

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

SCUOLA DI DOTTORATO

HUMANAE LITTERAE

DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELL'ANTICHITÀ

CORSO DI DOTTORATO IN FILOLOGIA, LETTERATURA E
TRADIZIONE CLASSICA

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

ANTRA NEMUSQUE PETO.

PRESENZE BUCOLICHE IN OVIDIO

Elena Dell'Oro

DOCENTE TUTOR: Chiar.mo Prof. Massimo Gioseffi

COORDINATORE: Chiar.mo Prof. Giuseppe Lozza

Anno Accademico 2009-2010

INTRODUZIONE

La presenza virgiliana nell'opera di Ovidio è, notoriamente, consistente e cospicua e il rapporto fra i due autori ha perciò suscitato un'ampia bibliografia, volta perlopiù ad analizzare l'influenza esercitata dal poema eneadico sulla poesia narrativa ovidiana. Minore interesse ha invece sollecitato, almeno in termini di studio sistematico, l'utilizzo da parte di Ovidio del materiale offerto dal *liber* bucolico, a livello sia di contenuti che di soluzioni stilistiche. Varie possono essere le ragioni di questo disinteresse: una è senz'altro la mancanza di una sezione specifica dell'opera ovidiana che costituisca un terreno di confronto naturale con il modello di Virgilio, come avviene, ad esempio, per la sezione finale delle *Metamorfosi*, la cosiddetta 'piccola *Eneide*'¹. Ma non avrà probabilmente mancato di fare sentire il suo peso anche lo stereotipo, a lungo invalso nella critica ovidiana, del poeta cittadino, detrattore della campagna, incompatibile quindi con un interesse più profondo e meno pregiudizialmente orientato nei confronti del codice pastorale.

Eppure un simile terreno d'indagine, a volerlo scavare, si rivela non poco fertile. Le *Bucoliche*, come sappiamo da numerose testimonianze², godettero di straordinaria fortuna fin dalla prima divulgazione; in aggiunta, gli anni della loro stesura coincidono più o meno esattamente con la fanciullezza di Ovidio, che dunque appartiene a quella generazione di lettori cresciuti, e probabilmente in parte formati, con il testo virgiliano. Ho quindi deciso di dedicare una specifica ricerca a questo tema, impiegando l'opera del poeta sulmonese quale reagente utile ad evidenziare la capacità delle egloghe virgiliane di imporsi sulla produzione della più tarda età augustea, quale modello già codificato; d'altro canto, è mio auspicio potere così contribuire alla ricostruzione della fortuna del genere bucolico a Roma, che illumini quella sua peculiare spendibilità all'interno dei contesti più diversi, destinata a fare della poesia pastorale il «genere poetico antico che, dopo il poema epico, ha esercitato l'influenza più rilevante» sulla tradizione letteraria europea³.

La scelta di ricostruire un Ovidio 'bucolico' ha però richiesto, come presupposto irrinunciabile, una precisa delimitazione dell'ambito al quale circoscrivere la ricerca, operazione resa assai delicata da due dati ugualmente assodati e imprescindibili. Il primo, la plurivocità di una produzione ampia come quella ovidiana, frutto di una lunga carriera, segnata da forti cesure e audaci sperimentazioni; l'altro, il carattere aperto e

¹ Sul che, cfr. in particolare Baldo 1995.

² Valgano per tutte Hor. *serm.* 1, 10, 44-45 *molle atque facetum/ Vergilio annuerunt gaudentes rure Camenae* e Suet. *Gramm.* 16, che ricorda come Cecilio Epirota, quand'era ancora vivo il poeta, iniziò a fare scuola sui suoi *carmina*: dunque, *Bucoliche* e *Georgiche*, non certo l'*Eneide*.

³ Curtius 1948, 211.

tipicamente trans-generico della categoria del 'bucolico', difficile da ricondurre a un'unica tipologia letteraria o da costringere all'interno di confini predefiniti.

Il dibattito critico al riguardo è questione antica e ancora sostanzialmente aperta. Il problema principale che si pone è pervenire a una formula definitoria soddisfacente: problema che ha trovato efficace sintesi nel titolo della celebre monografia di Paul Alpers, *What is Pastoral?*⁴. I precedenti tentativi degli studiosi di fornire al quesito una risposta pertinente - seppure non necessariamente esaustiva - hanno focalizzato alcuni specifici temi, presentandoli come marche di genere: tra questi, in particolare, l'antitesi tra città e campagna, che è effettivamente un'opposizione centrale nel *liber* bucolico e un argomento molto frequentato dalla critica virgiliana, che la intende come la conseguenza di una nostalgia per il perduto mondo agreste da parte di una società eminentemente urbana. Su tale binario si incentrava ad esempio l'analisi di Walter Greg, che riconosceva in questo elemento il fondamento ideologico del 'pastorale'⁵; idea poi condivisa da Frank Kermode, che in tale polarità ha riconosciuto il tratto qualificante del 'bucolico'⁶, e riformulata in Italia da Renato Poggioli, per il quale presupposto fondamentale del genere sarebbe il rimpianto di un'innocenza e una felicità originarie, da recuperare non attraverso un cambiamento, ma un arretramento⁷. Il tema del desiderio di evasione come istanza fondamentale sottesa al bucolico si propone anche in contributi più recenti, quali la monografia di Peter Green, *Alexander to Actium: The Historical Evolution of the Hellenistic Age*, in cui si parla, con specifico riferimento alla cultura letteraria alessandrina, ma per estensione anche alla tradizione che ne deriva, di «a perennial form of literary and social escapism [...] a yearning idealism»⁸. Si tratta di analisi che riflettono e promuovono una progressiva rarefazione di parametri di ordine contenutistico o formale, attraverso i quali misurare la maggiore o minore rispondenza di una determinata opera a canoni di genere predefiniti. Questa tendenza, che è insieme anche un'esigenza, traspare già nell'osservazione - provocatoriamente evasiva ed astratta - formulata nel 1935 da William Empson, per cui la cifra peculiare del 'pastorale' risiederebbe nell'introdurre «la complessità nella semplicità»⁹. La definizione, indubbiamente poco funzionale ad esigenze pragmatiche di classificazione, ha il merito di anticipare prospettive recenti, che hanno distolto l'attenzione dalla

⁴Alpers 1996.

⁵Greg 1906, 4-7.

⁶Kermode 1952, 14-19.

⁷Poggioli 1975, 1.

⁸Green 1990, 233.

⁹Empson 1935, 23.

questione del genere strettamente intesa. Rappresentativo in questo senso è il presupposto sul quale si fonda la monografia *The Pipes of Pan* di Thomas Hubbard: assumere il pastorale come ‘convenzione’ piuttosto che come ‘tema’, come tradizione anziché come genere definito¹⁰.

Per indagare la presenza del ‘bucolico’ in Ovidio avevo però bisogno di qualcosa di più concreto al quale attenermi. Ho pertanto deciso di intendere il sostantivo non nell’accezione che esso detiene nella moderna classificazione dei generi letterari¹¹, ma con specifico ed esclusivo riferimento alle egloghe di Virgilio. I passi ovidiani da me presi in considerazione sono quelli che ho ritenuto si potessero prestare a un confronto diretto fra i due autori, sulla base di un’influenza probabile, o almeno verosimile, esercitata dal modello virgiliano nell’iconografia dei personaggi, nelle ambientazioni delle vicende o in specifiche situazioni narrative - anche in riferimento a talune precise scelte di carattere stilistico-retorico compiute da Ovidio, o all’impiego di materiale poetico in senso lato (come il lessico o gli stilemi di racconto). Non serve dire che con ciò non ho inteso assolutizzare una derivazione letteraria, o riferire in termini esclusivi alla poesia di Virgilio temi e immagini che spesso comprendono in sé matrici diverse. Tanto più che una poesia come quella ovidiana si nutre della commistione di generi letterari disparati, e anzi si mostra «capace di utilizzare citazioni allusioni echi per oscurare i confini dei generi e insieme per arricchire la plurivocità e le istanze narrative»¹². Se in alcuni casi la corrispondenza testuale o iconografica rende perciò ragionevole supporre l’ascendenza virgiliana del luogo ovidiano, in altri la relazione fra luoghi/episodi raffrontati ricade nel campo dell’opinabile. Nondimeno, anche laddove la similarità di scelte tematiche o soluzioni espressive non implichi necessariamente la dipendenza di Ovidio dal predecessore, la corrispondenza mi è parsa comunque indicativa della diffusione di stilemi che il modello virgiliano ha contribuito a promuovere.

Si trattava dunque di capire preliminarmente quali fossero questi stilemi, in che cosa possa essere consistita l’originalità dell’opera virgiliana - quell’originalità che, come sappiamo, le è valso il successo al quale ho già fatto riferimento. È chiaro però che, per

¹⁰ Hubbard 1998, 4-5. La distinzione tra le diverse impostazioni alle quali fa riferimento lo studioso è quella teorizzata da Lerner 1972, 27: il ‘pastorale’ come convenzione corrisponderebbe ad un insieme di *topoi* impiegati dai poeti in funzione di un’operazione imitativa, mentre il ‘pastorale’ come tema sarebbe rappresentato dalla vita dei pastori in quanto argomento.

¹¹ Il che sarebbe probabilmente equivalso al voler applicare ai testi in esame, in modo arbitrario ed anacronistico, una nozione ad essi non pertinente, estranea anche alla cultura del loro autore.

¹² Baldo 1995, 8.

un'indagine come quella che ho inteso intraprendere, questo doveva essere un presupposto, non un argomento; così come non è possibile, in questa sede, rimandare in modo esaustivo alla bibliografia sul tema.

In forma schematica, e con tutte le approssimazioni del caso, credo però che si possa riconoscere un carattere innovativo a Virgilio tanto a livello di temi trattati, quanto di ambienti descritti, di modi narrativi, di personaggi, di lessico. Rispetto ai suoi precedenti immediati, ossia la raccolta canonica dei primi trenta idilli teocritei e i vaghi accenni di ambiente pastorale reperibili nella cerchia dei preneoterici, Virgilio introduce infatti figure e località nuove (Titiro, ad esempio, che in Teocrito è solo un nome professionale; Mantova e le sue campagne; figure della sua stessa esperienza di vita, come Pollione o Cornelio Gallo ecc.); oppure, rinnova profondamente quelle ereditate dalla tradizione, come avviene allorché il Ciclope teocriteo si sdoppia in due pastori dagli amori diversamente eppure ugualmente infelici, ambedue interiorizzati e drammatici, come Coridone e Damone; mentre la Simeta del secondo idillio dà origine all'Amarillide, o comunque si chiami, del canto di Alfesibeo¹³. Ma Virgilio introduce anche idee nuove: una, di carattere complessivo, che vuole il mondo pastorale come un'oasi non troppo felice, una sorta di zolla sospesa, continuamente minacciata da due forze che la mettono a repentaglio, la prima tutta interna all'uomo - la violenza devastante delle sue passioni - l'altra ad esso parzialmente esterna, l'irrompere della Storia e della sopraffazione che questa porta, immancabilmente, con sé. Oppure, singoli temi o problematiche divenute poi patrimonio comune: valgano per tutti il mito della *renovatio* cantato nella quarta egloga, in aperta contraddizione sia con la tradizione esiodea e catulliana di un inarrestabile decadere dell'umanità, sia con il più o meno coevo sogno d'evasione dell'epodo sedicesimo di Orazio; o ancora, la nascita del *puer*; lo *iuvenis deus* distante eppure benigno della prima egloga, la partecipazione della Natura ai casi e alle sofferenze umane; la solidale simpatia che i pastori sono in grado di esercitare fra di loro, ecc. ecc. ... Virgilio ha però influito anche sul lessico latino: gran numero di parole ad essa prima estranee entrano con lui nella poesia di Roma (e forse non solo in quella). Sono termini tecnici, botanici, animali; ma sono anche vocaboli d'uso comune, che designano oggetti, stati d'animo, azioni nuove, o in modo nuovo¹⁴. E non è certo in virtù delle *barbigerae* [...] *capellae* di Lucr. 6, 970 che, ad esempio, il

¹³ Su questo, cfr. da ultimo Gioseffi 2004.

¹⁴ Ricordo, ad esempio, il costruito transitivo di *ardere* attestato a *ecl.* 2.1 *formosum pastor Corydon ardebat Alexin*, che dà diretta e immediata concretezza all'immagine del fuoco d'amore, tradizionale nella poesia anche prima di Virgilio, ma mai espressa con identica forma sintattica. Su ciò restano fondamentali Marchetta 1994; Lipka 2001.

diminutivo *capella* può oggi contare su circa cento attestazioni nella sola poesia di prima del IV secolo, più del doppio di quelle conosciute per il termine *capra*¹⁵, dal quale pure deriva¹⁶. E infine: le *Bucoliche* virgiliane sono, per quanto ne sappiamo, il primo libro che abbiamo così come l'ha voluto ed organizzato l'autore, su una serie di trame e di richiami interni, in un gioco continuo di simmetrie, di riferimenti impliciti, di riprese e perfezionamenti delle idee. È libro fatto di storie, dieci piccoli epilli dalle trame semplici e lineari, eppure allo stesso tempo complicatissime, intessute di allusioni a un passato non mai pienamente svelato, allusive ed elusive; spesso narrate in prima persona, da narratori di varia e talora scarsa attendibilità, al limite della mitomania; originali tutte, eppure tutte ugualmente fondate sulla tradizione, e su Teocrito *in primis*, del quale spesso sono contrappunto e commento.

È su questa base che ho impostato la mia ricerca. Per sviluppare l'analisi ho preso in considerazione quattro aspetti che mi sembravano rendere ragione dell'eccezionalità del *liber* bucolico nel panorama letterario latino. La domanda dalla quale sono partita, e che la tesi presuppone senza mai esplicitarla, è stata in che cosa le *Bucoliche* abbiano marcato la letteratura successiva. Mi è parso che una prima, buona risposta potesse puntare all'immaginario di riferimento, fatto di episodi, situazioni, vicende, ma anche e soprattutto di personaggi, destinati a tornare secondo la forma da essi assunta in Virgilio, ormai impossibilitati ad essere, dopo Virgilio, diversi da come lui li aveva voluti e consegnati al lettore, una sorta di passaggio obbligato al quale non ci si poteva più sottrarre nel momento in cui si fosse ambientata una nuova scena o una nuova storia nel mondo pastorale. Quindi, ho deciso che un altro campo di ricerca consisteva nel chiedermi quale sia stata l'incidenza di Virgilio bucolico sul lessico latino, a livello tanto di acquisizione di termini nuovi, quanto di incidenza su quelli preesistenti, che da lui avessero però ricevuto nuova funzionalità. Restava la domanda più difficile: capire se esistessero stilemi narrativi in qualche misura tipici del Virgilio bucolico e a lui quindi chiaramente riconducibili, sui quali concentrare l'indagine. Questi quattro diversi problemi corrispondono alla struttura della tesi e ai suoi capitoli. Nel confronto fra due autori si pone però anche sempre il problema di decidere preliminarmente in quale

¹⁵ Indicazioni ricavate dalla banca dati *Poetria nova. Latin Medieval Poetry (650-1250 A.D.). With a Gateway to Classical and Late Antiquity Texts*, a cura di P. Mastandrea e L. Tassarolo, Firenze 2001.

¹⁶ Peraltro, termine ben attestato nella poesia previrgiliana, non solo al livello comico di Plaut. *Merc.* 229-268 (*passim*) e *Most.* 41, ma anche a quello solenne di Enn. *Trag.* 200 J.

direzione orientare la propria indagine. E io ho deciso di assumere la prospettiva di Ovidio.

Ho scelto di privilegiare in primo luogo le *Heroides*, considerata la più generale interrelazione fra genere bucolico e genere elegiaco, testimoniata sia dalla rilevanza che l'idillio pastorale riveste in Tibullo, sia dalle stesse egloghe virgiliane, soprattutto in ragione dei riferimenti a Cornelio Gallo e dell'impiego di un lessico latamente elegiaco. Alle *Heroides* ho affiancato la produzione ovidiana a carattere narrativo, che mi pareva costituire un terreno naturale di confronto con la poesia di Virgilio. La disamina dei *loci similes* e delle isotopie tematiche relative ai passi presi in considerazione mi ha suggerito poi l'opportunità di rimandi a particolari momenti della produzione ovidiana più matura, utili a evidenziare la persistenza di stilemi virgiliani, la cui acquisizione è però già compiuta all'altezza della produzione elegiaca di Ovidio¹⁷. In tal modo si è accreditata la funzione assolta dal più giovane poeta quale tramite di un repertorio iconografico che, quand'anche non privo di attestazioni esterne al genere bucolico, trova pur sempre in Virgilio uno snodo decisivo e passa alla tradizione letteraria successiva attraverso il filtro della sua poesia, preservandone una connotazione di genere. D'altra parte, considerare la poesia ovidiana sotto questa prospettiva lunga mi ha permesso di evidenziare anche come questi elementi di continuità coesistano in essa con la maturazione di una sensibilità personale nell'approccio al mondo bucolico e nella sua rappresentazione. Dimostrando la tendenza a filtrare attraverso la propria biografia i materiali offertigli dalla letteratura (o, invertendo i termini, a riversare una forte dose di letterarietà nella propria esperienza personale)¹⁸, l'Ovidio dell'esilio giunge infatti a investire il paesaggio bucolico di valenze simboliche e affettive, raffigurandolo attraverso lo sguardo dell'esule Melibeo¹⁹: lo sguardo di rimpianto di chi da quel mondo è stato, suo malgrado, dolorosamente escluso. Una simile prospettiva è indicativa di una consapevolezza del senso dell'opera virgiliana non più presente a tante successive generazioni di lettori, che preferiranno guardare a quel mondo attraverso gli occhi di Titiro²⁰, traendone la rassicurante visione di uno spazio indenne dalle violenze della Storia, individuale o collettiva che sia, ma dimenticando che nel testo virgiliano il punto

¹⁷ È il caso, ad esempio, del *topos* delle capre che prediligono come pascolo le rocce più elevate e scabre, un motivo riconducibile a *ecl.* 1, 75-76, già riscontrabile, come vedremo, nell'epistola di Paride (*epist.* 16, 55) e che si ripresenta in *met.* 13, 691 *rodunt arentia saxa capellae* e in *rem.* 179 *ecce, petunt rupes praeruptaque saxa capellae*, fino a costituire l'occasione per un esplicito omaggio al modello in *Pont.* 1, 8, 51-52 *ipse ego pendentis [...] rupe capellas/ [...] velim [...] pascere*.

¹⁸ Su questo aspetto vd. Degl'Innocenti Pierini 2007.

¹⁹ Vd. ancora *Pont.* 1, 8, 51-52.

²⁰ Cfr. Kallendorf 2007.

di vista focalizzatore è quello di Melibeo, non quello di Titiro, oggetto semmai della rappresentazione.

Nel primo capitolo, per ovviare almeno in parte al rischio di frammentarietà insito nel criterio tematico alla base di una simile ricerca, ho cercato di individuare alcuni episodi legati fra loro da una continuità narrativa, o affini per contenuti e schemi di riferimento, come il trittico costituito dalle epistole V, XVI e XVII delle *Heroides*, alle quali mi è parso opportuno dedicare uno studio sinottico. Sono così affiorati, in un racconto che non è di ambito pastorale, ma che all'ambito va comunque fortemente debitore, alcuni degli stilemi individuati in precedenza come tipici delle *Bucoliche*, in particolare il gioco di incastri e riferimenti fra parti distanziate e apparentemente indipendenti dell'opera, il risalto concesso allo sguardo soggettivo del narratore, la diversa caratterizzazione dei personaggi in virtù o meno della loro appartenenza alla sfera pastorale. Stilemi la cui incidenza ho verificato poi in altri due testi ovidiani, l'epistola di Saffo a Faone - sorprendentemente ambientata, almeno per ampia parte, in un tipico paesaggio bucolico fatto di boschi e di grotte - e l'episodio metamorfico degli amori di Aci e Galatea (*Ov. met.* 13, 750-897). Nel secondo capitolo mi sono invece concentrata sulla ricorrenza in Ovidio dei personaggi delle *Bucoliche* virgiliane, suddivisi a loro volta in base a una tripartizione a seconda che si trattasse o meno di figure la cui appartenenza al mondo pastorale era attestata dal solo Virgilio, oppure anche dalla tradizione a lui preesistente, oppure ancora a seconda che fossero ascritti a quel mondo dall'iniziativa personale di Ovidio. Si tratta naturalmente di una ripartizione di massima, da non intendere come una griglia rigida, ma piuttosto come un sistema di riferimento empirico, attraverso il quale orientarsi anche nell'analisi di quelle figure che non risultano pienamente ascrivibili a nessuna di queste categorie, o nelle quali il compromesso fra tradizione e innovazione si sia attuato in forme più sfumate, coinvolgendo modelli diversi. È il caso, ad esempio, della rappresentazione di Apollo in veste di pastore (*ars* 2, 239-40) che, pur non risultando ascrivibile alla tradizione virgiliana, non è nemmeno creazione autonoma di Ovidio. Il passo presuppone infatti l'elegia 2, 3 di Tibullo, un testo fondamentale nel promuovere a Roma la versione romantica alessandrina della servitù che il dio avrebbe prestato ad Admeto presso Fere, assolvendo i compiti di mandriano alle dipendenze dell'amato²¹.

²¹ Si tratta di una variante già presente in Call. *Hymn.* 2, 47 sgg. e Riano, fr. 10 Powell, rispetto alla versione più antica e più diffusa del mito (per la quale cfr. Hes. fr. 54 Merkelbach-West; Eur. *Alcest.* 8; Apollod. 3, 10, 4), nella quale la servitù di Apollo veniva presentata come una punizione inflitta da Zeus.

Nel terzo capitolo ho analizzato le ricorrenze ovidiane di due temi tipici delle *Bucoliche* di Virgilio: l'esaltazione dell'età dell'oro e la sostanziale bontà di chi vive in campagna, lontano dai mali e dalle cupidigie caratteristiche invece della città. Infine, ho dedicato un quarto capitolo al lessico bucolico. In accordo al medesimo criterio che ha informato un po' tutta la mia indagine, e che volta per volta ha preferito esemplificare i diversi aspetti presi in esame con uno o due casi specifici, senza tentare un (forse impossibile) repertorio di tutte le occorrenze in gioco, anche in questo caso mi sono dedicata a un settore molto specifico e limitato del lessico bucolico, ossia alla terminologia botanica e alla riproposizione, in Ovidio, delle stesse piante e della stessa aggettivazione a loro connessa che si riscontra nell'opera virgiliana.

A lavoro pressoché concluso, è giunto il momento di trarre qualche bilancio. Il primo dato che emerge dalla ricerca è, se non erro, l'effettiva presenza di quegli elementi che ho indicato all'inizio come caratterizzanti le *Bucoliche* virgiliane anche entro l'opera di Ovidio, e in contesti o in racconti che, seppure non direttamente pertinenti al mondo pastorale, hanno però sempre qualche attinenza con esso. Dunque, viene da dire, esiste una continuità fra l'una e l'altra opera, che in più casi sembra assumere i tratti di una specificità di genere. Ovidio non è però Virgilio, né pretende di esserlo: la capacità virgiliana di utilizzare l'ambito bucolico per uno sguardo rivoluzionario e passionale sul mondo in lui o manca o è comunque mutata, perché mutati sono lo sguardo e le priorità del riguardante. Ciò comporta un rapporto complesso con l'opera virgiliana, che cambia di volta in volta, a seconda dei contesti e delle circostanze entro le quali il singolo legame si consuma. Intanto, la ripresa è sempre selettiva e parziale, orientata alle specifiche finalità del momento (che non sono, ovviamente, le finalità di Virgilio) e ai diversi contesti narrativi e di racconto (che non coincidono con i contesti e i racconti di Virgilio). Poi, se non è corretto dire che in Ovidio le *Bucoliche* siano oggetto di derisione o di parodico distanziamento, non è però nemmeno corretto negare *in toto* un simile atteggiamento. Il poeta per eccellenza cittadino²² non si può certo riconoscere con tutto il suo essere nel mondo delle campagne; eppure, se occorre, egli sa calarsi in quel mondo e ne esalta taluni valori fondamentali. Grande innovatore e sperimentatore sempre, Ovidio non si appiattisce mai sul precedente virgiliano, nemmeno quando lo segue più da vicino: il suo lessico potrà anche ricalcare in parte il lessico di Virgilio, ma non vi si adegua mai totalmente, rifiuta le *iuncturae* troppo evidenti o troppo marcate,

²² Piastri 2004.

cerca nessi nuovi e trascura le componenti più spiccatamente originali, limitandosi a recepire soluzioni e accostamenti la cui ascendenza virgiliana può anche essere supposta, ma non asserita con troppa certezza. E se citazione ha da essere, la citazione in genere è commentata, cioè una citazione che ripropone il testo originale ma anche lo rettifica e, se è il caso, lo sconfessa. Identico discorso si può fare per i personaggi, la cui ricorrenza nell'uno e nell'altro autore ribadisce in modo inequivoco la presenza massiccia di Virgilio alle spalle di Ovidio, ma nello stesso tempo non esclude più volte la negazione, il superamento, o almeno il distanziamento, quanto meno in chiave di poetica, dall'autore più antico. E se avvicinamento stretto è possibile, ciò avviene più grazie alle connotazioni elegiache dei personaggi virgiliani, che non a quelle bucoliche delle creature di Ovidio...

Lo studio del poeta sulmonese in relazione al Virgilio bucolico permette di mettere in luce anche altre caratteristiche dello scrivere ovidiano. Una si evidenzia in modo precipuo nel gioco a tre che si instaura con Teocrito, fonte conclamata e riconosciuta di Virgilio. In Ovidio si avverte assai forte la tendenza a recuperare passi teocritei già riecheggiati da Virgilio, facendo però in modo che il lettore ne sia sempre cosciente e sia messo in grado di cogliere la nuova ripresa come avvenuta, in genere, nel segno di una più stretta aderenza al modello originario. In molti casi si ha addirittura l'impressione che Ovidio voglia aggirare il modello virgiliano, attribuendo alla sua operazione di citazione/allusione un ruolo contrappuntistico, funzionale a dimostrare questa abilità di riconoscere il testo servito di base al poeta mantovano e di rapportarvisi in sostanziale autonomia. Così in *met.* 2, 680 sgg., ad esempio, viene evocato il motivo teocriteo²³ del pastore che per dedicarsi al canto in solitudine trascura la custodia del gregge. Ad impersonarlo, in questo caso, è Apollo innamorato e immemore di conseguenza delle sue giovenche, esposte perciò ai furti di Mercurio: sicché la situazione nella sostanza aderisce strettamente alla proposta di Teocrito, ma l'ambito di applicazione è del tutto originale. Anche Virgilio aveva utilizzato in più occasioni il medesimo *topos*, adattandolo però alle diverse figure da lui descritte con modalità via via personalizzate, nelle quali si percepisce sempre uno scarto evidente rispetto al testo greco: Coridone interrompe a metà la potatura della vite ad *ecl.* 2, 70; Egone si reca dalla bella Neera ad *ecl.* 3, 2-6 e lascia per questo i propri animali nelle mani di un mercenario²⁴; Amarillide lontana da Titiro tralascia di raccogliere i frutti maturi ad *ecl.*

²³ Theocr. 3, 1-2 Κωμάσδω ποτὶ τὰν Ἀμαρυλλίδα, ταὶ δέ μοι αἴγες/ βόσκονται κατ' ὄρος, καὶ ὁ Τίτυρος αὐτὰς ἐλαύνει.

²⁴ Ripresa di Theocr. IV.

1, 36-37. Impresione complessiva è che, in questi casi, la sostanza della situazione sia identica che in Teocrito, la superficie narrativa no. Ovidio, riconosciuta dunque la matrice del racconto, la riprende con maggior fedeltà, nello stesso esatto momento in cui, in realtà, la fa sua.

Ma un'ultima caratteristica merita ancora qualche parola. Forse anche in conseguenza della propria opera metamorfica, in Ovidio appare evidente la propensione a rifarsi al repertorio mitografico ellenistico in termini di più stretta e dichiarata dipendenza di quanto non avvenga in Virgilio. Eppure, in un simile rifarsi si avverte in più casi, e le vicende 'bucoliche' di questo risultano più volte buona spia, l'applicazione di una tecnica che potremmo chiamare 'degli interstizi'²⁵, e che consiste nel ricercare in un modello (nel caso, Virgilio) quegli elementi della narrazione da lui non sufficientemente sviluppati e nell'espandere il proprio racconto proprio in quegli elementi, trascurando, o raccontando con la massima celerità possibile, quanto invece nel modello appariva in forma dilungata²⁶. Con in più questa aggiunta: che in Ovidio il meccanismo coinvolge spesso anche il recupero di fonti anteriori, come appunto Teocrito. Un esempio al riguardo è fornito dal mito relativo all'invenzione del flauto da parte di Pan. Tale episodio, in Virgilio evocato in uno spazio di poco superiore alla misura di un verso (*ecl. 2, 32-33 Pan primum calamos cera coniungere plures/ instituit*), senza precisare i dettagli della vicenda, in Ovidio si espande come argomento di una vicenda d'amore e di tentata violenza, di probabile ascendenza alessandrina²⁷.

²⁵ Vado debitrice della formula a Massimo Gioseffi e a un suo intervento attualmente in corso di stampa.

²⁶ Si tratta di una modalità abbastanza comune in età imperiale, analoga a quella impiegata da certa poesia di scuola tardoantica, come ad esempio le composizioni dell'*Anthologia Latina*. Rappresentative in proposito si possono considerare l'elegia properziana dedicata ad Azio (4, 6: Properzio vi sviluppa l'intervento di Apollo, che in Virgilio è risolutore, ma raccontato in poco più di un verso, *Aen. 8, 704-5*), oppure la scena petroniana che ha per protagonista Laocoonte (Petr. 89: in essa, il *pathos* di cui sono investiti i figli del sacerdote fa da contrappunto al *pathos* che in Verg. *Aen. 2, 216-17* era invece riferito al padre, senza accennare a fonti diverse quali, ad esempio, Arctino di Mileto o Euforione).

²⁷ *Ov. met. 1, 689 sgg.*

CAPITOLO PRIMO

TRE STILEMI BUCOLICI

I.1

IL TRIANGOLO ENONE-PARIDE-ELENA

Nell'ambito di uno studio dedicato alla presenza e alle modalità di impiego di materiali bucolici all'interno dell'opera di Ovidio, rivolgere un'attenzione specifica all'eroide V risulta naturale e perfino ovvio. L'epistola di Enone è infatti la più vistosamente compromessa con il codice bucolico, tanto nella cornice paesaggistica che la inquadra²⁸, quanto rispetto all'etopea della protagonista, che in tale sfondo trova prolungamento e rispecchiamento²⁹, e i commentatori dell'opera segnalano unanimemente questa connotazione³⁰.

Meno scontata può apparire la scelta di accomunarla a quelle di Elena e Paride. La tendenza prevalente è assecondare la cesura che separa, nell'architettura complessiva della raccolta e nella cronologia della sua stesura, il blocco costituito dalle prime quindici epistole e le tre coppie di lettere che vi fanno seguito.

In base a questa divisione, la quinta eroide viene considerata come testo poetico in sé compiuto nell'ambito delle edizioni e dei commenti dedicati alle eroidi 'singole'³¹, mentre le lettere di Elena e Paride sono studiate nell'ambito della seconda metà della raccolta³² e, più specificamente, in coppia³³, in una prospettiva che ne valorizza la forte complementarità. E tuttavia queste ultime costituiscono la stretta prosecuzione e integrazione della prima, offrendo, alla luce dei riscontri istituibili fra le tre epistole, un chiaro esempio di reciprocità intertestuale.

Il dittico costituito dalle epistole XVI-XVII rappresenta infatti un'analessi rispetto alla vicenda sentimentale delineata nell'epistola di Enone e riempie un vuoto di informazioni dovuto alla parzialità del punto di vista della ninfa, che corrisponde alla vistosa ellissi incorniciata dalle due scene tra loro speculari, quasi due sequenze cinematografiche, della partenza e dell'arrivo della nave di Paride (rispettivamente i vv. 43-54 e 61-74), riprese adottando lo sguardo in soggettiva dell'eroina che scruta il mare

²⁸ Vd. in particolare il commento ai vv. 13-30 di Luciano Landolfi, che ne evidenzia il manifesto debito nei confronti della tradizione bucolico-elegiaca, riconoscendovi «l'archetipo del *bois d'amour* che ha percorso di sé infinite volte il profilo della letteratura europea» (Landolfi 2000b, 205).

²⁹ Questa caratterizzazione e la ripresa, ad essa funzionale, di moduli e materiali poetici tipici della poesia bucolica sono rilevate da Rosati 2001³, 127.

³⁰ Knox 1995, 141; Jacobson 1974, 188, n. 33.

³¹ Knox 1995 e Jacobson 1974.

³² Vd. Kenney 1996.

³³ Al dittico epistolare è dedicata la monografia a cura di Andreas N. Michalopoulos (Michalopoulos 2006).

dalla terraferma. Di mezzo ci sono il viaggio a Sparta, il fatale incontro con Elena, la fuga degli amanti adulteri che li avvia sulla strada dei loro illustri destini (anche letterari). A questa altezza della vicenda si inserisce il carteggio fra i due, che si immagina avvenire quando Paride si trova in qualità di ospite nella reggia di Menelao, già partito per Creta, e ha ormai messo in campo la propria iniziativa di seduttore.

Questa stretta interrelazione è esplicitata dai personaggi stessi, attivando un deliberato meccanismo di richiami. Nell'epistola di Enone sono presenti riferimenti ampi e circostanziati al nuovo amore di Paride, contro il quale si appuntano il suo sarcasmo e la sua gelosia (*epist.* 5, 75-78 e 124-29); Paride stesso, anche a trascurare la menzione di Enone al v. 97 (il cui testo è corrotto), vi allude chiaramente quando menziona le ninfe - facendosene vanto - nella rassegna delle sue precedenti conquiste, evocando in tal modo una fase della sua esistenza che pure rappresenta un passato imbarazzante, ai fini del corteggiamento di Elena; quest'ultima si mostra a sua volta pienamente a conoscenza dei trascorsi sentimentali del proprio corteggiatore (*epist.* 17, 195-98) che, se da una parte dovrebbero indurla a diffidare della durezza dei sentimenti da lui dichiarati, dall'altra costituiscono per lei un motivo di malcelata lusinga.

La contrapposizione dei diversi punti di vista dei personaggi si realizza inoltre nella riproposizione di medesime sequenze narrative (si veda ad esempio la scena del giudizio di Paride, cui Enone fa cenno in *epist.* 5, 33-36, ma che è poi dettagliatamente raccontata dal protagonista in *epist.* 16, 53-88 e ancora richiamata da Elena in *epist.* 17, 115 sgg.), secondo un meccanismo ricorrente nelle *Heroides*, che crea a volte un effetto di scarto ironico. È il caso della descrizione della partenza di Paride, rievocata dalla ninfa con accenti di forte *pathos* (*epist.* 5, 43-50), con generoso dispiego di *topoi* elegiaci quali il pianto copioso degli innamorati prima del commiato, i loro baci reiterati e l'indugio protratto; mentre si apprende da Paride che la vera ragione del ritardo della partenza erano le profezie infauste di Cassandra (*epist.* 16, 121-24).

L'interazione fra le tre eroidi va però al di là degli aspetti che attengono meramente alla sceneggiatura della vicenda, investendo i valori poetici e ideologici coinvolti.

L'amore di Paride ed Elena, d'altronde, costituisce per il mondo elegiaco un paradigma esemplare³⁴. La sua contiguità (almeno narrativa, seppur non strutturale), all'interno della raccolta ovidiana, con un episodio sentimentale dalla chiara coloritura pastorale

³⁴ Questa centralità è attestata da *ars* 2, 359 sgg., dove il triangolo costituito da Elena, Paride e Menelao viene assunto ad emblema dell'amore adulterino assolvendo Paride attraverso le medesime argomentazioni che sono addotte da quest'ultimo in *epist.* 16, 299-300 e facendo ricadere la responsabilità su Menelao, caratterizzato come *rusticus*.

quale è quello che ha per protagonista Enone ne fa un reagente eccellente per un confronto tra generi diversi, nel quale i codici bucolico ed elegiaco sono chiamati a confrontarsi e scontrarsi.

Questa chiave di lettura è stata recentemente promossa da un articolo di Sara H. Lindheim³⁵. La studiosa, che si concentra in particolare sull'epistola di Enone, vi riconosce un dialogo programmatico e puntuale con l'egloga decima. La sconfitta dell'eroina³⁶ sarebbe una duplicazione di quella di Gallo e dipenderebbe dal tentativo di attrarre e integrare Paride nel proprio codice, il codice bucolico appunto, che è prerogativa del mondo pastorale. Tale intento sarebbe in partenza destinato a fallire, come fallimentare risulta il proposito di Gallo di abbandonare il proprio genere di appartenenza per abbracciare il codice bucolico. Un intento smentito da lessico, temi e tropi di marca elegiaca che irrompono nell'egloga decima.

Questa interpretazione chiama ineludibilmente in causa le due epistole di Paride ed Elena, vertici complementari e necessari del triangolo erotico nel quale si dispiegano i valori poetici e sentimentali in gioco.

In tale prospettiva è parso opportuno considerare in chiave sinottica le tre epistole, seppure limitatamente agli aspetti e ai passaggi testuali inerenti ai temi che si è scelto di considerare, anche nell'ottica di applicare al singolo caso di studio l'approccio promosso, per la poesia ovidiana in generale e per le *Heroides* in particolare, da Alessandro Barchiesi³⁷.

Nella quinta eroide, lo scenario evocato dalla protagonista quale cornice del proprio idillio sentimentale corrisponde pienamente ai canoni del *locus amoenus* pastorale³⁸. In particolare, la sezione costituita dai vv. 13-32 costituisce un repertorio di *topoi* di schietta matrice bucolico-elegiaca attraverso il quale, secondo uno schema argomentativo ricorrente nelle egloghe virgiliane³⁹, l'innamorata rivendica le attrattive

³⁵ Lindheim 2000.

³⁶ Si tratta, a dire della studiosa, di una sconfitta significativa di come non si sia ancora compiuto il passaggio dal bucolico al convenzionale, all'idillio artefatto delle tante pastorellerie della tradizione successiva.

³⁷ Vd. in particolare Barchiesi 1986 e Barchiesi 1987.

³⁸ Va osservato tra l'altro che l'Ida è più generalmente in Ovidio un contesto funzionale alla tematica pastorale, tanto da essere promosso a patria di Dafni, che è personaggio bucolico per eccellenza, in *met.* 4, 276 sgg. (*pastoris amores Daphnidis Idaei*), su cui vd. Barchiesi 2007, 285, *ad loc.*

³⁹ Vd. *ecl.* 2, 28 sgg. *o tantum libeat mecum tibi sordida rura/ atque humilis habitare casas et figere cervos/ haedorumque gregem viridi compellere hibisco./ Mecum una in silvis imitabere Pana canendo [...]; ecl.* 9, 39 sgg. *huc ades, o Galatea; quis est nam ludus in undis?/ Hic ver purpureum, varios hic flumina circum/ fundit humus flores, hic candida populus antro/ imminet, et lentae texunt umbracula vites;/ huc ades; ecl.* 10, 42-43 *hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori/ hic nemus; hic ipso tecum consumerer aevo.* Si può tuttavia ossevare che la sequenza descrittivo-narrativa delineata da Enone non

della campagna per convincere l'amato a beneficiarne, corrispondendo al suo sentimento. L'analessi ispirata dalla nostalgia per il tempo dell'amore corrisposto e goduto si apre con l'immagine del riposo all'ombra dell'albero (v. 13), situazione bucolica per eccellenza, della quale è qui proposta una declinazione romantica - i due innamorati che trovano rifugio sotto le fronde - già preparata dall'elegia latina. Si tratta infatti della scena fantasticata in Tib. 1, 1, 27-28, dove l'Io-lirico vagheggia una felice reciprocità amorosa da condividere con Delia (*sed canis aestivos ortus vitare sub umbra/ arboris ad rivos praetereuntis aquae*)⁴⁰, mentre a Prop. 2, 32, 35-36 (*quamvis Ida deam pastorem dicat amasse/ atque inter pecudes accubuisse deam*)⁴¹ rinvia il motivo delle greggi che attorniano la coppia, aggiunto a completamento del quadro.

Ancora al paesaggio bucolico tradizionale può essere ascritto il letto d'erba (v. 14 *mixtaque cum foliis praebuit herba torum*), luogo deputato ad ospitare il canto dei pastori (vd. Theocr. 5, 33-34, dove su erba e fronde è disteso Lacone, protagonista di una performance poetica: ψυχρὸν ὕδωρ τουτεὶ καταλείβεται, ὧδε πεφύκει/ ποία, χά στιβάς ἄδε; Verg. *ecl.* 3, 55 *dicite, quandoquidem in molli consedimus herba*) o più semplicemente il loro riposo (Theocr. 9, 9 ἔντι δέ μοι παρ' ὕδωρ ψυχρὸν στιβάς; Verg. *ecl.* 5, 46 *quale sopor fessis in gramine*), che qui assume però una specifica coloritura erotica⁴², divenendo un giaciglio naturale preposto ad ospitare l'intimità degli amanti (per cui cfr. l'idillio immaginato da Gallo per sé e Licoride che si indovina dietro la descrizione di *ecl.* 10, 42 *hic mollia prata*, quasi la didascalìa di un sogno non

corrisponde, come le immagini virgiliane citate, ad una fantasia, ma riferisce una situazione realmente vissuta, una differenza che accresce notevolmente le implicazioni morali dell'argomentazione da lei addotta. Il ricordare a Paride la loro comune vita passata sottende il rimprovero per avere disatteso un ruolo effettivamente rivestito e, dunque, l'impegno sentimentale assunto nei confronti della compagna di un tempo.

⁴⁰ Maltby 2002, 131 individua come probabile modello Hor. *epod.* 2, 23-25, esempio di *locus amoenus* rispetto al quale lo scenario tibulliano è però meno definito. Va detto che l'immagine del corso d'acqua refrigeratore sulla quale si chiude il pentametro di Tibullo ricorda - anche nella formulazione - un celebre passo lucreziano, a sua volta un caposaldo della tradizione del *locus amoenus* nell'ambito della poesia latina: si tratta di 2, 30 *propter aquae rivum sub ramis arboris altae*, ripetuto in forma identica in 5, 1393, su cui vd. il commento di Gale 2009, 211-12: «These idyllic scenes of rustic merry-making are reminiscent of the idealized rural settings of pastoral poetry, and appear indeed to have held considerable appeal for later exponents of the genre: Virgil, for example, alludes to Lucrece's *rustic Muse* at *Eclogues* 6, 8».

⁴¹ Cito il testo stampato da Heyworth 2007, 92. La tradizione del passo pone seri problemi, dal momento che, secondo che si accetti l'una o l'altra delle varianti, il protagonista maschile del connubio può essere identificato con Anchise o Paride (per un quadro complessivo della questione vd. Fedeli 2005, 907). Si tratta in ogni caso di un luogo significativo rispetto a una particolare modalità di rappresentazione dell'Ida che ne fa, con riferimento al tempo precedente la guerra di Troia, la sede elettiva di un Eden nel quale poteva trovare spazio la corrispondenza amorosa: cfr. Prop. 3, 13, 35 sgg.

⁴² Non pare casuale, in questo senso, l'impiego del verbo *requiescere*, che nel lessico elegiaco è frequentemente usato con riferimento agli amplessi degli amanti: vd. ad esempio Tib. 3, 6, 53 *quam vellem tecum longas requiescere noctes*; Prop. 1, 8, 33 *illa vel angusto mecum requiescere lecto/ et quocumque modo maluit esse mea*; Ov. *am.* 1, 5, 25 *lassi quievimus ambo*. Cfr. Pichon 1902, 249.

del tutto esplicitato; Ov. *epist.* 15, vv. 147-48 *cognovi pressas noti mihi caespitis herbas;/ de nostro curvum pondere gramen erat*; *met.* 10, 556-57, dove Afrodite indica ad Adone un cespo d'erba, «*libet hac requiescere tecum*»/ (*et requievit*), un episodio richiamato come *exemplum* da Fedra in *epist.* 4, 97-98 *Saepe sub ilicibus Venerem Cinyraque creatum/ sustinuit positos quaelibet herba duos*; infine *ars* 3, 721-22, dove Procri crede di riconoscere nelle tracce del corpo di Cefalo osservate sull'erba un indizio della relazione dello sposo con un'altra donna: *vidit ut oppressa vestigia corporis herba,/ pulsantur trepidi corde micante sinus*)⁴³.

Alla scena d'esterno tratteggiata nei versi 13-14 corrisponde, ai vv. 15-16 (*saepe super stramen faenoque iacentibus alto/ defensa est humili cana pruina casa*), la menzione dei ripari nei quali i due amanti erano soliti trovare rifugio, con perfetto bilanciamento sia sul piano formale sia su quello del contenuto. All'identica estensione delle due immagini, che si sviluppano ciascuna lungo l'arco di un distico, corrisponde infatti una precisa complementarità delle rispettive ambientazioni, che si riferiscono rispettivamente a estate e inverno⁴⁴, secondo la percezione del tempo regolata sull'avvicendamento delle stagioni caratteristica della vita a diretto contatto con la natura, esprimendo l'idea che in ogni stagione la campagna sa accogliere e propiziare l'amore.

Nella seconda scena l'accento è posto sulla semplicità e povertà del mondo agreste, caratteristica qui connotata positivamente, attraverso il riferimento a paglia e fieno (che compaiono come emblemi di frugalità anche in *fast.* 1, 205-6 *nec pudor in stipula placidam cepisse quietem/ et faenum capiti supposuisse fuit*) e mediante l'impiego del nesso virgiliano *humili [...] casa*⁴⁵, forse non esente da un intento polemico nei confronti dei palazzi frequentati da Paride dopo le nozze con Elena. L'aggettivo *humilis*

⁴³ Il precedente mitico più illustre di una simile ambientazione è rappresentato dal prato fiorito su cui Era e Zeus consumano il loro amplesso divino in Hom. *Il.* 14, 347 sgg. In modo più indiretto e allusivo, in altri luoghi ovidiani il riferimento all'erba, connotata da aggettivi denotanti morbidezza e amenità, concorre a determinare la sensualità di scenari nei quali si verificano rapporti erotici: in *met.* 2, 851 Giove, che concupisce Europa sotto le sembianze di un toro, cammina sull'erba soffice ([...] *in teneris formosus obambulat herbis*) e poi, in una sorta di *climax*, vi saltella (*ibidem*, v. 864 *viridique exsultat in herba*), mentre in *met.* 4, 314 Salmacide, prima dell'incontro con Ermafrodito, si sdraia su morbide foglie e sul manto erboso (*mollibus aut foliis aut mollibus incubat herbis*), al quale era già stato riconosciuto, nella descrizione dei versi precedenti, un tratto di eccezionalità: ne viene infatti detto che è perennemente verde (*met.* 4, 301 *semperque virentibus herbis*).

⁴⁴ Secondo lo stesso schema retorico che si osserva in *ecl.* 7, 45-48 e *ibid.* 49-52, due sequenze speculari che propongono un'analoga bipartizione stagionale.

⁴⁵ *Ecl.* 2, 29, con riferimento alla vita del pastore. La *iunctura* consegue una sua fortuna, attestata dall'occorrenza di Petron. 135 *humilis casa*.

enfaticamente l'idea di semplicità e povertà evocata dal sostantivo *casa*⁴⁶, la cui connotazione moralistica è ricordata da Wendell Clausen⁴⁷, rinviando a Livio 5, 53, 8 (*in casis ritu pastorum agrestiumque habitare*) e Tib. 2, 5, 25-26 (*sed tunc pascebant herbosa Palatia vaccae/ et stabant humiles in Iovis arce casae*) e ricorre particolarmente nella rievocazione del Lazio primitivo da parte degli autori di età augustea⁴⁸.

In Ovidio, il termine è utilizzato negli episodi nei quali delle divinità incontrano dei poveri, secondo il luogo comune enunciato da Pireneo a *met.* 5, 282-83 [...] *subiere minores/ saepe casas superi*. Esempio di questa connotazione etica è il suo impiego nell'episodio di Filemone e Bauci, *met.* 8, 632-33 (*illa consenuere casa*). Analogamente, il sostantivo definisce la capanna della vecchia presso la quale Cerere, stremata dalle ricerche della figlia, riceve ospitalità e ristoro (*met.* 5, 447-48 *tectam stramine vidit/ forte casam parvasque fores pulsavit*); è usato con riferimento alla propria dimora, in un'accezione svalutativa ispirata dalla modestia, da Celeo, figura esemplare di una povertà dignitosa, capace di farsi carico dei bisogni altrui (*fast.* 4, 515-26 *et orat,/ tecta suae subeat quantulumque casae* [...] «*nec exiguae despice tecta casae*»)⁴⁹.

Si tratta di scene accomunate dal *topos* secondo il quale i poveri sono depositari per eccellenza della virtù dell'ospitalità, dove il sostantivo *casa* assume una connotazione etica positiva, divenendo simbolo della disponibilità all'accoglienza e alla condivisione. Una possibile spiegazione di questo traslato è forse suggerito da Varrone, *rust.* 3, 1, 3, dove è indicata come caratteristica peculiare di questa tipologia di costruzione - posta in relazione con la civiltà contadina degli albori - l'assenza di porte: un'abitazione, quindi, aperta all'esterno, e, dunque, disponibile ad accogliere ed ospitare.

Oltre alla corrispondenza puntuale riconoscibile nel nesso *humilis casas*, ad accomunare Ov. *epist.* 5, 16 al passo della seconda egloga virgiliana già richiamato è anche lo sviluppo argomentativo. Secondo la stessa sequenza di *ecl.* 2, 29, il tema immediatamente successivo è infatti quello della caccia associata all'eros (*quis tibi* [...])

⁴⁶ La tipologia di costruzione è specificamente quella familiare al paesaggio bucolico, descritta in *ecl.* 1, 68 (*pauperis tuguri congestum caespite culmen*). L'identificazione è avallata da *met.* 5, 448, dove lo stesso termine *casa* è usato in riferimento a un'abitazione coperta da un tetto di zolle, che è appunto il tratto caratterizzante il riparo delineato da Melibeo. Cfr. anche Sen. *epist.* 90, 10, dove è detto, di un capanno definito dal medesimo sostantivo, *spissatis ramalibus ac fronde congesta*.

⁴⁷ Clausen 1994, 74, ad *ecl.* 2, 29: «a word that connotes a primitive idyllic life».

⁴⁸ L'osservazione è di Perutelli 1983, *comm. ad v.* 60. Si veda ad esempio, in aggiunta alle occorrenze del sostantivo già citate, quella presente in Prop. 4, 1, 6.

⁴⁹ Per questi temi vd. *infra*, III.2; 'Appendice. Il paesaggio'.

suos) quale attività in cui si esplica la comunanza di vita con la persona amata, secondo un diffuso *topos* bucolico-elegiaco⁵⁰.

Sulla rilevanza del motivo della caccia all'interno della tradizione elegiaca si soffermano sia Peter Knox⁵¹ sia Francis Cairns⁵². Quest'ultimo, in particolare, riconosce nei temi della situazione venatoria e dell'amore consumato all'aria aperta un punto di contatto tra la vicenda sentimentale di Didone ed Enea e l'amore elegiaco, che trova in questo contesto un'ambientazione ricorrente, anche se evocata più come oggetto di vagheggiamento irrealista che non come esperienza realmente vissuta. In Tib. 1, 4, 49-50 la disponibilità a sopportare le fatiche della caccia è raccomandata come dimostrazione di accondiscendenza verso i desideri dell'amato, un precetto che corrisponde alla scena descritta in *ecl.* 3, 74-75, dove Menalca assolve al tedioso compito di portare le reti per amore di Aminta, mentre Sulpicia immagina per sé e per il proprio compagno convegni amorosi da consumare in occasione di battute di caccia (Ps. Tib. 4, 3, 11-18 *sed tamen, ut tecum liceat, Cerinthe, vagari,/ ipsa ego per montes retia torta feram,/ ipsa ego velocis quaeram vestigia cervi/ et demam celeri ferrea vincla cani./ Tunc mihi, tunc placeant silvae, si, lux mea, tecum/ arguar ante ipsas concubuisse plagas;/ tunc veniat licet ad casses, inlaesus abibit,/ ne veneris cupidae gaudia turbet, aper*). L'effettiva realizzazione di questa fantasia elegiaca è permessa piuttosto alle coppie divine i cui amori si ambientano fra boschi e rocce, come avviene per Venere e Adone (*Ov. met.* 10, 533-41) e Apollo e Giacinto (*Ov. met.* 10, 171-73). Di contro, la convenzionalità del motivo viene fatta oggetto di ironica demistificazione dal *praeceptor amoris* ovidiano, il cui allievo preferirà alle *duritiae* della vita agreste, e quindi della pratica venatoria, la comodità delle occasioni di incontro offerte dalla vita di città (*ars* 2, 193-96 *non te Maenalias armatum scandere silvas/ nec iubeo collo retia ferre tuo,/ pectora nec missis iubeo praebere sagittis; /artis erunt caetae mollia iussa meae*).

Tornando all'epistola ovidiana, al codice bucolico rinviano anche i valori sentimentali messi in gioco dall'eroina e l'iconografia nella quale si oggettivano. Esempio in proposito è l'immagine della vite maritata all'olmo che promuove un dato oggettivo,

⁵⁰ Vd. *ecl.* 3, 74. L'attrattiva della caccia, che nel codice elegiaco rappresenta piuttosto un *loisir* apprezzato dai cittadini come Alessi, risulta peraltro non del tutto coerente con la fisionomia bucolica di Paride, che è un pastore. Per la figura del *venator-amator* Filippo Capponi rileva la particolare impronta che il *topos* assume nel caso di Enone, rispetto ad esempio a Milanione (*ars* 2, 187-92) o a Fedra (*epist.* 4, 37-44): «non si tratta di conquistarsi il cuore dell'amante indifferente e crudele o di un tentativo di immedesimarsi nella persona amata, praticandone le attività abituali, mentre è assente (come per Fedra e Ippolito), ma di dare nuovo alimento ad un amore senza contrasti, dividendone gli stessi passatempi con spirito ingenuamente agonistico» (Capponi 1988, 90). Sul rapporto *amor-venatio* in Ovidio e nella tradizione greco-romana a partire dall'*Ippolito* di Euripide vd. anche Davis 1983.

⁵¹ Knox 1995, 27-28.

⁵² Cairns 1990, 142-43.

desunto dalla prassi agricola⁵³, a metafora dell'amore reciproco e duraturo, secondo un traslato già implicito in *ecl.* 5, 32, dove il legame fra elementi complementari ricavati dal mondo naturale - posti però in un rapporto gerarchico, per cui uno dei due costituisce un ornamento nobilitante per l'altro - simboleggia il rapporto affettivo tra Dafni e quanti lo amano. Si tratta di un *topos* del quale la poesia ovidiana propone svariate attestazioni (vd. *am.* 2, 16, 41 *ulmus amat vitem, vitis non deserit ulmum*, in cui l'intreccio di olmo e vite è similitudine del rapporto simbiotico di coppia, o l'apologia dell'amore coniugale pronunciata da Vertumno a *met.* 14, 665 *haec quaque, quae iuncta est, vitis requiescit in ulmo*), destinato a passare alla letteratura successiva proprio mediante il tramite della poesia bucolica, conservandone una specifica connotazione di genere⁵⁴.

Un altro esempio della capacità della poesia bucolica di filtrare materiali poetici preesistenti, e di mediarne il passaggio alla tradizione letteraria, promuovendone la spendibilità all'interno di contesti diversi, è il motivo dell'incidere scritte nella corteccia degli alberi, richiamato dall'eroina ai vv. 21 sgg. Il suo retroterra letterario è da ricercarsi al di fuori di un ambito di genere strettamente inteso (lo si trova infatti attestato in Callimaco, fr. 73 Pfeiffer ἀλλ'ἐνὶ δῆ φλοιοῖσι κεκομμένα τούσσα φέροιτε/ γράμματα, Κυδίππην ὄσσο' ἐρέουσι καλήν), e tuttavia è attraverso le due occorrenze virgiliane di *ecl.* 5, 13 e 10, 53-54 che il *topos* viene recepito e riprodotto dalla letteratura latina. L'ascendenza virgiliana è infatti riconoscibile in Prop. 1, 18, 21-22 (*a quotiens teneras resonant mea verba sub umbras,/ scribitur et vestris Cynthia corticibus!*), in un contesto dalla chiara connotazione bucolica (vi si legge infatti un'apostrofe alle piante del faggio e del pino, *ibid.* 19-20, chiamate a testimoniare il dolore dell'Io-lirico), come pure a Virgilio, specificamente ad *ecl.* 10, 53-54, rinvia la declinazione del *topos* proposta da Enone, dove la puntualità del richiamo intertestuale sta nell'osservazione che i nomi cresceranno con il crescere degli alberi⁵⁵. Il rimando a

⁵³ Si tratta di una pratica assai diffusa nell'agricoltura antica, cui si fa riferimento in Verg., *ecl.* 2, 70, dove della vite potata solo per metà da Coridone è detto che è appoggiata ad un olmo. Di tale pratica Ovidio riferisce l'*aition*, nell'ambito del mito di Ampelo, in *fast.* 3, 409 sgg.

⁵⁴Cfr. per esempio T. Tasso, *Aminta*, vv. 242-44: «Veder puoi con quanto affetto/ e con quanti iterati abbracciamenti/ la vite s'avvicchia al suo marito».

⁵⁵ E d'altra parte, come ha osservato Landolfi, il modello virgiliano viene anche trasformato invertendone il significato: mentre infatti per Gallo, rimasto coerente nell'amore per la propria donna, il crescere dei tronchi corrisponde effettivamente alla crescita del sentimento, questo riscontro si perde per il fedifrago Paride, ormai lontano da Enone e a lei non più interessato, a dispetto delle scritte incise sui faggi che, presumibilmente, continueranno a crescere senza però alcuna relazione con i sentimenti del personaggio (Landolfi 2000b, 206).

Virgilio è sottolineato inoltre dal riferimento all'albero del faggio⁵⁶, che, pur privo di riscontro nel passo della decima bucolica cui si sta alludendo, sottende *ecl.* 5, 13-14 e chiama in causa la specie bucolica per eccellenza, assurta, per originale e decisiva innovazione virgiliana, a stilema di genere.⁵⁷ Per quanto non privo di una sua tradizione autonoma rispetto alla poesia pastorale, il *topos* viene quindi presto assorbito dal codice bucolico e ad esso deliberatamente ricondotto dagli autori. Investito di questa marca di genere, viene recepito sia dai proscrittori antichi della poesia pastorale (vd. ad es. Calp. *ecl.* 1, 20-21; 3, 43; 4, 130-31)⁵⁸ sia dal gusto letterario di età successive, tanto in opere che dichiaratamente si ascrivono alla tipologia del bucolico⁵⁹ quanto all'interno di generi diversi⁶⁰.

Il riferimento alla pianta del faggio si ripropone in seguito, al v. 87, attraverso l'aggettivo *faginea*. L'idea è quella del riposo sulle foglie, di cui rimane però indefinita la contestualizzazione, e non è chiaro se la scena delineata debba intendersi all'esterno o entro un ambiente chiuso. Peter Knox⁶¹ interpreta come 'materasso fatto con foglie' («a bed of beech-leaves») e rinvia ad *ecl.* 1, 79-80 ([...] *requiescere noctem/ fronde super viridi*). Ma forse il verso è da intendersi come una duplicazione dell'immagine, già evocata al v. 13, del riposo all'ombra: le foglie sarebbero di faggio perché questa è la specie della pianta che offre riparo alla coppia (del resto, già in Virgilio i faggi hanno la

⁵⁶ Secondo Fedeli 1980, 434, la menzione del faggio attesterebbe la dipendenza del passo ovidiano da Properzio. E tuttavia non sembra di potere escludere che il collegamento fra le due linee tematiche, l'incisione di scritte nella corteccia degli alberi e la promozione del faggio a pianta-simbolo del paesaggio bucolico, possa essere stato compiuto autonomamente anche da Ovidio.

⁵⁷ Vd. Maggiulli 1995, 292; *E V II*, 456-57, s. v.: «Assente in Teocrito, in Virgilio è il simbolo di un paesaggio pastorale: non a caso la prima ecloga si apre all'insegna di questo albero, che sembra un punto obbligato nelle descrizioni di scene pastorali [...]». Relativamente all'epistola di Enone, va osservato peraltro che al faggio si sostituisce in seguito il pioppo (v. 27), con un effetto di amplificazione retorica del *topos*, che risulta in questo modo dilatato. Anche nella scelta di questo elemento di *variatio* si può riconoscere una deliberata coerenza con il fondale bucolico precedentemente costruito: si tratta infatti di un'altra specie arborea nota al paesaggio nel quale vivono i pastori di Virgilio, menzionata come pianta che cresce lungo i corsi d'acqua (*ecl.* 7, 66) o davanti a un antro (*ecl.* 9, 41).

⁵⁸ Qui la linea tematica è piuttosto quella riconducibile a *ecl.* 5, 13-14: il concetto, esente da implicazioni retoriche, è l'utilizzo della corteccia degli alberi quale materiale scrittoria sul quale incidere i versi, per preservarli quanto più a lungo possibile. Un'idea enfatizzata nel secondo passo (*ecl.* 3, 43 sgg., nel quale si parla della corteccia di un ciliegio vergata e poi asportata. Vd. al riguardo Pearce 1990, 25-26, *comm. ad 1*, 20-21).

⁵⁹ Vd. e. g. Tasso, *Aminta*, 318-19 «lo scrisse in mille piante, e con le piante/ crebbero i versi, e così lessi in una» e *ibidem*, 385 sgg.: «e che l'incida/ ne la scorza d'un faggio, presso il luogo/ dove sarà sepolto il corpo essangue [...]»; G. Pompei, *Per la concezione della Beata Vergine*, vv. 118-20, in *Opere del Signor Girolamo Pompei gentiluomo Veronese*, Verona, 1790, 120-25 «In questi faggi incise/ Sien le mie rime, e quai/ Crescon le scorze, crescan pure i versi».

⁶⁰ Vd. L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIII, 102-5, dove è la vista dei nomi di Angelica e Medoro incisi nella corteccia degli alberi, che ne denunciano l'amore, a scatenare la follia gelosa di Orlando; T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, 7, 19, 1-6 «Sovente, allor che su gli estivi ardori/ giacean le pecorelle a l'ombra assise,/ ne la scorza de' faggi e de gli allori/ segnò l'amato nome in mille guise:/ e de' suoi strani ed infelici amori/ gli aspri successi in mille piante incise».

⁶¹ Knox 1995, 157, *ad loc.*

prerogativa di fare ombra grazie alle loro ampie chiome: cfr. *ecl.* 1, 1 *patulae* [...] *sub tegmine fagi* e 2, 3 *umbrosa cacumina*). Il richiamo sarebbe, allora, piuttosto al verso che apre la prima egloga e insieme la raccolta bucolica, forse il verso virgiliano più celebre in assoluto, per farne, con scarto originale rispetto al *topos* del riposo del pastore, una scena di idillio romantico, dove sono gli innamorati a trovare rifugio sotto una chioma arborea.

A delineare l'*ethos* bucolico della protagonista coopera poi l'impiego di *exempla* desunti dal mondo naturale, che ne rispecchiano la mentalità agreste e conseguono un effetto di verosimiglianza psicologica. Quando rinfaccia a Paride la sua incostanza, Enone mostra di interpretare originalmente motivi noti alla tradizione paremiografica, filtrandoli attraverso una mentalità e una psicologia individuali. La prima delle due immagini richiamate (vv. 109-10 *tu levior foliis, tum cum sine pondere suci/ mobilibus ventis arida facta volant*), pur riconducibile al *topos* che associa la volubilità degli innamorati e l'inattendibilità delle loro promesse all'incostanza dei venti e alla labilità di ciò che dai venti è trasportato⁶², consegue un suo specifico effetto di realismo in ragione del dettaglio descrittivo relativo alla secchezza della foglia autunnale, più leggera per avere ormai perduto la linfa vitale. Si tratta di un particolare che rispecchia una conoscenza analitica del mondo naturale, frutto dell'osservazione diretta dei mutamenti che, nel ciclo di morte e rinascita della vegetazione, corrispondono al susseguirsi delle stagioni. Analogamente, nella similitudine che occupa il distico seguente (vv. 111-12 *et minus est in te quam summa pondus arista,/ quae levis adsiduis solibus usta riget*), la notazione relativa alla secchezza della spiga, asciugata, e quindi impoverita nel suo contenuto di frumento, perché inopportunamente lasciata a bruciare sotto il sole oltre il momento più adatto alla mietitura, sembra presupporre il patrimonio di conoscenze relative alle norme da osservare nello svolgimento dei lavori agricoli, del quale la cultura contadina è tradizionalmente depositaria⁶³.

Al fondale bucolico dell'epistola concorrono anche gli altri personaggi evocati dalla ninfa. Ai vv. 135 sgg., Enone, impiegando la strategia di convincimento cui ricorrono anche gli innamorati virgiliani, ricorda le profferte d'amore ricevute in passato e menziona i Satiri e Fauno, figure extraumane, appartenenti al mondo naturale agreste e

⁶² Esempio al riguardo è l'immagine usata da Ipsipile in riferimento a Giasone (*epist.* 6, 109 *mobilis Aesonide vernaque incertior aura,/ cur tua polliciti pondere verba carent?*), la cui genericità e convenzionalità è ben evidenziata dal confronto con la molto più originale declinazione del *topos* proposta da Enone.

⁶³ Si tratta di un particolare ambito di conoscenze che trova espressione, in forma di prescrizioni e ammonimenti, nella poesia teocritea: si vedano i consigli relativi alla mietitura e alla trebbiatura enunciati in *Theocr.* 10, 46 sgg.

montano, qui rappresentati con tratti tradizionali. I primi sono qualificati dall'apposizione *turba proterva*, che anche altrove ne denota la sfrontatezza nel concupire bellezze femminili (vd. *fast.* 4, 142, dove è Venere a nascondersi dietro un mirto per sottrarsi alle loro attenzioni), mentre l'aggettivo *celerēs*, il cui significato è ribadito da *rapido* [...] *pede*, suggerisce non solo la loro velocità nella corsa che, nella prospettiva della ninfa insidiata e quindi fuggitiva, ne fa dei formidabili inseguitori, ma anche la propensione per la danza, che ne costituisce una caratteristica distintiva anche nella menzione virgiliana di *ecl.* 5, 73 (*saltantis Satyros*).

A Fauno vengono assegnati due attributi caratteristici, le corna⁶⁴ e la ghirlanda di pino⁶⁵, che rispecchiano la sua assimilazione a Pan.

Dello stesso Pan è caratteristico l'abbinamento ai Satiri, nel cui corteggio lo vediamo in *fast.* 1, 393. Si può osservare che al dio è qui conservata l'identità individuale originaria, precedente alla pluralizzazione - favorita verosimilmente, per via analogica, dall'assimilazione ai Satiri stessi⁶⁶ - che si riscontra già in Virgilio (*ecl.* 6, 27 *tum vero in numerum Faunosque ferasque videres/ ludere* e 8, 314 *haec nemora indigenae Fauni Nymphaeque tenebant*) e altrove in Ovidio (*epist.* 4, 49 [...] *semideae Dryades Faunisque bicornes*).

Nel discorso di Enone, a questa scena, che evoca una violenza scongiurata, ne segue un'altra relativa a uno stupro portato invece a compimento (vv. 139-40 *me fide conspicuus Troiae munitor amavit:/ ille meae spoliū virginitatis habet*). Come i personaggi appena ricordati, anche il protagonista di questo secondo episodio è figura appartenente al mondo bucolico. La versione di Apollo qui presentata è infatti quella del dio-pastore, attestata nella poesia latina soprattutto in virtù dell'elegia 2, 3 di Tibullo, relativa al *servitium* prestato dal dio a Fere, per amore di Admeto (un luogo richiamato

⁶⁴Vd. Pearce 1990, 25, *comm. ad Calp. ecl.* 1, 15, *cornigeri* [...] *Fauni*: «Faunus was an Italian tutelary deity of agriculture and shepherds. He was identified with the Greek Pan and thus assumed his goat-like attributes, which included short, budding horns». Nelle menzioni del dio, questa caratteristica è generalmente richiamata attraverso l'uso convenzionale dell'attributo *bicornis*, sostanzialmente promosso a formula (vd. *fast.* 5, 99), ma che tuttavia può prestarsi a una più specifica valorizzazione, come in *fast.* 3, 312 *sic quatiens cornua Faunus ait*, dove alle corna del dio, promosse a fuoco della scena, viene attribuita un'artificiale mobilità, che enfatizza teatralmente il moto di assenso del suo capo.

⁶⁵Relativamente a questa caratteristica, attribuita ancora a Fauno a *fast.* 3, 84 (*colit* [...] *pinigerum Fauni Maenalis ora caput*), la sovrapposibilità con Pan risulta dal confronto con *met.* 1, 699 (*Pan* [...] *pinu caput praecinctus acuta*) e *met.* 14, 638 (*pinu praecincti cornua Panes*), per cui vd. *infra*, II.1.

⁶⁶Vd. Skutsch 1985, 372: «Faunus, divinity of the woods [...] exists properly only in the singular [...] a pluralization is not unnatural and has certainly occurred, in the same way as probably that of Pan, and rather that of Silvanus [...] under the influence of the Satyrs».

da Enone attraverso un preciso rimando ai vv. 151-52) e ben presente ad Ovidio che la ricorda anche in *ars* 2, 239 e *met.* 2, 676 sgg⁶⁷.

Anche più carico di implicazioni letterarie è poi il *topos* dell'amore incurabile formulato ai vv. 144-54 (nei quali, secondo una modalità caratteristica dell'elegia, dall'esperienza individuale è desunta una considerazione più generale), che ricorre più volte nella poesia ovidiana, sempre in riferimento ad Apollo, in due diverse declinazioni. Da un lato, sul piano concreto, l'incapacità del dio di curare le ferite mortali dei propri amati (come Giacinto agonizzante, *met.* 10, 187-89); dall'altra, con traslato metaforico, l'immedicabilità dell'*eros*, contro il quale nulla possono le sue competenze mediche (come quando, rivolgendosi a Dafne che lo fugge, è il dio stesso a constatare dolorosamente l'impotenza della propria arte rispetto alla ferita che lo tormenta, *met.* 1, 519-24).

Va rilevato come entrambe queste declinazioni ben si attaglino al personaggio di Enone, alla luce dell'episodio mitologico del quale è protagonista. Da una parte, l'accezione metaforica del motivo, per cui non esiste terapia capace di curare la malattia d'amore⁶⁸, ben si adatta alla psicologia della *relicta*⁶⁹; dall'altra, sul piano concreto, l'impossibilità del medico-amante di esercitare con successo la propria arte sulla persona amata e salvarla è quanto mai pertinente alla vicenda dell'eroina. Dalle fonti sul mito di Enone giunte in nostro possesso⁷⁰ sappiamo infatti che la ninfa, per vendicarsi su Paride del tradimento subito, si sarebbe rifiutata di curarne una ferita, o comunque avrebbe ritardato il proprio intervento in suo soccorso, salvo poi pentirsi e uccidersi in preda al rimorso per essersi resa corresponsabile della morte di lui. Un parallelo di questo *cliché* sentimentale si ha, ancora in riferimento ad Apollo, nell'episodio di *met.* 2, 542 sgg. Il dio, innamorato della ninfa Coronide, scopre di esserne tradito e, accecato dall'ira e dal dolore, trafigge al petto con una freccia la fanciulla, uccidendola insieme al bimbo che questa avrebbe dovuto dare alla luce. Pentitosi dell'eccessiva durezza del castigo inflitto e rimpiangendo di avere dato ascolto a una delazione, il dio prova a mettere in campo la propria arte medica, che risulta però vana. In questo episodio, come pure nel tragico epilogo della vicenda di Enone, l'innamorato che vendica un torto ricevuto è causa della morte dell'amato, e con il proprio comportamento inficia l'utilità delle sue competenze

⁶⁷ Vd. *supra*, 'Introduzione'.

⁶⁸ Si tratta del *topos* presupposto dalla sconsolata constatazione di Gallo circa l'inefficacia della caccia come pratica terapeutica contro le sofferenze sentimentali (*ecl.* 10, 60-61 *tamquam haec sit nostri medicina furoris, / aut deus ille malis hominum mitescere discat...!*).

⁶⁹ Sulla connotazione elegiaca del personaggio vd. Spoth 1992, 148 sgg.

⁷⁰ Un quadro complessivo della documentazione è ricostruito in Stinton 1964, 40-50. Per l'esito luttuoso della vicenda si possono vedere in particolare Licofrone, *Alex.* 57-68 e Partenio, *Erot.* 4.

mediche. Proprio questa assimilabilità dell'eroina ad Apollo potrebbe avere costituito lo spunto del suo accostamento al dio, che non è escluso sia stato istituito con invenzione originale da Ovidio, dal momento che non esistono altre attestazioni di tale relazione⁷¹. E ciò non tanto in chiave eziologica, per giustificare le competenze nella medicina tradizionalmente attribuite a Enone quale dono del dio che di tale arte era inventore, quanto interpretando le due figure sulla base di uno stesso modello sentimentale.

Stando alla ricostruzione di Adelmo Barigazzi⁷², la trafila del motivo, di origine ellenistica, permette di rilevare come la sua assunzione da parte della letteratura latina avvenga mediante il tramite dell'elegia e come l'associazione ad Apollo sia stata verosimilmente propiziata dall'esistenza di una versione bucolica del personaggio.

La constatazione della propria impotenza da parte di Apollo, che si scopre abbandonato dalle proprie facoltà di guaritore, compare in Euforione, fr. 48 Powell e Bione, fr. 1 Gow, in relazione al compianto pronunciato dal dio davanti a Giacinto morente; il *topos* torna poi in Properzio 2, 34, 91, con riferimento ai *vulnera amoris* di Gallo, dove ha quindi già assunto una veste metaforica. Quest'ultimo testo presuppone forse una precedente rielaborazione del motivo da parte dello stesso Gallo, che, nell'applicare a sé il *topos* originariamente riferito ad Apollo, ne avrebbe attuato il fondamentale passaggio dal piano concreto a quello figurato, istituendo così il tema, tipicamente elegiaco, della *medicina amoris*. L'ulteriore ripresa del motivo da parte di Tibullo (l'osservazione è di Sergio Casali)⁷³ riattribuirebbe al dio le considerazioni sull'inutilità della medicina rispetto all'*eros*, avallandone però la veste metaforica elaborata da Gallo.

Va d'altra parte osservato come l'attribuzione all'Apollo elegiaco del tema dell'inguaribilità di amore sia stata verosimilmente agevolata dalla caratterizzazione bucolica del dio in relazione all'episodio già ricordato che lo vede a servizio di Admeto in vesti pastorali. Tra le ascendenze letterarie del *topos* c'è infatti la considerazione sull'inutilità della medicina in amore che si può leggere in Theocr. 11⁷⁴, che chiama in

⁷¹ A giustificazione del legame, si sono cercate altre possibili affinità che avrebbero favorito l'accostamento delle due figure: Jacobson 1974, 186-87 ipotizza che il rapporto fra la ninfa e il dio sia stato agevolato dal legame che entrambi hanno con il monte Ida (per Apollo vd. Hom. *Il.* 21, 448-49) ma anche dal parallelismo con la relazione fra il dio e Cassandra (che dal dio avrebbe ottenuto capacità divinatorie). E tuttavia, proprio il tema dell'inguaribilità dell'amore sembra costituire non un elemento accessorio, ma piuttosto la chiave di volta e il punto focale della relazione nella quale sono posti, nell'epistola ovidiana, il dio e la ninfa (vv.146 sgg.), anche alla luce del numero di versi - ben sette - che gli vengono dedicati.

⁷² Barigazzi 1962, 297 sgg.

⁷³ Casali 1992, 99.

⁷⁴ Nel carme teocriteo il motivo ispira e giustifica la scrittura, costituendo il *trait d'union* fra il tema del componimento, l'amore immedicabile del Ciclope, e Nicia, il dedicatario del componimento, che è appunto medico.

causa il Ciclope, figura bucolica per eccellenza. Quest'ultimo personaggio non manca di influenzare altre rappresentazioni ovidiane di Apollo innamorato. In particolare, relativamente all'episodio di Apollo e Dafne, gli argomenti addotti dal dio costituiscono un riecheggiamento di quelli impiegati da Coridone, che, com'è noto, rappresenta per taluni aspetti l'erede virgiliano del Polifemo teocriteo. In particolare, l'esortazione *cui placeas, inquire tamen* (*met.* 1, 512) riprodurrebbe *despectus tibi sum, nec qui sim quaeris, Alexi* (*ecl.* 2, 19), mentre *nescis quem fugias* (*met.* 1, 514) corrisponderebbe a *quem fugis, a demens?* (*ecl.* 2, 60)⁷⁵.

In ragione di questo doppio retroterra, bucolico ed elegiaco, il motivo dell'immedicabilità d'amore risulta particolarmente adatto ad un personaggio elegiaco dall'esplicita coloritura pastorale quale è Enone, e concorre significativamente a tale caratterizzazione.

Alla dichiarata e univoca connotazione bucolica della ninfa nel testo ovidiano si contrappone per molti versi la forte ambiguità del personaggio Paride. Nel ritratto che le tre eroidi concorrono a delinearne in tempi successivi, la sua identità di personaggio appare scissa in due figure fortemente contrastanti: da un lato quella dell'umile pastore di condizione servile, che una ninfa aveva degnato del proprio amore, facendone il compagno di vita tra campi e boschi; dall'altro quella di principe avvezzo al lusso e alle raffinatezze del *cultus* regale, di cui può esibire l'attrattiva alla donna della quale è innamorato per indurla a ricambiarlo.

La forte dicotomia tra queste opposte personalità si può ricomporre e giustificare sulla base dell'archetipo omerico cui la tipologia del principe-pastore risulta riconducibile. Si tratta del figlio di re, o comunque dell'aristocratico che sorveglia le greggi, del quale la poesia omerica offre diversi esempi (vd. *Hom. Il.* 6, 423-24, in cui Andromaca ricorda la morte dei fratelli avvenuta, per mano di Achille, presso i buoi e le pecore, e 20, 91, dove Enea si ricorda protagonista di un episodio analogo), fra i quali il travestimento sotto il quale Atena appare a Odisseo poco dopo il suo approdo ad Itaca (*Od.* 13, 221). La descrizione di questo personaggio, evidentemente riconducibile a un *cliché* più generale, mostra la piena conciliabilità, almeno sul piano ideale e culturale, dell'assolvimento delle funzioni di *pastor* con un *cultus* aristocratico raffinato.

Il dualismo oppositivo implicito in questa doppia caratterizzazione viene estrinsecato ed esasperato da Ovidio, declinandolo all'interno della più generale antitesi *rusticitas-*

⁷⁵ Vd. Casali 1992, 96-97 e n. 26.

urbanitas, per farne il correlativo del contrasto irriducibile tra due codici, quello bucolico e quello elegiaco. La raffigurazione di Paride come *pastor* è affidata alla voce e al punto di vista di Enone, che se ne avvale per evidenziare a proprio favore la differenza di condizione sociale tra sé e l'amato, in una particolare declinazione del *servitium amoris* (*epist.* 5, 79-80 *at cum pauper eras armentaue pastor agebas,/ nulla nisi Oenone pauperis uxor erat*), dove il sostantivo *pastor* è impiegato in un'accezione svalutativa che costituisce un tratto di incoerenza nella logica argomentativa dell'eroina. Al punto di vista bucolico sembra infatti sostituirsi qui il punto di vista elegiaco, che vede nella *rusticitas* il polo negativo contrapposto alla raffinatezza di modi e consumi, concepita come prerogativa di una civiltà squisitamente urbana. Si tratta dell'*ethos* che Paride rivendicherà per sé nell'autorappresentazione proposta alla destinataria della propria lettera e, dunque, al lettore delle *Heroides*. Probabilmente non è casuale che nella sua epistola, la sedicesima, non ricorra neppure una volta l'epiteto *pastor* che nella poesia latina gli è tradizionalmente assegnato, identificandolo per antonomasia (vd. Cic. *Att.* 1, 18 *pastor Idaeus*; Hor. *carm.* 1, 15, 1-2 *pastor cum traheret per freta navibus/ Idaeis Helenen perfidus hospitam*; Prop. 2, 2, 13-14 *cedite, iam, divae, quas pastor viderat olim/ Idaeis tunicas ponere verticibus*; Verg., *Aen.* 7, 363 *Phrygius (...)* *pastor*), e che rimane vitale ancora nella letteratura moderna (si vedano gli appellativi 'pastor frigio', che gli viene riferito in Ariosto, *Orlando Furioso* 11, 70 e 'shepherd', che ricorre in Milton, *Paradise Lost* 1, 6, 18). L'immagine di sé alla quale il personaggio, una volta che gli è permesso esprimersi direttamente, mostra di volersi richiamare e conformare, è invece quella del principe edonista imbecille e raffinato, altrettanto ben attestata dalla tradizione letteraria. Si tratta di una caratterizzazione già presentata e avallata dall'epica omerica (si veda il rimprovero di Ettore in *Il.* 3, 46 sgg.), recepita e riprodotta dalla letteratura latina⁷⁶: una rappresentazione che nella raccolta epistolare ovidiana è testimoniata da una voce estranea al triangolo erotico che lega Paride a Enone ed Elena e, dunque, presumibilmente più attendibile, quella di Laodamia (*epist.* 13, 57 *venerat, ut fama est, multo spectabilis auro*).

In quanto distanziato dagli altri personaggi per la sua mancanza di coraggio e la sua dichiarata preferenza per le *performances* amatorie piuttosto che per la guerra, Paride risulta figura naturalmente votata all'elegia. Ma mentre nell'*Iliade* è in opposizione al codice epico che si definisce la sua identità di personaggio appartenente alla sfera di

⁷⁶ Vd. Hor. *carm.* 4, 9, 13-16, dove all'eleganza dell'acconciatura di Paride, al lusso delle sue vesti e al fasto del suo seguito è imputato l'abbaglio del quale sarebbe stata vittima Elena, o *Aen.* 4, 215 sgg., dove il suo nome è menzionato per richiamare, antonomasticamente, un paradigma di eleganza dissoluta.

Afrodite, in Ovidio è il codice bucolico a costituire lo sfondo contrastivo dal quale emerge, per antitesi, l'*amator* elegiaco.

Il ripudio, da parte di Paride, del mondo pastorale al quale Enone lo aveva risolutamente rivendicato comincia dallo smantellamento del fondale bucolico scrupolosamente costruito dall'eroina. Quando rievoca lo spazio e l'atteggiamento nel quale le tre dee lo avevano sorpreso, presentandosi a lui per sottoporsi al suo giudizio, il Paride ovidiano delinea un'ambientazione molto diversa dal paesaggio descritto dalla ninfa. Si tratta di un luogo fuorimano, estraneo ai sentieri percorsi dal bestiame, che anzi si definisce in opposizione ai pascoli: infatti non vi brucano «le placide pecore né le capre amanti delle rupi né il lento bue dall'ampia bocca» (vv. 53-56 *Est locus [...] qui nec ovis placidae nec amantis saxa capellae/ nec patulo tardae carpitur ore bovis*). Nel suo catalogo delle principali tipologie di animali da allevamento, Paride propone un repertorio delle qualifiche che sono ad esse tradizionalmente associate: le *oves* sono *placidae*, in omaggio alla loro proverbiale mitezza, come Ovidio le definisce in *met.* 13, 927 e *fast.* 1, 362; le *capellae* sono *amantes saxa*, secondo l'immagine virgiliana di *ecl.* 1, 75-76, che nella poesia ovidiana è promossa a stilema (vd. *met.* 13, 691 *rodunt arentia saxa capellae*; *rem.* 179 *ecce petunt rupes praeruptaque saxa capellae* e *Pont.* 1, 8, 51-52 *ipse ego pendentis, liceat modo, rupe capellas/ ipse velim baculo pascere nixus oves*, dove l'allusione al modello si esplicita in un omaggio dichiarato, mutuando tra l'altro anche il piano visivo del pastore in cui risiede l'originalità dell'immagine)⁷⁷; il *bos* è detto *tardus* per suggerirne la lentezza di movimento, caratteristica colta e rappresentata anche in Tib. 1, 1, 30 (*nec tamen interdum pudeat [...] stimulo tardos increpuisse boves*) e Ov. *am.* 1, 13, 16 (*prima vocas tardos sub iuga panda boves*). Il personaggio-narratore, quindi, dimostra di padroneggiare un codice, ma solo per negare i referenti che dovrebbe evocare, per denunciarne l'assenza.

Attraverso il paesaggio nel quale si colloca, estraniandosi dal fondale bucolico nel quale si ambientava la quinta eroide, Paride sembra dunque rigettare il ruolo di *pastor* attribuitogli da Enone e dalla tradizione letteraria e, in sostanza, sconfessare l'idillio sentimentale descritto dalla ninfa. I rapidi tratti descrittivi delineati nei vv. 53-56 della sua epistola non rispondono ai canoni tradizionali del *locus amoenus* e un po' sbrigativo risulta l'impiego di tale definizione con riferimento a questo passo da parte di Edward J. Kenney⁷⁸. I due elementi che connotano il paesaggio evocato da Paride sono la

⁷⁷ Su questo passo vd. *infra*, II.2

⁷⁸ Kenney 1996, 92: «The idyllic place of this pastoral retreat, as with many other Ovidian *locus amoenus* [...] contrasts ironically with the dire consequences of what happens here». E tuttavia la definizione di

vegetazione lussureggiante e, come ne consegue naturalmente, l'ombra⁷⁹, secondo la rappresentazione tradizionale dell'Ida, celebre a cominciare da Omero per i suoi recessi umidi (vd. Hom. *Il.* 22, 171 Ἰδης ἐν κορυφήσι πολυπτύχου; *Il.* 8, 47 e 14, 157 πολυπίδαξ; *Il.* 11, 183 πιδήεσσα; Ov. *met.* 10, 71 *umida Ida*; *fast.* 6, 15 *in aquosae vallibus Idae*); per i suoi boschi (vd. Hom. *Il.* 21, 449 ὑλήεσσα; Verg. *Aen.* 3, 112 *Idaeumque nemus*) e più, specificamente, per i pini, ricordati anche da Paride (vd. Hom. *Il.* 14, 289, dove Zeus si cela, sotto le sembianze di uccello, fra i rami di un pino dell'Ida; Verg. *Aen.* 5, 449 *Ida in magna radicibus eruta pinus*; 10, 230 *Idaeae sacro de vertice pinus*; *georg.* 3, 450, dove è menzionata la pece ricavata dalle conifere che crescono sull'Ida).

Nella descrizione fornita da Paride, ai vv. 53-54 (*est locus [...] piceis ilicibusque frequens*) ai pini viene associata un'altra specie arborea tradizionalmente deputata a fare ombra, tanto nella poesia bucolica virgiliana - dove gli elci offrono riparo dalla calura ai pastori (*ecl.* 7, 1 *forte sub arguta consederat ilice Daphnis*) e agli animali (*ecl.* 6, 54: *ilice sub nigra pallentis ruminat herbas*) - quanto nella poesia romana più in generale (vd. e.g. Tib. 2, 5, 27 *suberat Pan ilicis umbrae*; Verg. *georg.* 3, 333-34 *nigrum/ ilicibus crebris [...] nemus*; Ov. *fast.* 3, 295 *lucus Aventino suberat niger ilicis umbra*)⁸⁰.

Per quanto conforme a un canone tradizionale, l'ambientazione che introduce e inquadra la scena del giudizio sembra nondimeno prestarsi a risonanze psicologiche che caratterizzano in modo più esplicito e marcato altri paesaggi ovidiani. La tipologia

pastoral retreat sembra più un pregiudizio basato su un'iconografia tradizionale presupposta dal lettore che un dato riscontrabile nel testo, che anzi nega espressamente lo spazio pastorale.

⁷⁹ L'ombrosità del luogo differenzia questa descrizione del giudizio di Paride da quella riferita in *ars* 1, 247, la cui ambientazione è, al contrario, *caelo [...] aperto*, una *iunctura* che denota il cielo limpido e dunque la luminosità dei raggi del sole non filtrati da nubi. L'incongruenza rispecchia l'incoerenza che è caratteristica costitutiva della poesia ovidiana, funzionale alle finalità espressive o argomentative del singolo episodio. In questo passo, infatti, ciò che si vuole dimostrare è la necessità di valutare la bellezza femminile sotto un'adeguata luce e a tale scopo è piegato l'*exemplum* che ha per protagonista il giudice di bellezza per eccellenza, di cui si dice quindi, strumentalmente, che avrebbe esaminato i corpi delle tre dee in condizioni di illuminazione ottimali.

⁸⁰ La prerogativa peculiare di questa specie arborea, che è appunto quella di fare ombra, giustifica l'abbinamento ricorrente, e fors'anche formulare, all'aggettivo *niger*. E tuttavia al dato oggettivo sembra spesso sovrapporsi una allusività metaforica, che può evocare l'idea della contaminazione (in una *illex nigra* viene trasformata Biblide, a epilogo del suo incestuoso amore per il fratello, *met.* 9, 665, come pure un *densa niger ilice lucus* circonda il lago nel quale Callisto, violentata e resa gravida da Giove, è costretta a bagnarsi e a manifestare la propria impurità, *fast.* 1, 165) o comunque una valenza simbolica, per cui l'idea di buio della quale l'aggettivo è portatore diviene punto di collegamento con la dimensione sacrale o infera. Di *ilices nigrae* sono infatti costituiti il bosco sacro all'interno del quale Giove appare a Numa (*fast.* 3, 295 *lucus Aventino suberat niger ilicis umbra/ quo posses viso dicere «Numen inest»*) e quello nel quale hanno sede i Campi Elisi, riservati agli uccelli buoni (*am.* 2, 6, 49 *colle sub Elysio nigra nemus ilice frondet*).

qui allusa in una forma solo approssimativa e parziale è quella del *locus horridus*⁸¹, che si propone ricorsivamente nelle *Metamorfosi* e può essere letta come reinterpretazione *a contrario* del *locus amoenus*, i cui elementi costitutivi fondamentali vengono proposti invertendone il segno. Gli alberi e l'ombra, che rappresentano il primo e irrinunciabile elemento qualificante del *locus amoenus*, non sono più refrigerio ma tenebra⁸², e il bosco, in quanto luogo nel quale il selvaggio può estrinsecarsi, diventa uno spazio sottratto alla giurisdizione dell'uomo e, dunque, alla sua capacità di controllo e difesa. Il paesaggio che ne risulta si configura quindi, alla luce di queste valenze simboliche, come l'antecedente diretto della 'selva selvaggia' che tanta fortuna incontrerà nella tradizione letteraria occidentale. Qui non se ne ha ancora una rappresentazione paurosa e cupa, e tuttavia è già suggerita la percezione di un 'altrove' nel quale è facile imbattersi in presenze divine o comunque extraumane, talvolta propizie o innocue, ma spesso dannose⁸³. L'aggettivo *devius* che connota, nel racconto di Paride (v. 54), l'ambientazione introdotta attraverso la formula canonica della *topothesia* (vv. 53 sgg.)⁸⁴, è da questo punto di vista un indicatore esemplare. Si tratta infatti dell'attributo che definisce uno spazio separato dal mondo circostante, la cui apparente amenità nasconde un pericolo per chi ne violi i confini. *Devia* sono i *rura* nei quali si imbattono fatalmente Atteone e Narciso, incontrandovi i rispettivi destini (*met.* 3, 146 *per devia lustra vagantes*, detto dei cani del cacciatore, e *met.* 3, 370 *per devia rura vagantem*). Il primo di questi *loci* è descritto come una valle folta di pini (la medesima specie arborea quindi che troviamo, insieme agli elci, anche nel bosco in cui Paride pronuncia il suo

⁸¹ Secondo la categoria individuata dalla filologia italiana e passata, in tempi relativamente recenti, alla filologia latina, per la quale faccio riferimento a Petrone 1988 e Petrone 1998. Più articolata, e di conseguenza anche più opinabile nell'individuazione di tipologie diverse, la classificazione proposta da Malaspina 1994, che rispecchia la difficoltà di sistemare entro uno schema predefinito materiali intrinsecamente fluidi.

⁸² Sull'ombra in quanto tratto caratterizzante il paesaggio ameno pastorale si sofferma Segal 1969, 74, evidenziando l'inversione di segno di cui il *topos* è fatto oggetto, in modo funzionale alla reinterpretazione del paesaggio pastorale sistematicamente proposta dall'autore delle *Metamorfosi*. Perdendo la sua valenza positiva evocatrice di frescura e riposo, tale elemento assume una opposta connotazione negativa e si associa all'idea di pericolo, racchiudendo il senso della trasformazione messa in atto sul *locus amoenus*, per cui «by transforming the locales which in the literary tradition are places of comfort and refuge from the harsher possibilities of life, Ovid leaves a world bare of protection and open at any moment to sudden arbitrary attack». Per le implicazioni simboliche dell'ombra nelle *Bucoliche* vd. Gagliardi 2003, in particolare 24 sgg. Anche nel codice elegiaco il sostantivo può assolvere alla funzione di parola tematica: Booth 1991, 183, *comm. ad am.* 2, 18, 3 [...] *ignava Veneris cessamus in umbra*, osserva come nella poesia ovidiana il sostantivo venga a rappresentare - in quanto spazio deputato all'amore e alla poesia - un antonimo dell'attività militare. A questa antitesi corrisponderebbe, in termini di poetica, l'opposizione fra poesia elegiaca e poesia epica.

⁸³ Vd. ad esempio il bosco sacro di *fast.* 3, 295 nel quale Giove si manifesta a Numa, e il *nemus arboribus densum secretus ab omni voce locus* di *fast.* 6, 9 sgg. dove Giunone appare al poeta.

⁸⁴ L'espressione *est locus* è qui preferita a *est nemus* (cfr. ad es. *met.* 1, 568; 3, 407; 11, 229; 14, 51), nella quale Segal 1969, 7 riconosce uno stilema della tecnica narrativa ovidiana.

giudizio) e di cipressi (che sono alberi non di rado investiti di una connotazione negativa)⁸⁵, che se da un lato costituisce un luogo di ristoro per Diana e il suo seguito che vi si rifugia dopo le fatiche della caccia, dall'altra è anche luogo di sventura per l'uomo che si imbatta inconsapevolmente in tale spazio, dal momento che introdursi equivale a violare un confine sacro. Analogamente, anche la fonte di Narciso appare preclusa all'esperienza umana, non è mai stata sfiorata da pastori o capre ed è circondata dall'erba e da un bosco che preclude l'accesso ai raggi del sole (*met.* 3, 408 sgg.).

Nel racconto di Paride l'uso di questo espediente convenzionale, pur non precludendo ad eventi luttuosi, risponde all'esigenza di introdurre e preannunciare un evento narrativamente rilevante al lettore, purchè minimamente avvertito di tale meccanismo letterario. Il riferimento al bosco e all'ombra esula quindi qui da una connotazione di genere che sottenda il *locus amoenus* pastorale⁸⁶, e costituisce piuttosto l'applicazione di una convenzione narrativa più generale. Un riscontro in questo senso è offerto dalla corrispondenza quasi letterale tra *epist.* 16, 53-54 (*est locus [...] piceis ilicibusque frequens*) ed *epist.* 12, 67 (*est nemus et piceis et frondibus ilicis atrum*), in relazione al luogo nel quale Medea vede per la prima volta Giasone e se ne innamora: un episodio esente da coloriture bucoliche. La funzione dell'ambientazione nemorale descritta da Paride è quindi piuttosto quella di creare un adeguato livello di tensione intorno al fatale incontro dei due personaggi.

Anche l'atteggiamento in cui lo colgono le tre dee non rispecchia l'*habitus* del sorvegliante di animali al pascolo, e lo presenta invece già proiettato verso l'opulenza e gli agi di una corte regale, lontano dalla povertà del mondo pastorale. Per quanto la postura in cui è ritratto, poggiato ad un tronco d'albero, possa ricordare l'iconografia tradizionale del pastore appoggiato al *baculum*⁸⁷, lo sguardo si spinge verso il suo futuro di principe e avventuriero spregiudicato, disposto ad attraversare il mare per conquistare la donna amata (vv. 57-58 [...] *Dardaniae muros excelsaque tecta/ et freta prospiciens*). La sconfessione da parte di Paride della propria rappresentazione come *pastor* bucolico costituisce la premessa della sua assunzione del ruolo di *adulter*, che si realizza

⁸⁵ In Verg. *Aen.* 6, 126 è pianta *feralis* come anche in Ov. *trist.* 3, 13, 21; in Sen. *Thy.* 654 è una delle specie che compongono il lugubre bosco circostante la casa di Atreo.

⁸⁶ In base alla definizione di Serv. *ad Aen.* 7, 30, secondo il quale *amoenus* sarebbe sinonimo di *umbrosus, silvis circumdatus*.

⁸⁷ Si tratta di una rappresentazione già teocritea (7, 15 sgg.), che costituisce un *topos* (vd. Prop. 4, 2, 39 *pastor me ad baculum possum curvare*) e ricorre frequentemente in Ovidio (vd. *met.* 8, 218 *pastor baculo [...] innixus*; *met.* 15, 655, con riferimento ad Esculapio *baculumque tenens agreste sinistra*; *fast.* 1, 177, dove è descritto Giano in *habitus* pastorale *tum deus incumbens baculo quem dextra gerebat*; *trist.* 4, 1, 11-12 *fessus ubi incubuit baculo [...] pastor*; *Pont.* 1, 8, 52 *ipse velim baculo pascere nixus oves*).

attraverso l'adozione del *lexicon amatorium*⁸⁸ e soprattutto attraverso una *performance* squisitamente elegiaca, quale il corteggiamento dell'amata in occasione del banchetto, una scena alla quale viene accordato un forte risalto, assumendola quale oggetto di una doppia descrizione, prima attraverso il punto di vista di Paride (*epist.* 16, 219 sgg.) e, quindi, attraverso quello di Elena (*epist.* 17, 75 sgg.)⁸⁹.

Le due sequenze che ne risultano costituiscono un repertorio quasi manualistico dei *topoi* nei quali il codice elegiaco riconosce la sintomatologia dell'eros e la più efficace strategia di corteggiamento⁹⁰. La dichiarazione conclusiva di Elena, che lo investirà definitivamente delle insegne della *militia amoris* (*epist.* 17, 253-54: *apta magis Veneri, quam sunt tua corpora Marti./ Bella gerant fortes, tu, Pari, semper ama!*), rappresenta dunque la legittimazione definitiva della rappresentazione di sé coerentemente perseguita da Paride.

Va d'altronde rilevato come, proprio in un contesto investito di una così marcata connotazione di genere, il personaggio mostri di tradire, a tratti, la sua precedente appartenenza al codice bucolico. La posizione nella quale si descrive al v. 257 (*et modo*

⁸⁸ La lingua di Paride è infatti intessuta di termini di chiara matrice elegiaca: l'uso dell'aggettivo *molle* (per cui vd. Pichon 1902, 206 *saepissime mollis dicitur is qui amori non repugnat*), con riferimento a *pectus* e in opposizione alla durezza di Amore (*epist.* 16, 126 *et ferus in molli pectore flagrat amor*) lo pone nella sfera elegiaca (vd. Tib. 3, 6, 13-16 *ille [...] indomitis mollia corda dedit* e Ov. *epist.* 15, 79 *molle meum levibusque cor est violabile telis*), come pure è rilevante il fatto che il corteggiamento di Elena venga attuato attraverso *blandis [...] sonis* (*epist.* 16, 260 *ausus sum blandis nuper adire sonis*, ribadito da Elena in *epist.* 17, 91-92 *his ego blanditiis [...] flecterer*). L'aggettivo *blandus* e il sostantivo *blanditiae* sono infatti letterariamente pregnanti e coinvolgono implicazioni poetiche, definendo convenzionalmente la poesia elegiaca: vd. Prop. 1, 8, 20 (*hanc ego [...] flectere [...] potui blandi carminis obsequio*) e Ov. *am.* 2, 1, 21, dove le *blanditiae* sono assimilate agli *elegi leves*.

⁸⁹ Su questo tema vd. *supra*, 'Introduzione'.

⁹⁰ Così per i cenni d'intesa che gli amanti si scambiano con il movimento del capo, con gli occhi e con le dita a insaputa del marito di lei (*epist.* 16, 258 *et modo per nutum signa tegenda dabam; epist.* 17, 77-78 *cum modo me spectas oculis, lascive, protervis./ quos vix instantes lumina nostra ferunt* e 81-82 *A, quotiens digitis, quotiens ego tecta notavi/ signa supercilio paene loquente dari!*, per cui cfr. Tib. 1, 2, 21 *illa viro coram nutus conferre loquaces/ blandaque compositis abdere verba notis*; 1, 6, 19 *neu te decipiat nutu*; Ov. *am.* 1, 4, 17-19 *me specta nutusque meos vultumque loquacem*; 2, 5, 15-16 *multa supercilio vidi vibrante loquentes;/ nutibus in vestris pars bona vocis erat*; *ibid.*, 19-20 *sermonem agnovi, quod non videatur, agentem/ verbaque pro certis iussa valere notis*; *am.* 3, 11, 23-24 *quid iuvenum tacitos inter convivia nutus/ verbaque compositis dissimulata notis*; *ars* 1, 500 *multa supercilio, multa loquere notis*; 1, 571-72 *atque oculos oculis spectare fatentibus ignem:/ saepe tacens vocem verbaque vultus habet*); le scritte composte con il vino sulla mensa (*epist.* 17, 87 *orbe quoque in mensae legi sub nomine nostro,/ quod deducta mero littera fecit, amo*, per cui cfr. Tib. 1, 6, 19-20 *digitoque liquorem/ ne trahat*; Prop. 3, 8, 25-26 *tecta superciliis si quando verba remittis,/ aut tua cum digitis scripta silenda notas*; Ov. *am.* 1, 4, 20 *verba leges digitis verba notata mero*; 2, 5, 17-18 *conscriptaque vino/ mensa*; *ars* 1, 571-72 *blanditiasque leves tenui perscribere vino,/ ut dominam in mensa se legat illa tuam*); il gesto dell'*amator* di bere dalla coppa della donna, dal medesimo lato dal quale lei ha bevuto prima (*epist.* 17, 79-80 *et modo suspiras, modo pocula proxima nobis/ sumis, quaque bibi, tu quoque parte bibis*, per cui cfr. *am.* 1, 4, 31-32 *quae tu reddideris, ego primus pocula sumam,/ et qua tu biberis hac ego parte bibam*; *ars* 1, 573-74 *fac primus rapias illius tacta labellis/ pocula, quaque bibet parte puella, bibas*); il tentativo vano dell'innamorato di trovare sollievo alla propria sofferenza nel vino (*epist.* 16, 231 *saepe mero volui flammam compescere, at illa/ crevit*, per cui cfr. Tib. 1, 2, 1-4 *adde merum vinoque novos compesce dolores [...] infelix dum requiescit amor*; Prop. 3, 17, 1-4 *Nunc, o Bacche [...] tu potes insanae Veneris compescere fastus,/ curarumque tuo fit medicina mero*).

cantabam veteres resupinus amores), che Andreas N. Michalopoulos legge come indizio di lascivia⁹¹, riconducibile quindi al codice elegiaco, può ricordare l'atteggiamento del pastore disteso a suonare supino. E d'altro canto a questa postura corrisponderebbe qui non il rilassamento e godimento dell'*otium* bucolico, ma, con effetto di scarto ironico, la pena dell'innamorato in preda a un sentimento inappagato: una condizione psicologica che allontana Paride dal tipo del pastore e lo assimila piuttosto all'*exclusus amator*.

All'esperienza e all'orizzonte mentale del pastore rinvia poi il riferimento al latte quale termine di paragone per il pallore della carnagione di Elena. I *loci similes* citati come paralleli da Michalopoulos sono solo parzialmente pertinenti: si tratta infatti o dell'esemplificazione del più generale *topos* che individua nel candore dell'incarnato un attributo della bellezza femminile (Prop. 2, 3a, 10 *lilia non domina sint magis alba mea*) o degli efebi (*met.* 3, 423 *in niveo mixtum candore ruborem*), spesso in accostamento cromatico al colorito roseo (Tib. 3, 4, 30-32 *et color in niveo corpore purpureus, / ut iuveni primum virgo deducta marito / inficitur teneras ore rubente genas*), o similitudini che associano il biancore del latte a referenti diversi: in Ov. *ars* 1, 292 il toro amato da Pasifae e in Ov., *am.* 3, 5, 13 una mucca. Limitatamente all'opera ovidiana, una effettiva corrispondenza letterale si ha piuttosto tra il nostro passo e *Pont.* 2, 5, 37-38 (*sunt tua pectora lacte / [...] candidiora*), dove tuttavia la notazione viene trasferita dal piano concreto a quello metaforico. Qui infatti il sostantivo *pectora* ha il significato di 'cuore' in senso spirituale, e il suo candore si riferisce alla bontà d'animo di Sereno, che non disdegna gli scritti di un poeta esiliato. L'osservazione di Paride, invece, rinviando alla pratica della mungitura e della preparazione del formaggio, rispecchia la psicologia del pastore, che ricava dalla propria esperienza gli elementi cui rapportare la realtà osservata. Il modello alle spalle è Theocr. 11, 20 (*λευκοτέρα πακτᾶς*) dove è il Ciclope innamorato a riferirsi in questi termini a Galatea. La similitudine non è ripresa da Virgilio nella seconda egloga, nella quale come termine di paragone per il pallore di Alessi è invece impiegato il ligustro, seppure nell'ambito di una massima più generale (v. 18 *alba ligustra cadunt, vaccinia nigra leguntur*). L'innovazione è citata da Ovidio nell'episodio di Polifemo e Galatea (*met.* 13, 789 *candidior folio nivei, Galatea, ligustri*), senza tuttavia rinunciare al contestuale recupero dell'immagine teocritea originaria (*met.* 13, 797 *mollior [...] lacte coacto*), secondo una modalità spesso seguita

⁹¹ Michalopoulos 2006, 223: «his posture (resupinus) implies relaxation and laziness, but also a covert erotic mood», con rinvio ad Ov. *am.* 1, 5, 2 (*opposui medio membra levanda toro*).

da Ovidio, incline a recuperare materiali poetici già maneggiati da Virgilio conservando una maggiore aderenza al modello di base.

Va d'altra parte registrato in questa ripresa ovidiana del luogo teocriteo un elemento di variazione: il caglio, che era termine di paragone per la bianchezza delle carni della donna, viene invece messo in relazione con la loro morbidezza.

La connotazione bucolica del *topos* è assunta e codificata dalla poesia pastorale successiva che lo assume quale stilema di genere: si vedano ad esempio T. Tasso, *Aminta*, vv. 1255 sgg. (*i cupidi occhi in quelle membra belle,/ che, come suole tremolare il latte/ ne' giunchi, sí parean morbide e bianche*) e G. Muzio, *Egloghe* 1, 1, 174-76 (*le belle membra tue morbide e bianche/ più che 'l cacio novello e più che 'l latte/ ad Amor le consacra*).

Rispetto alla spiccata connotazione pastorale di Enone e alla dichiarata doppiezza del personaggio Paride, del quale sono presentate due versioni contraddittorie, una bucolica e l'altra elegiaca, il carattere di Elena risulta meno determinato e più difficilmente riconducibile ad una caratterizzazione univoca. Il suo personaggio si costruisce almeno in parte in relazione ad Enone, rispetto alla quale si definisce in termini di analogia e scarto.

La natura oppositiva del rapporto che lega le due eroine è evidenziata da Jacobson, che legge questa contrapposizione in chiave morale-sentimentale, per cui alla sensualità di Elena ('seductive', 'faithless') corrisponderebbe l'ingenuità di Enone ('pure', 'loyal')⁹². E d'altra parte le due donne sono anche in certa misura assimilate, almeno nell'ottica di Paride che, nell'autopresentazione rivolta ad Elena, volendo rivendicare la ricchezza e la raffinatezza della società troiana, la assimila alla *partner* precedente trasferendo su di lei alcuni tratti riconducibili al codice bucolico, a cominciare dalle origini rurali (v. 198 *rure Therapnaeo nata puella*). A questo proposito Landolfi osserva che «il corteggiamento di Paride trasforma momentaneamente Elena in una sorta di doppio di Enone»⁹³. Non è probabilmente casuale l'uso con riferimento ad Elena dell'appellativo *nympha* (*epist.* 16, 128) - che, pur potendo riferirsi nell'accezione più generica di 'giovane donna', chiama qui anche ineludibilmente in causa anche Enone⁹⁴ - come, per

⁹² Jacobson 1974, 185.

⁹³ Landolfi 2000a, 67.

⁹⁴ Michalopoulos 2006, 174, *ad loc.*, vi riconosce un richiamo intertestuale alla quinta eroide, mediante il quale Paride assimilerebbe la propria destinataria all'altra ninfa da lui precedentemente amata, come per stabilire una continuità fra il suo passato e il suo presente di amante.

contro, il sostantivo *puella*, che è vocabolo di schietta marca elegiaca⁹⁵, è riferito a entrambe le eroine (vd. *epist.* 5, 155 [...] *dignae miserere puellae!* ed *epist.* 17, 39 [...] *credulitas damno solet esse puellis; ibid.* 93-94 *est quoque, confiteor, facies tibi rara, potestque/ velle sub amplexus ire puella tuos*, dove, pur fatto salvo il valore generale delle due *sententiae*, il pensiero di Elena è evidentemente autoreferenziale), suggerendone quasi l'interscambiabilità in un medesimo ruolo.

Lo schiacciamento della figura di Elena su una dimensione bucolica è, come detto, funzionale alla strategia seduttiva di Paride che, per accreditarsi come *amator* elegiaco, si affida alla proposta di un edonismo spregiudicato e dell'etica tollerante ad esso conforme. Una parte considerevole dell'argomentazione da lui addotta a sostegno della propria profferta è infatti costruita sul contrasto fra l'opulenza della corte troiana e la povertà della patria di Elena, e sui concreti vantaggi che quest'ultima potrebbe ricavare dall'unione che le viene prospettata.

Dopo avere replicato all'accusa di arrivismo sociale in qualche modo implicita nelle recriminazioni di Enone (*epist.* 16, 173 *non ego coniugium generosae degener opto*) e rivendicato il prestigio della propria genealogia (vv. 175-76 *Pliada, si quaeres, in nostra gente Iovemque/ invenies, medios ut taceamus avos*, dove di nuovo si percepisce una replica alle millanterie della ninfa, *epist.* 5, 10 *edita de magno flumine nympha fui*), Paride affida la propria strategia retorica alla contrapposizione fra la società e la cultura alle quali appartiene e quelle da cui proviene Elena. Questa antitesi è espressa e valorizzata attraverso reiterati rimandi alle due sfere semantiche, fra loro contrapposte, delle *divitiae* e della *paupertas* (*epist.* 16, 177 sgg. *regna parens Asiae, qua nulla beatior ora est,/ finibus immensis vix obeunda, tenet./ Innumeras urbes atque aurea tecta videbis,/ quaeque suos dicas templa decere deos;* vv. 187-88 *o quotiens dices: «quam pauper Achaia nostra est!»./ Una domus quaevis urbis habebit opes;* vv. 191-94 *parca sed est Sparte, tu cultu divite digna;/ ad talem formam non facit iste locus. Hanc faciem largis sine fine paratibus uti/ deliciisque decet luxuriare novis*). Il metro di giudizio da lui adottato - rovesciandone però il segno a proprio favore - è dunque il medesimo assunto da Enone quando gli aveva rinfacciato di essere *pastor* e *pauper* (*epist.* 5, 79).

E il disprezzo nei confronti della povertà di Sparta è manifestato con una schiettezza che rischia, dal punto di vista della destinataria dell'epistola, di sconfinare a tratti in

⁹⁵ Vd. Pichon 1902, 245 s. v.: *quod proprie ad amatorium dicendi genus pertinet, puella saepe pro domina ponitur.*

aperta villania, cui il complimento galante finale si incarica di rimediare (vv. 189-90 *nec mihi fas fuerit Sparten contemnere vestra;/ in qua tu nata es, terra beata mihi est*).

Si tratta di una logica argomentativa fondata sull'opposizione - centrale nell'ideologia ovidiana - fra *urbanitas* e *rusticitas*, che, nello specifico, assume quale termine negativo la civiltà della quale Elena è considerata rappresentante.

La categoria della *rusticitas*, d'altronde, ritorna ripetutamente nelle parole che l'eroina medesima pronuncia a difesa della propria integrità morale (*epist.* 17, 12-13 *rustica iudicio nostra querela tuo./ Rustica sim sane, dum non oblita pudoris*) con ripetizione anaforica dell'aggettivo, sottolineata dalla posizione incipitaria), salvo distanziarsene via via, fino ad auspicare un intervento esterno risolutivo, finanche violento (v. 186 *vi mea rusticitas excutienda fuit*).

La rappresentazione di Sparta quale sede di una società austera e frugale è del tutto in linea con la tradizione⁹⁶; nondimeno, la coloritura bucolica della Elena ovidiana può essere stata in qualche modo agevolata anche dalla presenza di Elena stessa all'interno della raccolta teocritea, in virtù dell'epitalamio che si immagina intonato dalle fanciulle laconiche in occasione delle sue nozze con Menelao. Andrea Cucchiarelli osserva in proposito che «anche se lateralmente, il personaggio di Elena prima dell'adulterio rientrava nella raccolta di riferimento del genere bucolico. La Elena incontrata da Paride [...] è ancora quella Elena, quella che anche Teocrito aveva evocata, mentre Paride è già un amante elegiaco, che pure porta in sé, nascosto, un passato bucolico - un ricordo che viene tenuto vivo solo dalla figura marginale di Enone»⁹⁷. L'epitalamio teocriteo è chiamato in causa dai commenti all'eroide quinta con riferimento all'iscrizione incisa sulla corteccia del faggio di cui è fatta menzione ai vv. 21 sgg. Knox, nel commentare il passo, vi riconosce un'allusione a Theocr. 18, 47, dove si parla di un epigramma inciso sulla corteccia di un albero che fonda il culto di Elena a Sparta (γράφματα δ'εν φλοιῶ γεγράφεται, ὡς παριῶν τις/ ἀννεΐμη Δωριστί. σέβευ μ', Ἑλένας φυτόν εἶμι)⁹⁸. A questo ipotetico richiamo intertestuale si può accostare, quale possibile punto di contatto aggiuntivo fra l'eroide ovidiana e il carme teocriteo, il comune riferimento al costume delle donne spartane di praticare attività sportive insieme agli uomini e, quindi,

⁹⁶ Vd. la testimonianza riguardo la povertà urbanistica della città conservata da un celebre passo tucidideo (1, 10, 2): «[...] Se la città dei Lacedemoni fosse devastata e si salvassero solo i templi e le fondamenta degli edifici, penso che dopo molto tempo assai difficilmente i posteri potrebbero credere che la sua potenza fosse stata corrispondente alla fama» (trad. di F. Ferrari).

⁹⁷ Cucchiarelli 1995, 144.

⁹⁸ Knox 1995, 147: «Readers familiar with the epithalamium composed by Theocritus for Helen and Menelaus will notice the irony in recalling that her companions will inscribe a tree in Helen's honour: 18, 47». Sul significato culturale dell'iscrizione nel passo teocriteo vd. Gow 1952², 358.

di offrirsi nude agli sguardi maschili, che costituisce nel mondo antico un'eccezione isolata, e suscita la curiosità e l'attrattiva di Paride, straniero e maschio. La menzione ovidiana di questa usanza (*epist.* 16, 151-52 *more tuae gentis nitida dum nuda palaestra/ ludis et es nudis femina mixta viris*) presuppone sicuramente l'elegia properziana sui costumi delle Lacedemoni (3, 14)⁹⁹. Nondimeno, si può rilevare una corrispondenza abbastanza puntuale fra i due testi nel ricordare, più in particolare, l'uso dell'olio come unguento da parte degli atleti (e dunque, secondo la peculiarità spartana, anche da parte delle atlete). A questo dettaglio, riferito in Theocr. 18, 22 sgg., dove è detto che a Sparta le donne gareggiano nella corsa 'unte come uomini' (χρῖσάμεναις ἀνδριστῖ), allude infatti, per sineddoche, l'impiego dell'aggettivo *nitida* con riferimento alla palestra al v. 151 dell'epistola di Paride¹⁰⁰.

Quel che conta rilevare, in ogni modo, è il fatto che anche ad Elena sia fatto inizialmente indossare da Ovidio - attraverso il punto di vista di Paride - un *habitus* bucolico del quale l'eroina si spoglia progressivamente, e abbastanza celermente, per vestire quello di *domina* elegiaca.

Un ulteriore terreno di confronto con Enone è poi rappresentato dalla polemica contro il lusso e i *munera* erotici, che costituisce un argomento sensibile rispetto all'atteggiamento ovidiano nei confronti del codice bucolico. La critica ai donativi elargiti dagli innamorati nel corteggiamento costituisce un *topos* nell'elegia, che ne fa un argomento di protesta contro la venalità femminile, e un motivo ricorrente nella poesia ovidiana. Ai versi 81 sgg. Enone si rende portavoce di questo punto di vista, in forza della sua dichiarata appartenenza al mondo bucolico, in linea con lo stereotipo, ben attestato da Prop. 2, 34, 67-71, che contrappone l'*avaritia* delle donne di città alla sobrietà delle campagnole, e vuole Virgilio cantore dei doni campestri come economico strumento di conquista erotica. In sostanziale sintonia con lei si mostra Elena quando si dice risoluta a non tenere in alcun conto le ricchezze e gli agi che le sono prospettati da Paride per indurla a seguirlo (*epist.* 17, 221-25).

Su entrambe le eroine grava però il sospetto di una insincerità di fondo, che nel lettore è quantomeno insinuato. Enone, pur celebrando le attrattive della vita agreste, si mostra allettata dai vantaggi di un *cultus* raffinato e urbano, e si dice pronta ad abbandonare la

⁹⁹ Vd. Cucchiarelli 1995, 140, n. 12.

¹⁰⁰ Coloriture bucoliche non mancano d'altronde nemmeno in altri passaggi dell'epitalamio: di schietta marca pastorale è la similitudine con la quale le fanciulle del coro preannunciano la loro futura nostalgia per la più matura compagna: l'immagine è infatti quella degli agnellini da latte che desiderano la poppa della madre (vv. 41 sgg.), una similitudine di cui Gow 1952², 358, *ad loc.*, registra la non completa pertinenza rispetto al suo referente: «The simile is not particularly apt for a band of maidens mourning the loss of a compeer».

campagna per abbracciare al fianco dell'amato questo genere di vita (vv. 85-88). A Elena è riservata la possibilità, da lei prontamente colta, di realizzare quello che per la prima eroina rimane un desiderio inattuabile, abbandonando il tetto coniugale e la vita precedente per seguire Paride. L'esito del corteggiamento messo in campo da quest'ultimo sembra quindi smentire la noncuranza da lei professata rispetto al lusso e alle raffinatezze che il principe troiano aveva esibito per sedurla. Secondo una maliziosa e suggestiva inferenza avanzata da Landolfi¹⁰¹ sarebbe la stessa Enone a sconfessare inconsapevolmente la sicumera con la quale Elena si era dichiarata indifferente a tali offerte. Nella scena in cui la nave di Paride si approssima al porto di Troia, colta attraverso lo sguardo della ninfa che dalla terraferma la vede avvicinarsi, la figura *purpurata* riconoscibile a prua (v. 65) non sarebbe Paride, secondo l'interpretazione più diffusa, ma Elena, prontamente convertitasi all'eleganza e allo sfarzo precedentemente disdegnati.

Si ha quindi l'impressione che l'autore si serva dell'incoerenza delle due figure, accomunate, ancora una volta, e questa volta inappellabilmente, in un'ipocrisia prettamente femminile, per avallare il proprio scetticismo verso il mito della campagna come luogo di naturalità e genuinità anche sentimentale.

I.2

SAFFO BUCOLICA

Nell'ambito delle *Heroides*, l'epistola di Saffo si segnala per diverse peculiarità, a cominciare dalla tradizione separata del suo testo¹⁰², una circostanza che, unitamente alla presenza di soluzioni metriche e scelte lessicali difformi dalle consuetudini della scrittura di Ovidio, ha determinato seri dubbi riguardo la paternità ovidiana, alimentando nel merito una *vexata quaestio* rimasta sostanzialmente impregiudicata.

¹⁰¹ Landolfi 2000a, 68-69.

¹⁰² Si tratta del *Francofortanus* (Frankfurt, Univ. Barth. 110, XIII sec.), nel quale l'epistola occupa oltretutto la posizione iniziale, presumibilmente dovuta alla sua provenienza da una diversa fonte. Per un quadro complessivo della tradizione del testo vd. Dörrie 1975, 51 sgg.

Se infatti Howard Jacobson, nel saggio dedicato all'epistola nel 1974¹⁰³, si mostrava propenso a ritenerla opera di Ovidio, adottando l'orientamento prevalso fra gli studiosi nell'ultimo secolo, vent'anni dopo Peter E. Knox¹⁰⁴ ha ridato voce alle ragioni dell'inautenticità, sia per le ragioni di ordine stilistico già richiamate, sia sulla base di passaggi che riecheggerebbero luoghi della produzione ovidiana coeva all'esilio e rivelerebbero il tentativo di contraffarne lo stile in tempi necessariamente successivi alla composizione delle *Heroides*.

Un ulteriore elemento di marginalità rispetto alle altre epistole è rappresentato dall'identità dell'autrice. Diversamente da tutte le altre eroine ovidiane, Saffo è infatti non una figura mitologica, ma un personaggio storico, più precisamente di ambito letterario. Tale circostanza ha condizionato non poco la lettura e l'interpretazione dell'epistola, a lungo intesa come un contenitore di dati biografici desunti principalmente dall'opera della poetessa greca (e perfino come la traduzione di un suo testo)¹⁰⁵, della quale verrebbero deliberatamente riprodotti anche alcuni tratti stilistici¹⁰⁶.

Una simile prospettiva rischia tuttavia di svalutare la dimensione fondamentalmente elegiaca dell'epistola, preliminarmente dichiarata dall'eroina medesima (vv. 5-6 *forsitan et quare mea sint alterna requiras/ carmina, cum lyricis sim magis apta modis*) e coerentemente rispecchiata dalle soluzioni adottate nello svolgimento successivo. L'eroide contiene notizie biografiche relative alla poetessa, verosimilmente desunte più o meno direttamente dai suoi versi, e probabili riecheggiamenti di carmi saffici, tesi a garantire un'impressione di autenticità. All'interno del nuovo contesto nel quale sono trasposti, questi luoghi non sono però riconoscibili come citazioni scoperte, ma vengono pienamente assimilati al genere elegiaco nel quale la lettera si iscrive. Questa ricodificazione garantisce all'epistola ovidiana una sostanziale originalità, quali che siano le fonti e i modelli impiegati dall'autore, e insieme la piena congruità con la raccolta rispetto al repertorio di temi, stereotipi, soluzioni espressive sui quali le *Heroides* fondano la loro logica seriale e perfino autocitazionale.

¹⁰³ Vd. Jacobson 1974, 277 sgg., cui si rinvia per un quadro complessivo del dibattito precedente rispetto alla presunta paternità ovidiana.

¹⁰⁴ Knox 1995, 12 sgg.

¹⁰⁵ Vd. gli argomenti addotti al riguardo da Jacobson 1974, 280 sgg.

¹⁰⁶ Significativa in proposito la definizione di «lettera scritta 'alla Saffo'» coniata da Giampiero Rosati (Rosati 2001³, 279), con riferimento all'uso di anafore e anadiplosi riscontrabile nell'epistola, che presuppone la più ampia e approfondita analisi dei medesimi fenomeni proposta da Jacobson 1974, 285 sgg.

La situazione narrativa presupposta dalla lettera, che è quella dell'abbandono inferto alla sua protagonista da parte dell'amato, ne fa una coerente applicazione dello schema comune a numerose delle prime quindici della raccolta. Il paradigma sul quale è esemplato il personaggio di Saffo è quindi quello della *relicta*, vittima della *perfidia* del suo uomo ormai disamorato, che lamenta la propria infelicità, un modello incarnato, all'interno dell'opera sicuramente ovidiana, da Enone, Didone, Arianna e Medea e trasferito da Ovidio a Fillide ed Ipsipile. A questa tipicità dell'epistola di Saffo corrisponde una conseguente adesione al codice sul quale le eroine conformano pensieri e comportamenti, dando vita a un sistema in funzione del quale ogni lettera esplica appieno il suo significato¹⁰⁷. Questa continuità di immagini e situazioni riflette una fondamentale coerenza dell'epistola con il macrotesto al quale appartiene e con il retroterra letterario dal quale dipendono le eroidi: la tradizione dell'elegia romana, ma anche il carme 64 di Catullo e il quarto libro dell'*Eneide*, responsabili di sollecitazioni determinanti sulle tipologie linguistiche e comportamentali adottate dalle eroine. A tale sistema di valori ideologici e poetici risultano pienamente assimilati anche i materiali presumibilmente attinti alla produzione di Saffo che l'autore dell'epistola poteva avere a sua disposizione. All'interno del nuovo contesto nel quale sono trasposti, questi luoghi non sono però riconoscibili come citazioni scoperte, ma vengono pienamente assimilati al codice elegiaco impiegato dalla lettera, così da risultare pertinenti al discorso poetico da essa posto in atto¹⁰⁸. Più che di una «epistola scritta 'alla Saffo'» (per cui vd. *supra*)

¹⁰⁷ Molti gli esempi possibili in proposito: la descrizione dello squallore dell'aspetto fisico della poetessa nel quale si esteriorizza il suo dolore (vv. 73 sgg.) riproduce una tipologia comportamentale già presente in Prop. 4, 3, 51-52 e sistematicamente adottata dalle eroine ovidiane (cfr. *epist.* 10, 137-38), e così pure le manifestazioni di lutto ricordate ai vv. 113-14 corrispondono ai gesti tradizionali del *pathos* femminile, l'atto di battersi il petto e strapparsi i capelli, fedelmente richiamati da Enone (*epist.* 5, 71); Ermione (*epist.* 8, 79); Medea (*epist.* 12, 153); Arianna (*epist.* 10, 15-16). L'osservazione relativa alle lacrime che macchiano il foglio (vv. 97-98) rispecchia un motivo riscontrabile nella lettera di Aretusa a Licota (Prop. 4, 3, 4) che si propone anche per Briseide (*epist.* 3, 3) e, in una più cruenta declinazione, per Canace (*epist.* 11, 1-2). Il ricorso al sogno quale occasione di un illusorio recupero della vicinanza dell'amato (vv. 123 sgg.) accomuna Saffo a Laodamia (*epist.* 13, 107-8) ed Ero (*epist.* 19, 57-58) e l'accurata ricerca di indizi ancora tangibili della sua presenza (vv. 137-38) costituisce un tratto di introspezione psicologica suggerito da Virgilio (*Aen.* 4, 82-83), che Ovidio applica anche ad Arianna (*epist.* 10, 51-55). La similitudine che equipara all'invasamento orgiastico la dolorosa alterazione emotiva vissuta dall'eroina dopo l'abbandono (vv. 139-40) impiega un *topos* introdotto da Catullo (*carm.* 64, 61) e consacrato da Virgilio (*Aen.* 4, 300 sgg.), che viene utilizzato da Ovidio per Fedra (*epist.* 4, 47-50) e per Arianna (*epist.* 10, 48). Altrettanto tradizionale è l'associazione dell'insensibilità della persona amata con la durezza della roccia e la violenza del mare (v. 189) già proposta in *epist.* 3, 133 e 10, 132.

¹⁰⁸ Un esempio significativo è offerto dai vv. 111 sg., nei quali Saffo rievoca il proprio dolore sgomento alla notizia della partenza di Faone (*et lacrimae deerant oculis et verba palato, / adstrictum gelido frigore pectus erat*), che i commenti propendono ad interpretare come una deliberata e trasparente citazione della celebre descrizione della sintomatologia dell'eros affidata al fr. 31 Voigt (vd. ad es. Jacobson 1974, 283; Knox 1995, 299; Salvadori 1996, 314). L'unico apporto effettivamente fornito al distico in questione da parte del presunto modello è però rappresentato dal motivo della lingua spezzata quale oggettivazione dello stato di afasia, mentre il contestuale ricorso metaforico al freddo, assente nei versi di Saffo così

è forse quindi opportuno parlare di un accorto adeguamento dei suggerimenti offerti dall'opera della poetessa alla scrittura di Ovidio.

Quest'ultimo presta del resto molto di sé all'autrice della quindicesima eroide in termini di poetica e soluzioni espressive. Quando la poetessa definisce l'*opus* elegiaco attraverso l'aggettivo *flebile* (v. 7 *flendus amor meus est - elegiae flebile carmen*) fa propria una derivazione etimologica avallata dall'autore degli *Amores*¹⁰⁹, e quando riconosce l'irriducibile propensione del suo molle cuore ad amare (v. 79 *molle meum levibusque cor est violabile telis*) si assimila di nuovo al poeta-innamorato ovidiano¹¹⁰, innestando contestualmente su questo luogo la topica immagine elegiaca di arco e frecce impiegata da Ovidio con riferimento a se stesso in *am.* 1, 1, 21-23 e 1, 2, 7. Ancora: adottando la metafora della nave che naviga in acque difficili (v. 72 *non agitur vento nostra carina suo*) riproduce una similitudine ovidiana¹¹¹.

Sulla base di questa conformità alla produzione elegiaca di Ovidio, l'epistola si può quindi considerare a pieno titolo parte integrante della sua opera e la problematica autorialità risulta superata e risolta dall'autorialità della raccolta in funzione della quale essa è concepita e si giustifica¹¹².

Rispetto all'interferenza del codice bucolico l'epistola costituisce un episodio particolarmente significativo, a cominciare dall'ambientazione. Il paesaggio che fa da sfondo alla vicenda sentimentale evocata da Saffo ha infatti come elementi strutturanti *nemora* e *antra*, la cui menzione contestuale sembra anticipare uno stilema codificato dalla tradizione bucolica successiva a Virgilio: proprio i boschi e le grotte sono richiamati nella prima egloga di Calpurnio Siculo¹¹³, un componimento il cui valore programmatico, e insieme paradigmatico, è implicito già nella posizione incipitaria occupata all'interno della raccolta.

All'interno dell'epistola ovidiana, la loro evocazione avviene nel contesto di una sequenza descrittivo-narrativa attraversata da suggestioni virgiliane. Si tratta del paesaggio, rappresentato attraverso lo sguardo del rimpianto, entro cui l'eroina

come li conosciamo, trova riscontri numerosi nel repertorio espressivo impiegato dalle eroine (cfr. *epist.* 1, 22; 9, 135; 10, 32; 12, 142). Anche se questa tipicità dell'immagine non esclude un'eventuale volontà di riecheggiare un luogo celebre ai lettori latini attraverso le traduzioni di Lucrezio e di Catullo, la notazione psicologica con la quale la Saffo ovidiana si autorappresenta risulta pienamente omogenea con l'*usus scribendi* delle altre eroine, e tale uniformità è sufficiente a legittimarla senza la necessità di presupporre la derivazione dal frammento in questione.

¹⁰⁹ Cfr. *Ov. am.* 3, 9, 3 *flebilis indignos, Elegia, solve capillos.*

¹¹⁰ Cfr. *am.* 2, 4, 10 *centum sunt causae, cur ego semper amem.*

¹¹¹ Vd. *am.* 2, 4, 8 *auferor ut rapida concita puppis aqua.*

¹¹² Cfr. per questo aspetto Fornaro 1999, 21.

¹¹³ *Ecl.* 1, 8 *Hoc potius, frater Corydon, nemus, antra petemus.*

abbandonata da Faone si aggira alla ricerca dei luoghi che ne hanno accolto il reciproco assenso (vv. 135 sgg. *At cum se Titan ostendit et omnia secum,/ tam cito me somnos destituisse queror;/ antra nemusque peto, tamquam nemus antraque prosint-/ conscia deliciis illa fuere meis*). Ad aprire la scena è un'indicazione temporale carica di implicazioni patetiche. Lo sfondo del solitario vagabondare di Saffo è costituito dalle prime luci del giorno, un'ora che coincide con il momento di massima crisi per gli innamorati virgiliani (all'alba avviene infatti il suicidio di Didone, come pure all'alba si ambienta, nell'ottava egloga, il canto al termine del quale Damone dichiara la propria decisione di togliersi la vita)¹¹⁴. Va peraltro rilevato che nel caso dell'eroina ovidiana, rispetto ai precedenti virgiliani, l'associazione fra aurora e patema erotico è interpretata in chiave differente. Diversamente da Didone, la poetessa non è un'innamorata insonne¹¹⁵, ma al contrario trova parziale e illusoria soddisfazione del proprio desiderio nel sogno, che sembra restituirle la presenza dell'amato¹¹⁶. Nel suo caso la dolorosità dell'alba corrisponde perciò non al culminare della sofferenza notturna, esacerbata dal contrasto con la quiete del mondo naturale, ma, al contrario, all'interrompersi del temporaneo sollievo concesso dal sonno.

Si tratta di una rappresentazione psicologica verosimilmente influenzata da quella di Arianna¹¹⁷, per la quale il risveglio, che una perifrasi dall'intonazione tragica colloca in un'ambientazione antelucana¹¹⁸, coincide con la dolorosa presa di coscienza dell'abbandono subito¹¹⁹.

A questo punto lo scenario che fa da sfondo alla *quête* amorosa della protagonista viene evocato attraverso i sostantivi *antra nemusque*, ai quali l'anafora in figura di chiasmo conferisce evidente risalto, all'interno di un verso dalla costruzione scrupolosamente

¹¹⁴ Il *topos* è analizzato da La Penna 1982, 27-40.

¹¹⁵ Vd. in *Aen.* 4, 80 sgg. la drammatica solitudine notturna della regina (*post ubi digressi lumenque obscura vicissim/ luna premit suadentque cadentia sidera somnos/ sola domo maeret vacua stratisque relictis/ incubat*), un motivo amplificato, nel prosieguo del libro, nel celebre passo in cui la pace universale della natura fa da sfondo alla tormentosa veglia di Didone nell'imminenza dell'abbandono (vv. 523 sgg.). Per questo passo vd. la voce *alba-aurora* a cura di Antonio La Penna in *EV I*, 75-76.

¹¹⁶ Vd. la descrizione, condotta con termini di spregiudicato realismo, nei precedenti vv. 123-36.

¹¹⁷ *Ov. epist.* 10, 9 sgg.

¹¹⁸ *Ibid.* 7-8 *Tempus erat vitrea quo primum terra pruina/ spargitur et tectae fronde queruntur aves*. Per la solennità epica dell'attacco vd. Landolfi 2000b, 193, che rinvia all'*incipit* della scena del sogno di Enea nell'ultima notte di Troia: *Aen.* 2, 268-69 *tempus erat quo prima quies mortalibus aegris/ incipit*.

¹¹⁹ È infatti in ora premattutina che l'eroina, risvegliandosi, si scopre abbandonata da Teseo e si precipita alla sua ricerca sulla spiaggia, una scena riprodotta con variazioni più o meno significative, e senza più lo specifico riferimento all'aurora, in numerose delle *Heroides*: si vedano l'aggirarsi di Fillide, di giorno e di notte, sulla spiaggia deserta (*epist.* 2, 121 sg.) o la vista, da parte di Enone inerpicata sulla cima di uno scoglio, del ritorno di Paride da Sparta (*epist.* 5, 61 sg.). Per la valenza paradigmatica assegnata alla protagonista dell'epistola decima, sulla quale sono esemplate numerose delle eroine dell'opera ovidiana, vd. Rosati 2001³, 15 sgg.

calibrata¹²⁰. Questi termini rinviano ad altrettante presenze caratteristiche del mondo bucolico, deputate a costituire lo sfondo delle *performances* poetiche dei pastori (cfr. *ecl.* 5, 6 *sive antro potius succedimus*) come anche dei loro convegni amorosi (*ecl.* 9, 39-42 *huc ades, o Galatea; quis est nam ludus in undis? [...] hic candida populus antro/ imminet*; 10, 43 *hic nemus; hic ipso tecum consumerer aevo*). Lo squarcio naturalistico che i due elementi concorrono ad evocare risulta quindi conforme al temperamento della Saffo ovidiana, che vive nella poesia e nell'*eros* due esperienze tra loro strettamente correlate, come lei stessa dichiara quando rivendica nel proprio talento letterario la fondamentale prerogativa in grado di procurarle l'apprezzamento di Faone (v. 41 *at mea cum legerem, sat iam formosa videbar*).

La soggettività dello sguardo e le implicazioni patetiche della visione sono immediatamente esplicitate dalla dimensione emotiva umanizzante che l'eroina applica al paesaggio. I luoghi un tempo frequentati con l'amato, che ancora ne richiamano la presenza, ma solo per negarla dolorosamente¹²¹, sono infatti definiti *conscia*. Si tratta dell'aggettivo che nella sua accezione elegiaca si riferisce a chi favorisce una relazione sentimentale, e viene qui a suggerire la personificazione del paesaggio esplicitata successivamente¹²². La forte componente simpatetica applicata alla rappresentazione dello sfondo è denunciata nei versi che seguono, dove a ciascuno dei due elementi già introdotti, i boschi e le grotte, viene dedicato un distico, rispettivamente i vv. 141-42 *Antra vident oculi scabro pendentia tofo,/ quae mihi Mygdonii marmoris instar erant* e 143-44 *invenio silvam, quae saepe cubilia nobis/ praebuit et multa texit opaca coma*. Lo squallore che Saffo riscontra nei luoghi un tempo testimoni dell'intimità condivisa con Faone non è altro che la proiezione del suo stato d'animo soggettivo e transitorio, esattamente come l'amenità osservata in passato corrispondeva allo sguardo estasiato dell'amore corrisposto¹²³. Alla base di questo tipo di rappresentazione c'è il motivo

¹²⁰ Al v. 137 il sintagma cui danno vita - con *variatio* determinata dal chiasmo - i sostantivi *antra* e *nemus* costituiscono rispettivamente l'oggetto e il soggetto dei due verbi *peto* e *prosint* che li precedono, così da variare sul piano sintattico il parallelismo della struttura lessicale.

¹²¹ Tale circostanza rispecchia la tipicità di Saffo quale innamorata elegiaca, i cui comportamenti esemplificano le casistiche astrattamente enunciate dal *praeceptor amoris* ovidiano. Contravvenendo al precetto formulato in *rem.* 725-26 Saffo incorre nelle conseguenze ivi prospettate: [...] *fugito loca conscia vestri/ concubitus; causas illa doloris habent*.

¹²² Nella sua accezione elegiaca l'attributo denota chi favorisce la relazione erotica e si applica per estensione ai luoghi che ne costituiscono lo sfondo (cfr. la *turris conscia* ricordata da Leandro in *epist.* 18, 105), anche con stretto riferimento al consumarsi dell'amplesso (vd. *ars* 2, 703 *consciis [...] lectus*. Sulla fortuna del nesso, da Ovidio a Leopardi, *Le Ricordanze* 114, vd. Pianezzola 1999, 76-77).

¹²³ L'aridità opaca della roccia evocata al v. 141 dal sintagma *antra [...] scabro pendentia tofo* costituisce il correlativo della condizione psicologica della voce narrante, in opposizione alla preziosità del marmo frigio del v. 142, nella prospettiva temporale delineata dal presente *vident* in rapporto all'imperfetto *erant*. La contrapposizione fra la perennità del marmo e la deperibilità del tufo (per la quale cfr. Plin. *nat.* 36,

bucolico secondo il quale l'assenza della persona amata comporta la rovina dello scenario naturale, mentre il suo ritorno ne determina il rifiorire. Ma diversamente che in *ecl.* 1, 36-39 ed *ecl.* 7, 53-60, la trasformazione viene ricondotta all'alterata percezione da parte dell'innamorata, ai cui occhi (v. 141 *vident oculi*) la medesima realtà appare deprivata dell'attrattiva di un tempo. Questa assoluta soggettività si fa ancora più esplicita per la deposizione delle foglie da parte degli alberi, vv. 151-52 *Quin etiam rami positus lugere videntur/ frondibus*. L'immagine è riconducibile al tema più generale della partecipazione della natura alla sofferenza umana, esemplificato, nell'ambito del *liber* bucolico, dal compianto che il mondo vegetale tributa a Cornelio Gallo in *ecl.* 10, 13-15 *illum etiam lauri, etiam flevere myricae,/ pinifer illum etiam [...]* *Maenalus*. In Ovidio, in particolare, la perdita delle foglie da parte della vegetazione quale manifestazione di lutto ricorre anche in riferimento alla morte di Orfeo in *met.* 11, 45-47, dove la valenza simbolica dell'evento viene esplicitata mediante l'antropomorfizzazione degli alberi, assimilandone il fogliame ai capelli (*te carmina saepe secutae/ fleverunt silvae, positus te frondibus arbor/ tonsa comas luxit*). Il motivo viene poi applicato alle selve che piangono Fillide in *ars* 3, 37-38 *audi/ depositis silvas Phyllida flesse comis* e *rem.* 606 *non fletset positus Phyllida silva comis*¹²⁴. In questi casi, però, è la voce narrante esterna a registrare il fenomeno e a presentarne la propria interpretazione come un dato oggettivo. Nel caso di Saffo, invece, il taglio soggettivo impresso all'immagine diviene preponderante e fuorviante: è la poetessa, e lei soltanto, ad interpretare la caduta delle foglie come un pianto dettato dalla partecipazione della natura alla sua sofferenza. Analogamente, anche il silenzio degli uccelli è inteso da Saffo non come un fenomeno naturale, ma come una manifestazione di attonita solidarietà nei confronti del suo dramma. Si tratta di una notazione che, in termini antifrastici, suggerisce nuovamente il richiamo ad Arianna in quanto paradigma della

48, 166 *tofus aedificiis inutilis est mortalitate, mollitia*) si presta inoltre a un'ulteriore valenza metaforica, suggerendo il contrasto tra la durezza auspicata da Saffo per il proprio legame sentimentale e la labilità dell'amore di Faone.

¹²⁴ Diversamente che per Saffo ed Orfeo, la solidarietà dimostrata dal mondo della natura nei confronti di Fillide si inserisce nel particolare e più profondo legame tra gli alberi e la fanciulla adombrato dal suo mito, fra i cui motivi ispiratori sembra rientrare appunto la spiegazione eziologica del ciclo stagionale di morte e rinascita vissuto dalle piante. Nella versione della leggenda riferita in Hyg. *Fab.* 59 il pianto degli alberi nati presso il sepolcro di Fillide determina infatti il periodico disseccarsi e cadere delle loro foglie (*arbores ibi sunt natae quae certo tempore Phyllidis mortem lugent, quo folia arescunt et diffiuunt*). Secondo la variante registrata da Serv. *ad ecl.* 5, 10 la fanciulla, credendosi abbandonata, si sarebbe impiccata e sarebbe stata trasformata in un mandorlo privo di foglie che avrebbe germogliato al ritorno di Demofonte, manifestando così la propria gioia allo sposo ritrovato. Sullo stretto rapporto che unisce il personaggio agli alberi è del resto giocata l'etimologia dotta secondo la quale il nome di Fillide sarebbe stato trasferito alle foglie (Hyg. *loc. cit.* *cuius ex nomine folia Graece phylla sunt appellata*; Serv. *loc. cit.* *unde etiam φύλλα sunt dicta a Phyllide, quae antea πέταλα dicebantur*).

relicta. Mentre infatti nel suo caso il *questus avium* concorre al patetismo della scena del risveglio¹²⁵, da parte di Saffo il *topos* è richiamato *in absentia* (v. 152 *nullae dulce queruntur aves*) innestandovi un altro motivo tradizionale, il canto dell'usignolo come «simbolo letterario del lamento elegiaco»¹²⁶, vv. 154-55 *Concinit Ismarium Daulias ales Ityn./ Ales Ityn, Sappho desertos cantat amores*.

Perviene così alla chiave di volta l'umanizzazione della natura già suggerita al lettore dall'Arianna ovidiana, quando crede di riconoscere nell'eco delle sue grida la partecipazione delle rocce al proprio dramma¹²⁷: ne risulta una rappresentazione del paesaggio risolta in una forma individualistica, già volta alla sensibilità romantica, che percepisce soggettivamente la realtà. E tuttavia, pur all'interno di questa forte liricizzazione del paesaggio¹²⁸, si percepisce la volontà di preservare un legame riconoscibile con il repertorio iconografico bucolico. La descrizione di Saffo coinvolge infatti due elementi, l'ombra offerta agli innamorati dalla chioma degli alberi e il giaciglio d'erba (v. *supra*, vv. 143-44), che corrispondono a una declinazione in chiave romantica del *topos* dell'ozio bucolico già proposta da Enone, quando la protagonista rievocava l'intimità condivisa con l'amato (*epist.* 5, 13-14 *saepe [...] requievimus arbore tecti,/ mixtaque cum foliis praebuit herba torum*)¹²⁹. La corrispondenza non è

¹²⁵ Ov. *epist.* 10, 7-8. La matrice tragica del motivo che associa la prima luce al canto degli uccelli è illustrata da Landolfi 2000b, 194, con richiami a Sofocle *El.* 17-18 e Lucr. 2, 144-48.

¹²⁶ La definizione è di Landolfi 2000b, 195, che richiama come prototipo dell'immagine in quanto emblema di privazione sentimentale Hom. *Od.* 19, 518-24, dove Penelope paragona la propria angoscia per l'assenza del marito al lamento dell'usignolo Procne che piange il figlio Iti. Sul tema vd. Spatafora 1995 e, con specifico riferimento ad Ovidio, Rosati 1996. Una rassegna di luoghi latini che propongono lo stesso *topos* è proposta in Sauvage 1975, 192-206. Va peraltro osservato che il passo ovidiano lascia indeterminata l'identità della *maestissima mater* e la specie del volatile del quale assume le sembianze: la tradizione oscilla infatti nell'assegnare alle due protagoniste del mito, Filomela e Procne, i ruoli di moglie e cognata di Tereo, e le rispettive metamorfosi in usignolo e rondine. Così già i versi 78-81 di *ecl.* 6 lasciano dubbia l'identità di Filomela, cui è attribuita l'uccisione di Iti, che in gran parte della tradizione è opera di Procne, e neppure precisano in quale uccello si trasformi la donna (l'ambiguità è puntualmente rilevata da Servio, che annota *atqui hoc Procne fecit; sed aut abutitur nomine aut illi inputat, propter quam factum est*). Le numerose citazioni e allusioni ovidiane del mito rispecchiano questa incertezza: la narrazione di *met.* 6, 426-74 assegna alla sposa di Tereo il nome di Procne, senza però specificare quale delle due sorelle si trasformi in usignolo e quale in rondine. L'identità della madre viene lasciata ugualmente imprecisata dalle allusioni al mito di *am.* 2, 14, 29-30; *am.* 3, 12, 32; *trist.* 2, 389-90. In *am.* 2, 6, 7-8 il compianto del delitto commesso viene riferito a Filomela, mentre in *trist.* 5, 1, 59-60 a lamentare la strage commessa è Procne, identificata con la rondine in *fast.* 2, 853-56. Su questa sistematica ambiguità si sofferma Ignazio Cazzaniga interpretandola come una precisa intenzione dell'autore: «[...] i tentativi di stabilire se Ovidio intendeva Progne mutata in rondine o in usignolo (e Filomela in usignolo o in rondine) risultano a nostro parere infruttuosi [...] È nostra opinione [...] che Ovidio abbia voluto lasciar imprecisata la determinazione delle metamorfosi alle due eroine, permettendo al lettore di interpretare liberamente la saga, secondo le due correnti più importanti di essa, rimanendo in una cauta indeterminatezza» (Cazzaniga 1951, 77-78). Sull'evoluzione del mito da Omero a Ovidio vd. Monella 2005.

¹²⁷ Ov. *epist.* 10, 21-24 *Interea toto clamanti litore «Theseu!»/ reddebant nomen concava saxa tuum,/ et quotiens ego te, totiens locus ipse vocabat:/ ipse locus miserae ferre volebat opem.*

¹²⁸ Vd. per questo aspetto l'analisi di Verducci 1985, 171-72.

¹²⁹ Cfr. *supra*, I.1.

casuale, se si pensa che, come sappiamo, nell'ambito della raccolta quest'ultima lettera è quella più vistosamente compromessa con il codice bucolico, e il dato ora segnalato non fa che rispecchiare l'affinità di fondo fra le epistole di Enone e Saffo in termini di ambientazione. Entrambe presentano infatti uno sfondo agreste, differenziandosi dalla maggior parte delle altre *Heroides*, ma recependo aspetti del mondo bucolico diversi e complementari. Quella evocata dalle descrizioni di Enone è la campagna antropizzata in cui vivono i pastori (i suoi luoghi dell'*eros* sono i pascoli che accolgono in sé tracce riconoscibili della presenza e dell'intervento umano)¹³⁰, mentre la storia d'amore di cui è protagonista Saffo ha per cornice una natura selvatica almeno in parte ancora impenetrata, nella quale presenze magiche possono celarsi e meravigliosamente rivelarsi¹³¹.

Se però la conformità del paesaggio campestre-nemorale ad Enone può risultare, in ragione della sua fisionomia di ninfa, relativamente scontata, meno facilmente decodificabile nelle sue implicazioni letterarie e ideologiche è la scelta dell'autore dell'epistola di Saffo di assegnare alla vicenda un'ambientazione così spiccatamente agreste, tanto più che la località di Lesbo nella quale si svolge la vicenda parrebbe prestarsi piuttosto a una rappresentazione in chiave marinaresca¹³².

Un po' troppo sbrigativamente risolutiva pare la spiegazione addotta da Luciano Landolfi nell'ambito della sua illuminante analisi, quando giustifica lo sfondo naturalistico dell'epistola in base a una presunta operazione di mimesi letteraria rivolta all'opera della poetessa greca, per cui «il gusto della rievocazione delle selve» attribuito a Saffo sarebbe «in linea con talune celebri descrizioni di soggetto boschivo riscontrabili all'interno dei suoi componimenti»¹³³. Considerato il *corpus* saffico nella sua generalità, la rappresentazione di paesaggi agresti, o anche solo di spazi esterni, non

¹³⁰ Si vedano i capanni per la raccolta del fieno ricordati in *epist.* 5, 15-16 come ricovero di fortuna a disposizione degli amanti: *saepe super stramen faenoque iacentibus alto/ defensa est humili cana pruina casa.*

¹³¹ A questo passo si concatena infatti senza soluzione di continuità la *topothesia* (vv. 157-60) nella quale si inserisce l'apparizione della ninfa che rivela a Saffo il possibile *remedium* liberatorio. Attraverso pochi elementi essenziali (una fonte, l'erba, una pianta di loto) è tratteggiato un quadro di natura rispondente alla tipologia del *locus amoenus*, la cui fiabesca indeterminatezza è funzionale ad un'atmosfera rarefatta e sospesa, consona all'eccezionalità dell'epifania che si prepara. Una dissolvenza in qualche modo simile caratterizza l'apparizione della *candida Nais* di *ecl.* 2, 46, dove l'attenzione è richiamata, più che sul personaggio, sull'omaggio floreale presentato con lungo indugio descrittivo e spiccato gusto cromatico (vv. 47-50), in una scena che, lontana dal costituire un'immagine realistica, si colloca piuttosto in una dimensione onirica.

¹³² Al mare riconduce anche la professione di Faone, che le fonti antiche e tardo-antiche relative all'antefatto dell'epistola rappresentano come barcaio o armatore (vd. Lucian. *Dial. mort.* 19; Aelian. *Var. hist.* 18; Serv. *Ad Aen.* 3, 279; *Ps. Palaeph.* 49). Secondo queste testimonianze, la bellezza straordinaria del giovane sarebbe dipesa da un unguento prodigioso regalatogli dalla dea Afrodite come ricompensa per essere stata da lui traghettata gratuitamente, sotto le false sembianze di una vecchia.

¹³³ Landolfi 2000b, 205.

pare infatti un tema così ricorrente o qualificante da influenzare in maniera significativa l'immagine della poetessa o la ricezione della sua opera¹³⁴.

Inoltre, l'ambientazione assegnata all'epistola in ragione dello specifico riferimento a boschi e grotte risulta difficilmente riducibile per le ragioni già richiamate entro la categoria di un generico gusto naturalistico, e sembrerebbe coinvolgere un'intenzionale connotazione di genere. Nella stessa direzione pare andare il riferirsi della poetessa a *Thalia*, la musa della poesia comica, alla quale, sulla base del precedente virgiliano di *ecl.* 6, 2, risulta ascrivibile il genere bucolico (v. 84 *Ingenium nobis molle Thalia facit*), mentre il genere elegiaco entro il quale si iscrive, per sua stessa dichiarazione, l'attività poetica della Saffo ovidiana¹³⁵ farebbe presumere più naturale un riferimento ad Erato, che è appunto la musa preposta all'elegia¹³⁶.

Certo, si tratta di scelte autoriali attinenti alla sfera dell'insindacabile libertà che presiede all'invenzione letteraria, e sarebbe quindi irragionevole pretendere di spiegarle. Non irrilevante rispetto all'attribuzione di una coloritura bucolica alla vicenda della Saffo ovidiana può essere stato però il precedente accoglimento, all'interno del *liber* bucolico, del motivo del salto in mare da una rupe quale estrema via di scampo alla sofferenza d'amore (si tratta della soluzione prospettata da Damone in *ecl.* 8, 59-60). Così pure è perlomeno ipotizzabile che l'interferenza del codice pastorale sia stata in qualche modo ispirata e condizionata dal coinvolgimento della Sicilia, patria elettiva della poesia pastorale, nella geografia della vicenda. La regione è infatti meta della fuga

¹³⁴ Tanto più che i due esempi richiamati in proposito dallo stesso Landolfi, i fr. 2 Voigt e 96 Voigt, si riferiscono a contesti rituali e sacrali all'interno dei quali i diversi elementi del paesaggio sono investiti di una forte valenza simbolica. Il primo frammento, che pone seri problemi di lettura oltre che di interpretazione, sembra presupporre una cerimonia celebrata all'aperto, intorno ad un altare circondato da un bosco sacro, e propone un'ambientazione rinviante alle pratiche iniziatiche del culto di Afrodite, per la cui analisi si rinvia ad Aloni 1997, L sgg. Nel secondo luogo saffico, per il quale vd. Aloni 1997, XVI sgg., il paesaggio è funzionale al paragone della destinataria del carme e si incentra su elementi quali l'erba e particolari specie di fiori nuovamente attinenti al culto di Afrodite.

¹³⁵ Vd. vv. 5-7 *forsitan et quare mea sint alterna requiras/ carmina cum lyricis sim magis apta modis./ Flendus amor meus est - elegiae flebile carmen*. L'influenza che la tradizione biografica relativa alla Saffo storica può avere esercitato sull'invenzione ovidiana a questo proposito costituisce un punto problematico. La notizia che la poetessa avrebbe composto elegie, priva di riscontri nell'opera a noi pervenuta, è riferita dalla vita contenuta nella *Su(i)da*. Nel passo in questione (*Su(i)da*. C 107 = test. 235 Voigt) il lessico, che fissa in nove il numero dei libri nei quali la produzione di Saffo sarebbe stata organizzata dalla filologia alessandrina, aggiunge infatti che, oltre a ciò, la poetessa «scrisse anche epigrammi, elegie, giambi e monodie». L'esistenza di elegie attribuite a Saffo è poi accreditata da POxy. 1800 fr. 1, 1-35 = test. 252 Voigt, che a sua volta distingue questa produzione dal canone dei nove libri lirici. Un tentativo di spiegazione al riguardo è proposto in Aloni 1997, CIV, ipotizzando che la definizione di 'giambi' ed 'elegie' rifletta un criterio tematico e non metrico, in relazione ad argomenti e occasioni tradizionalmente associati a queste forme poetiche.

¹³⁶ Va peraltro segnalato che l'interscambiabilità delle due figure non manca di riscontri nell'ambito della poesia ovidiana. Un'analogia deroga alla tradizionale ripartizione di competenze si ha infatti in *ars* 1, 263-64, dove il *praeceptor amoris* si riferisce a sua volta a *Thalia* come ispiratrice del proprio discorso, mentre ad Erato sono dirette le successive invocazioni dei vv. 2, 16 e 425.

di Faone e, stando alla testimonianza tramandata dal *Marmor Parium*¹³⁷, anche di un viaggio della Saffo storica, che vi si sarebbe recata in esilio. La notizia non è forse priva di implicazioni sull'intreccio delineato dall'epistola ovidiana, dal momento che il dato biografico sembra essere stato inglobato e reinterpretato in chiave romanzesca all'interno della leggenda circa l'amore della poetessa per Faone, in modo da alimentare la fama di una sua avventurosa ricerca dell'amato fedifrago¹³⁸. All'interno dell'epistola i rimandi alla Sicilia sono numerosi e hanno come tratto comune l'erudizione letteraria presupposta dagli specifici riferimenti. Nell'ambito delle soluzioni adottate dall'autore dell'epistola relativamente al lessico geografico si segnala anzitutto per la sua particolarità, comunque ancorata ad un precedente illustre, l'aggettivo *Sicelis*, posto in evidenza dall'anafora dei vv. 51-52 *Nunc tibi Sicelides veniunt nova praeda puellae./ Quid mihi cum Lesbo? Sicelis esse volo*. L'attributo è creazione connessa con il genere bucolico. L'unica occorrenza precedente a quella di Ovidio, che utilizza lo stesso appellativo in *met.* 5, 412, in riferimento alle ninfe della Sicilia, si rileva infatti in Verg. *ecl.* 4, 1 (*Sicelides Musae, paulo maiora canamus*)¹³⁹, dove l'aggettivo è riferito alle Muse della regione, invocate quali divinità tutelari della poesia pastorale, e presuppone lo stretto legame tra il genere bucolico e la Sicilia stabilito dalla poesia di Teocrito, come evidenzia il commento di Servio¹⁴⁰. Originalità e tradizione coesistono pure nell'aggettivo *Typhois* (v. 11 *Arva, Phaon, celebras diversa Typhoidos Aetnae*) che, pur costituendo una creazione linguistica inedita, presuppone la tradizione mitografica¹⁴¹ secondo la quale il gigante Tifeo sarebbe stato seppellito dal fulmine di Zeus sotto il suolo della Sicilia e le eruzioni dell'Etna rappresenterebbero il fuoco da lui vomitato attraverso il cratere del vulcano. Di derivazione mitologica dotta è pure il patronimico *Nisiades* impiegato, con riferimento alla popolazione femminile di Megara Iblea (e, per

¹³⁷ *FGrHist* 239, F A36 = test. 251 Voigt. Sulla questione rinvio ad Aloni 1997, LXXIX.

¹³⁸ In questa direzione vanno alcune delle rivisitazioni moderne del mito di Saffo innamorata di Faone, a cominciare dal romanzo di Alessandro Verri *Avventure di Saffo, poetessa di Mitilene* (1780), ambientato in buona parte nel catanese. Lo spunto geografico offerto dall'epistola ovidiana è utilizzato anche da John Lyly, il cui dramma *Sapho and Phao* (1854) ha come contesto la città di Siracusa.

¹³⁹ Vd. Clausen 1994, 130.

¹⁴⁰ Vd. *ad ecl.* 4, 1 '*Sicelides*' *autem graecum est - nam latine Sicilienses facit - id est Theocritiae nam Theocritus Syracusanus fuit, quem in hoc opere Vergilius imitatur, ut diximus supra*. Da registrare che la forma virgiliana, pur rappresentando un calco dal greco, se ne differenzia sul piano semantico, assumendo un'accezione toponomastica inedita. Lo scolio a Theocr. 7, 40 (p. 89 West) e, se correttamente completato, anche quello a Call. *Ait.* 1 (p. 3, 4-5 Pfeiffer) interpretano infatti l'aggettivo *Σικελίδες* come un patronimico riferito ad Asclepiade, mentre in Virgilio *Sicelides* è riferito alle muse come attributo toponomastico, secondo una tipologia ricordata da Varrone (vd. 1. *Lat.* 7, 20 *caelum dicunt Graeci Olympum montem in Macedonia omnes; a quo potius puto Musas dictas Olympiadas: ita enim ab terrestribus locis aliis cognominatae Libethrides, Pipleides, Thespiades, Heliconides*). A questa accezione si attiene Ovidio nei due luoghi nei quali impiega l'attributo, riferendolo a collettività femminili diverse dalle Muse: le ninfe in *met.* 5, 412, le donne della Sicilia nel nostro caso.

¹⁴¹ Cfr. e.g. Ov. *met.* 5, 346.

metonimia, dell'intera regione), al v. 54 *Nisiades matres Nisiadesque nurus* che si giustifica in base alla notizia riferita da Tucidide 6, 4 secondo la quale la città sarebbe stata fondata da un gruppo di coloni originari di Megara Nisea. Anche la perifrasi riferita alla dea Venere al v. 57 *Tu quoque, quae montes celebras, Erycina, Sicanos*, che in questo contesto assume una specifica pertinenza al contenuto della preghiera di Saffo, costituisce una formula convenzionale fondata sul dato erudito¹⁴². L'aggettivo *Erycina* è infatti epiteto formulare¹⁴³ di valore esornativo, nel quale il riferimento geografico si opacizza fino a perdersi¹⁴⁴, e sempre la tradizione letteraria pre-ovidiana legittima l'uso estensivo di *Sicanus* con riferimento all'intera isola e non più alla sola parte sudoccidentale¹⁴⁵.

Gusto erudito e divagazione narrativa, pur concorrendo a giustificare i riferimenti alla Sicilia, non ne esauriscono però le modalità d'impiego, che coinvolgono, attraverso materiali iconografici specifici, l'espressione dei valori sentimentali in gioco. Così ai vv. 11-12 la menzione dell'Etna è occasione per introdurre una similitudine incentrata sul rimando al fuoco come correlativo dell'amore (*Arva, Phaon, celebras diversa Typhoidos Aetnae;/ me calor Aetneo non minor igne tenet*). Si tratta di un'immagine che, a dispetto della convenzionalità dell'associazione tra *eros* e calore, sembra coinvolgere una più specifica referenzialità a Saffo: la rappresentazione tradizionale della poetessa si avvale infatti del riferimento al fuoco come metafora del suo temperamento passionale¹⁴⁶. Inoltre, la similitudine ovidiana, nell'evocare la lava etnea, accomuna Saffo a Polifemo, che in *met.* 13, 867-69 utilizza un'immagine analoga per

¹⁴² In relazione al tempio dedicato alla dea sul monte Erice, la cui realizzazione è ricordata in Verg. *Aen.* 5, 759-60 *tum vicina astris Erycino in vertice sedes/ fundatur Veneri Idaliae*.

¹⁴³ Secondo la consuetudine, propria dell'epiclesi cultuale, di ricordare i luoghi cari alla divinità invocata.

¹⁴⁴ Vd. Catull. *carm.* 64, 71-73 *a misera, assiduis quam luctibus externavit/ spinosas Erycina serens in pectore curas/ illa tempestate*; Hor. *carm.* 1, 2, 33-34 *sive tu mavis, Erycina ridens,/ quam locus circum volat et Cupido*; Ov. *am.* 2, 10, 11 *quid geminas, Erycina, meos sine fine dolores?* e *met.* 5, 363 *depositique metus videt hunc Erycina vagantem*.

¹⁴⁵ In età augustea l'isola viene infatti avvertita come un'entità politico-geografica unitaria e si perde la coscienza della più antica distinzione etnografica fra i Sicani, stanziati nella parte sudoccidentale della Sicilia, e i Siculi, che ne occupavano quella orientale, dopo averla raggiunta dal continente, secondo l'attestazione di Tucidide 6, 2, 2-6 e di Antioco di Siracusa (*FGrHist* 555, F 4). L'equivalenza attribuita da Virgilio alle forme aggettivali *Siculus-Sicanus/Sicanius* traspare dalla definizione di *Sicanio* [...] *sinu* data in *Aen.* 3, 692 al golfo in cui si trova Ortigia, presso Siracusa, quindi lungo la costa orientale dell'isola. La sinonimia fra *Sicani* e *Siculi* è testimoniata anche dall'osservazione di Servio *ad Aen.* 1, 533 *sed usque ad ea loca, quae tenuerunt Sicani, id est Siculi a Sicano, Itali fratres*.

¹⁴⁶ Vd. Hor. *carm.* 4, 9, 11-12 (*vivuntque commissi calores/ Aeoliae fidibus puellae*) dove il sostantivo *calor* (impiegato anche dalla Saffo ovidiana al v. 12) è utilizzato come sinonimo di *amor*. La stessa ricezione della poetessa in età moderna assume come cifra insieme sentimentale e poetica l'immagine del fuoco che brucia e consuma in quanto metafora del desiderio erotico, promuovendola a sua attribuzione qualificante definitiva: vd. la 'Burning Sappho' di Byron (*Don Juan* 3, 86, 1: «The isles of Greece, the isles of Greece! Where burning Sappho loved and sung») citata da Martin L. West nel titolo di un suo articolo (*Burning Sappho*, «Maia», XXII, 1970, 307-30).

rappresentare il proprio struggimento (*uror enim, laesusque exaestuat acrius ignis, / cumque suis videor translata viribus Aetnam / pectore ferre meo, nec tu, Galatea, moveris*). La coincidenza, verosimilmente fortuita, può risultare rivelatrice di una comune ascendenza dei due personaggi, entrambi in senso molto diverso eredi del Ciclope di Teocrito¹⁴⁷. Se infatti il Ciclope di Ovidio costituisce una rivisitazione del personaggio teocriteo che ne preserva l'identità, ma lo inserisce in un intreccio originale e lo allontana radicalmente dal modello nella caratterizzazione, la Saffo ovidiana ne recepisce il tratto psicologico più specifico: l'infelicità determinata dal contrasto fra la sensibilità spirituale e la bruttezza fisica¹⁴⁸.

L'unico tentativo autoconsolatorio di riscattare agli occhi di Faone la propria inadeguatezza sul piano estetico è rappresentata, per la Saffo ovidiana, dall'orgogliosa rivendicazione del talento letterario (vv. 31-32 *Si mihi difficilis formam natura negavit, / ingenio formae damna repende meo*; v. 41 *at mea cum legerem, sat iam formosa videbar*).

Ma l'oscillazione tra vanto di sé e autocommiserazione che si riscontra nell'epistola costituisce il motivo di fondo anche del monologo di Coridone, a sua volta un epigono del Ciclope teocriteo, con il quale la Saffo ovidiana è accomunata a tratti nella strategia seduttiva posta in atto nei confronti dell'amato, quasi a confermare la tendenza di Ovidio a rifrangere il meccanismo intertestuale attivato dal proprio testo su modelli molteplici fra loro interdipendenti. Come il protagonista della seconda bucolica, l'eroina ovidiana riconosce nella gloria procurata dal canto una prerogativa che dovrebbe meritargli la corresponsione di Faone (vv. 33-34 *sim brevis, at nomen, quod terras impleat omnes, / est mihi; mensuram nominis ipsa fero*) e promuove un audace rovesciamento dei canoni estetici tradizionali rispetto alla contrapposizione fra carnagione chiara e bruna (vv. 35-38 *Candida si non sum, placuit Cepheia Perseo / Andromede, patriae fusca colore suae. / Et variis albae iunguntur saepe columbae, / et niger a viridi turtur amatur ave*), pur invertendo la prospettiva della medesima tesi - ossia la rivalutazione dell'incarnato scuro - che è da Saffo applicata a sé, nel tentativo di minimizzare il proprio difetto¹⁴⁹, mentre nell'ottica di Coridone aveva lo scopo di

¹⁴⁷ Il canto che Polifemo rivolge a Galatea, esprimendole l'amore nutrito per lei sin dalla sua fanciullezza, corrisponde del resto al paradigma cui si conformano le *Heroides* nei termini in cui lo descrive Rosati quando definisce le loro lettere «monologhi in cui l'eroina, nel momento più critico della sua esistenza, lamenta la propria condizione e illustra retrospettivamente la vicenda giunta ora a un esito così drammatico» (Rosati 2001³, 6).

¹⁴⁸ Per questa interpretazione del personaggio teocriteo, vd. in particolare Cavalli 1991, 107.

¹⁴⁹ In questa direzione va l'accorta scelta, da parte di Saffo, dell'aggettivo *fusca* (v. 36), che è *vox media* priva di connotazione negativa, come attestano l'equiparazione, sul piano estetico, fra la carnagione

ridimensionare la bellezza di Alessi per delegittimarne la superbia nei confronti del corteggiatore¹⁵⁰.

Un'ulteriore affinità, non esplicitata ma in qualche modo suggerita al lettore, permette di accomunare i due personaggi: la loro inattendibilità di narratori. Nel caso della seconda bucolica, la presenza di una voce narrante esterna consente di sconfessare l'insincerità di Coridone in quanto narratore interno che si rappresenta come personaggio. Nel prologo rappresentato dai primi cinque versi, il narratore extradiegetico, nel descrivere Coridone intento a levare il proprio canto rimanendo all'ombra dei faggi¹⁵¹, sconfessa la diversa rappresentazione che il personaggio offre di sé al lettore, presentandosi intento a cercare le tracce dell'amato sotto la vampa della canicola, mentre la natura è a riposo e tutti gli altri esseri viventi godono il refrigerio dell'ombra¹⁵². Si tratta di una contraddizione sufficiente a pregiudicare la credibilità del suo intero monologo, e a denunciare l'irriducibile distanza tra Io narrante ed Io narrato implicita nel patto narrativo.

Nel caso di Saffo, e delle *Heroides* più in generale, l'assenza di una voce autoriale oggettiva, garante della verità degli eventi, priva il lettore della possibilità di verificare, per contrasto, eventuali omissioni, distorsioni o falsificazioni. Nondimeno, la lettera non va esente da un'impressione di mistificazione. A questo effetto concorre in misura significativa la sostanziale reticenza dell'eroina circa il comportamento realmente tenuto da Faone. L'epistola si segnala infatti per la mancanza di intreccio relativamente alla relazione sentimentale che ne sta alla base. Se i motivi dell'amore non più

chiara e quella olivastra espressa in Prop. 2, 25, 41-42 *vidisti pleno teneram candore puellam,/ vidisti fuscam, ducit uterque color*; l'ammissione di Ov. *am.* 2, 4, 40 *est etiam in fusco grata colore Venus* e l'uso dello stesso aggettivo come appellativo della serva di Corinna in *am.* 2, 8, 22 *fusca Cypassi*, in un contesto esente da qualificazioni negative, ed anzi nell'ambito un'esplicita richiesta erotica. Il corrispondente peggiorativo sarebbe stato *nigra*, per il quale cfr. Lucr. 4, 1160, nell'ambito del passo che irride i vezzeggiativi usati per celare i difetti delle persone amate, *nigra melichrus est*; l'accorgimento suggerito alla fanciulla di carnagione scura in Ov. *ars* 3, 270 *nigrior ad Pharii confuge piscis opem* e la prescrizione rivolta in *rem.* 327 all'innamorato infelice che, considerando in termini peggiorativi i difetti della ragazza, dovrebbe più facilmente dimenticarla, *si fusca est, 'nigra' vocetur*.

¹⁵⁰ Vd. Verg. *ecl.* 2, 14-18 *Nonne fuit satius [...] pati Menalcan,/ quamvis ille niger, quamvis tu candidus esses?! O formose puer, nimium ne crede colori:/ alba ligustra cadunt, vaccinia nigra leguntur*. Va peraltro osservato che l'argomentazione di Saffo è più ampia e iconograficamente più ricca di quella impiegata dal pastore virgiliano: all'unico *exemplum* di quest'ultimo corrispondono i tre impiegati dalla poetessa, dei quali due - relativi agli uccelli - desunti dall'ambito naturalistico dal quale proviene anche l'*exemplum* floreale di Coridone, mentre l'ultimo fa riferimento al repertorio mitografico. Nondimeno l'assunto complessivo del catalogo corrisponde alla *gnome* di *ecl.* 2, 65 *trahit sua quemque voluptas* nel rivendicare una sostanziale soggettività di parametri e valori sentimentali.

¹⁵¹ Verg. *ecl.* 2, 3-5 *Tantum inter densas (umbrosa cacumina) fagos/ adsidue veniebat. Ibi haec incondita solus/ montibus et silvis studio iactabat inani*.

¹⁵² Verg. *ecl.* 2, 8-12 *nunc etiam pecudes umbras et frigora captant,/ nunc virides etiam occultant spineta lacertos,/ Thestylis et rapido fessis messoribus aestu/ alia serpyllumque herbas contundit olentes./ At mecum raucis, tua dum vestigia lustru,/ sole sub ardenti resonant arbusta cicadis*.

corrisposto e dell'abbandono subito da parte della protagonista riconducono al modello della *relicta*, vittima dell'infedeltà dell'amato, questa interpretazione non trova all'interno del testo dati effettuali che la legittimino. Saffo non fornisce infatti alcuna informazione relativamente alla relazione sentimentale in termini di progressione narrativa. Questa reticenza la distanzia dalle altre eroine, al contrario inclini a ricordare le circostanze dei loro incontri e innamoramenti, le promesse di fedeltà ricevute, il conseguente investimento affettivo nel legame e il tradimento subito, in modo da ottenere la pur triste soddisfazione che si può trarre dal rinfacciare i propri meriti all'ingratitudine altrui¹⁵³. Attraverso questa proiezione verso il passato, funzionale, nella logica suasoria delle lettere, ad accreditare le ragioni dell'autrice, il lettore viene adeguatamente informato su tempi e occasioni del nascere e dell'evolversi delle storie d'amore vissute dalle eroine. L'esempio forse più vistoso di questa vocazione narrativa si ha nell'epistola dodicesima, occupata in buona parte dalla lunga analepsi che ripercorre interamente il lungo antefatto, dall'arrivo di Giasone nella reggia di Eeta, occasione del suo fatale incontro con Medea, fino al ripudio a lei inflitto. Ma anche le *Heroides* esenti da un'istanza narrativa tanto spiccata assegnano alle rispettive relazioni sentimentali una profondità temporale sufficiente a delineare un intreccio¹⁵⁴.

L'epistola di Saffo suggerisce invece una forte impressione di vuoto per la carenza di materiale narrativo e di notizie relative al rapporto intercorso fra i due personaggi prima della fuga di Faone. L'unica proiezione retrospettiva che la lettera si concede (ai vv. 41-50) è costituita dal ricordo dell'intimità erotica condivisa dai due amanti (duplicato attraverso la rievocazione del sogno ai vv. 123-34), che non viene però in alcun modo contestualizzata in una progressione narrativa o sentimentale. La scarsità di fonti relative al mito che sta alla base dell'epistola rende più difficile valutare la scelta compiuta dal suo autore e definire il senso dell'operazione da lui posta in atto, ma in ogni caso le pur esigue informazioni sulla figura di Faone a noi trasmesse dai luoghi che lo menzionano attestano l'esistenza di un antefatto, che l'eroide invece sottace. Il personaggio dell'epistola di Saffo manca di una biografia anagrafica e mitologica ed appare del tutto privo di una caratterizzazione individuante. Anche i pochi tratti

¹⁵³ Secondo l'amara ammissione di Medea, *epist.* 12, 21-22 *est aliqua ingrato meritum exprobare voluptas:/ hac fruar, haec de te gaudia sola feram.*

¹⁵⁴ Arianna, rinfacciando a Teseo la sua irricoscenza, ne ricorda l'impresa a Creta, il ruolo svolto nella sua riuscita, le promesse avute in cambio e poi disattese (*epist.* 10, 73-76), e così la rivendicazione da parte di Didone dei benefici concessi ad Enea, oltre a distanziare significativamente l'eroina ovidiana dal modello virgiliano, le consente di rievocare il proprio progressivo cedimento all'amore per l'ospite troiano. Anche la lettera di Fillide, nella quale Alessandro Barchiesi individua «una 'corposità' narrativa inferiore a quella di qualsiasi altra eroide» (Barchiesi 1992, 107), non manca di delineare un intreccio di fondo, seppur essenziale e dichiaratamente esemplato sul paradigma offerto dal quarto libro dell'*Eneide*.

descrittivi che lo riguardano non perseguono la definizione ma piuttosto la dissolvenza, riconoscendogli una bellezza tanto superlativa quanto indeterminata¹⁵⁵, e assegnandogli, attraverso il dettaglio della barba appena spuntata (vv. 85-86 *Quid mirum, si me primae lanuginis aetas/ abstulit, atque anni quos vir amare potest?*)¹⁵⁶, un'età non ancora pienamente matura, che non gli riconosce un'identità sessuale definita¹⁵⁷. La sua raffigurazione risulta così compatibile con le diverse proiezioni di cui l'emotività di Saffo lo investe successivamente, scomponendo il personaggio in una molteplicità di immagini contraddittorie¹⁵⁸, che si annullano reciprocamente, riducendone la figura ad una mera funzione poetica e sentimentale. L'assenza di coordinate narrative all'interno delle quali collocare l'epistola e l'impersonalità del suo destinatario suggeriscono quasi l'idea che la sua autrice interpreti un ruolo-simbolo, proponendo un paradigma vuoto che non viene compiutamente declinato in una vicenda specifica ed effettiva, ma conserva traccia del suo valore esemplare¹⁵⁹. La dimensione 'professionale' del suo scrivere le assicura la consapevolezza del discrimine che separa la vita dalla letteratura, in quanto creazione autonoma, svincolata dall'obbligo di rispecchiare il reale. Anche in ciò la Saffo ovidiana si rivela personaggio già pienamente romantico, capace di esorcizzare il dolore facendone materia per la propria creazione letteraria, così da stemperarlo nella finzione dell'arte.

¹⁵⁵ Anche questo è tratto in qualche modo bucolico: si veda l'indeterminatezza che avvolge la scena evocata da Damone in *ecl.* 8, 37-40.

¹⁵⁶ Il particolare è indicativo dell'età adolescenziale del personaggio, in seguito esplicitata dalla definizione *ne adhuc iuvenis, nec iam puer* (v. 93). A dispetto dell'apparente indeterminatezza, l'espressione fornisce infatti un'informazione relativamente precisa in base al confronto con la formula del tutto equivalente fornita in *met.* 3, 351-53 per Narciso, la cui età viene espressamente determinata in sedici anni (*namque ter ad quinos unum Cephisius annum/ addiderat poteratque puer iuvenisque videri:/ multi illum iuvenes, multae cupiere puellae*). Alla stessa età è esplicitamente associato il nesso *dubia lanugo*, del tutto equivalente a *prima lanugo*, in *met.* 13, 753-54, nell'ambito della descrizione di Aci presentata da Galatea. Al discrimine dei quindici-sedici anni rinvia la stessa opposizione fra *pueritia* e *iuventus*, se si tiene conto della tendenza di questo secondo termine ad includere quello di *adulescentia* e della corrispondente sinonimia di *iuvenis* e *adulescens*, con netta prevalenza del primo termine sul secondo nel linguaggio poetico, ben illustrata in Néraudau 1979, 126 sgg.

¹⁵⁷ Indicativa in proposito la normativa che equiparava nella tutela della pudicizia i *praetextati* e le matrone, stabilendo che, *si quis matremfamilias aut praetextatum adsectatus fuerit* (Gai. *Inst.* 3, 220-21), lo stesso venisse punito (Cantarella 1995, 129-56, con ricco repertorio di fonti giuridiche).

¹⁵⁸ In contrasto con l'immagine quasi fanciullesca di Faone precedentemente richiamata, che sembrerebbe relegarlo ad un ruolo sentimentale passivo rispetto all'iniziativa della più matura amante, ai vv. 51 sgg. lo stesso è per contro raffigurato alla stregua di dongiovanni formidabile e velleitario, capace di esercitare con piena padronanza e consapevolezza la propria abilità seduttiva: *Nunc tibi Sicelides veniunt nova praeda puellae:/ quid mihi cum Lesbo? Sicelis esse volo./ O vos erronem tellure remittite vestra,/ Nisiades matres Nisiadesque nurus,/ nec vos decipiant blanda mendacia linguae*.

¹⁵⁹ Significativo in proposito è forse il fatto che una situazione più volte riproposta dalle lettere, quella della separazione degli amanti, vissuta fra lacrime, raccomandazioni e promesse di fedeltà, venga citata da Saffo per dire che non si è verificata (vv. 99 sgg.), come per richiamare un *cliché* sentimentale al quale la *persona* elegiaca da lei interpretata avrebbe dovuto conformarsi.

I.3

ACI E GALATEA

Il mito di Acì e Galatea (*met.* 13, 750-897) è esemplare della capacità di Ovidio di confrontarsi con la tradizione bucolica ellenistica in maniera relativamente indipendente da Virgilio. Il principale modello dell'episodio sono infatti i due idilli teocritei che hanno per argomento l'amore di Polifemo per la ninfa¹⁶⁰: il VI, nel quale, nell'ambito di un certame poetico pastorale, uno dei contendenti assume l'identità del Ciclope e ne esprime in prima persona lo struggimento d'amore, e l'XI, dove è invece lo stesso Polifemo a rivolgere un lungo canto all'amata.

È noto come il *liber* bucolico virgiliano recuperi singoli tratti del Ciclope teocriteo, slegandoli però tanto dalla figura di Polifemo quanto dalla situazione narrativa d'origine: nella seconda egloga, l'episodio sentimentale di partenza ispira una storia di amore omosessuale, che si allontana in modo sostanziale dal modello quanto a toni e sviluppo complessivo; nella settima, Galatea, a dispetto dell'appellativo di 'Nereide', rinviate a una divinità marina, assume i tratti di una pastorella che ricambia sentimentalmente il suo corteggiatore, pur dovendo suo malgrado rinviare l'incontro con lui perché impegnata nella sorveglianza del bestiame¹⁶¹; nell'egloga ottava è infine il canto di Damone a recepire alcuni passaggi del canto del Ciclope¹⁶².

Il racconto ovidiano non manca a sua volta di un significativo scarto di originalità rispetto al precedente teocriteo. Sua fondamentale innovazione è infatti l'invenzione del personaggio di Acì nel ruolo di antagonista e vittima del Ciclope, evidentemente funzionale a giustificare, alla luce della metamorfosi e della eziologia finali, l'inserimento della narrazione all'interno del poema¹⁶³.

Diversamente da Virgilio, tuttavia, nel recepire dalla tradizione alessandrina la figura del Ciclope, Ovidio ne conserva il nome e la fisionomia di personaggio, come fedeli al modello risultano l'identità della ninfa destinataria del suo sentimento e l'ambientazione

¹⁶⁰ Sulla diffusione del tema del Ciclope innamorato nella tradizione letteraria e iconografica antecedente a Ovidio rinvio a Bömer 1982, 406 sgg.

¹⁶¹ *ecl.* 7, 37 sgg.

¹⁶² Si tratta del passo in cui il cantore rievoca il primo incontro con la ragazza (vv. 37-40) avvenuto al tempo della loro fanciullezza, che riscrive (apportandovi delle varianti, fra cui l'indicazione dell'età, assente nel modello) Theocr. 11, 25-27 (Gioseffi 2004, 55-56).

¹⁶³ L'assenza in Teocrito di riferimenti ad un rivale del Ciclope ha fatto supporre che l'introduzione di Acì nella storia possa essere stata influenzata dalla seconda bucolica (fatta oggetto di ripresa da parte di Ovidio in diversi passaggi) nella quale l'amore di Coridone per Alessi conosce un rivale in Iolla, o in alternativa, che alle spalle di Virgilio e di Ovidio ci potesse essere una versione che prevedeva un antagonista sentimentale di Polifemo. Sulla questione - richiamata da Galasso 2000, 1488 - vd. Farrell 1992, 244, n. 26.

siciliana del racconto. Quest'ultima investe più estesamente la sezione del poema della quale l'episodio fa parte, accomunando la narrazione di primo livello (l'arrivo nell'isola di Enea e dei Troiani) e i miti che in essa si inseriscono ad incastro: il mito di Scilla e quello, appunto, di Polifemo e Galatea.

Al di là di queste similarità più generali, l'importanza che Ovidio - nel rapportarsi alla biografia letteraria del proprio personaggio - assegna alla versione teocritea traspare dalle tracce anche puntuali che rimandano all'idillio XI: si vedano, per fare qualche esempio, l'appello a Galatea a emergere dal mare, v. 838 *iam modo caeruleo nitidum caput exere ponto*, che cita Theocr. 11, 42-43 ἀλλ'ἀφίκευσο ποῦ' ἀμέ καὶ ἐξείς οὐδὲν ἔλασσον/ τὰν γλαυκὰν δὲ θάλασσαν ἔα ποτὶ χέρσον ὄρεχθεῖν, o i termini nei quali Polifemo ricorda il proprio unico occhio, v. 149 *unum est in media lumen mihi fronte*, un ricalco da 11, 33 εἷς δ'ὀφθαλμὸς ὑπεστι.

E tuttavia, nel meccanismo intertestuale posto in atto da Ovidio, Teocrito non è che una delle fonti di riferimento, che rispecchiano la diversità di generi e stagioni letterarie attraversati dal personaggio. Al rimando alla poesia teocritea si intrecciano le citazioni dal Virgilio bucolico, in buona parte attinte alle egloghe II e VIII, non a caso le più indebitate con gli idilli incentrati sull'amore del Ciclope. Al v. 762, ad esempio, subito prima della menzione del *topos* teocriteo¹⁶⁴ per cui il pastore innamorato disattende alla custodia del bestiame¹⁶⁵, l'espressione che sintetizza e suggella la condizione sentimentale del personaggio, *quid sit amor sentit*, è ricalcata su *ecl.* 8, 43 *nunc scio quid sit amor*¹⁶⁶. In diversi passaggi Ovidio recepisce passi teocritei già citati da Virgilio: si vedano la descrizione del Ciclope intento a contemplare la propria immagine nell'acqua, v. 767 *et spectare feros in aqua et componere vultus*,¹⁶⁷ e il vanto riguardo la disponibilità perenne di latte, v. 829 *lac mihi semper adest niveum*¹⁶⁸, un passo nel quale il meccanismo intertestuale implica peraltro delle discriminanti rispetto ai due modelli di riferimento. Se infatti il Ciclope teocriteo asserisce in modo inequivocabile di poter perennemente disporre di formaggio, il passo virgiliano preserva un margine di ambiguità attestato dall'interpretazione eterodossa che Servio, *ad loc.*, registra,

¹⁶⁴ Vd., oltre a *idyll.* 11, 11-13, dove è detto che le pecore del Ciclope, non più interessato ai suoi compiti di pastore, tornano da sole dal pascolo all'ovile, anche 3, 1 dove Titiro sostituisce nella conduzione del bestiame l'innamorato impegnato a cantare la serenata alla sua bella.

¹⁶⁵ *Met.* 8, 763 *oblitus pecorum antrorumque suorum*.

¹⁶⁶ Un verso che peraltro costituisce la riformulazione di un passo teocriteo (3, 15 νῦν ἔγνων τὸν Ἐρωτᾶ). Sulla relazione fra i due luoghi vd. Clausen 1994, 251.

¹⁶⁷ Cfr. Theocr. 6, 35 6-7 e Verg., *ecl.* 2, 25-26, dove però il fatto che al mostruoso Ciclope sia sostituito un pastore annulla in buona parte le implicazioni comico-grottesche della scena.

¹⁶⁸ Cfr. Theocr. 11, 36-37 τυρὸς δ'οὐ λείπει μ'οὔτ' ἐν θέρει οὔτ' ἐν ὀπώρα./ οὐ χειμῶνος ἄκρω e Verg. *ecl.* 2, 22 *lac mihi non aestate novum, non frigore deficit*.

giudicandola un fraintendimento: *sane hunc versum male distinguens Vergiliomastix vituperat* «*lac mihi non aestate novum, non frigore: defit*», *id est, semper mihi deest*. Pur recependo da Virgilio il riferimento al latte in alternativa al formaggio del Ciclope teocriteo¹⁶⁹, relativamente al senso complessivo del passo Ovidio mostra quindi una più stretta aderenza al modello teocriteo, come a voler dimostrare la propria capacità di conoscerlo e di rapportarvisi in sostanziale autonomia.

Entrambi i modelli sono recuperati contestualmente ai vv. 832 sgg., in relazione al motivo per cui all'amato si offrono in dono degli animali. Nel passaggio sono infatti citati i cuccioli di orso che in Teocrito 11, 41 costituiscono l'oggetto dell'omaggio¹⁷⁰, contaminando però questo passo con Verg. *ecl.* 2, 40-42, da cui sono desunti la formulazione dell'offerta (*dominae servabimus istos*, che reca traccia del virgiliano *quos tibi servo*), il numero dei capi (in Ovidio gli orsacchiotti sono infatti due anziché quattro) e il motivo del pericolo affrontato per appropriarsene, che accresce il pregio del dono¹⁷¹.

La contaminazione dei due poeti bucolici si fa particolarmente vistosa nella lunga serie di similitudini con le quali Polifemo celebra la bellezza dell'amata (vv. 789 sgg.). Alle spalle ci sono i vv. 20-21 dell'undicesimo idillio di Teocrito, che propone quattro paragoni coerenti con l'esperienza del Ciclope (i primi tre fanno riferimento alla pastorizia, mentre il quarto è desunto dall'ambito agricolo). Nell'adottare il medesimo schema retorico - che consiste nell'impiegare come termine di confronto per ciascuna qualità un elemento emblematico della stessa caratteristica e nel risolvere il parallelismo a favore dell'amata - Ovidio fa propria, d'altro canto, la bipartizione in caratteristiche positive e negative che costituisce invece un'innovazione virgiliana¹⁷². Gli stessi termini di paragone evocati da Polifemo costituiscono un *melange* di motivi teocritei e virgiliani. A Virgilio rinvia la scelta del ligustro come paradigma di pallore (v. 789 *candidior folio nivei [...] ligustri*)¹⁷³, e sempre virgiliane sono sia le *iuncturae* 'procera

¹⁶⁹ La rilevanza dell'innovazione virgiliana è sottolineata da Servio, *ad loc. multo melius quam Theocritus; ille enim ait τυρὸς δ'οὐ λείπει μ'οὔτ' ἐν θέρει οὔτ' ἐν ὀπώρα. Sed caseus servari potest, nec mirum est si quovis tempore quis habeat caseum; hoc vero laudabile est, si quis habeat lac novum.*

¹⁷⁰ Theocr. 11, 41, dove si parla anche di undici cerbiate, un dettaglio trascurato da Ovidio.

¹⁷¹ *Ecl.* 2, 40 *nec tuta mihi valle reperti*. Diversamente, i cuccioli del Ciclope di Teocrito sono prodotto di allevamento.

¹⁷² *Ecl.* 7, vv. 37-38 e 41-42.

¹⁷³ Vd. *ecl.* 2, 18 *alba ligustra cadunt, vaccinia nigra leguntur*, dove peraltro il senso dell'argomentazione, che punta a rivalutare la bellezza dell'incarnato scuro rispetto a quello pallido, è in qualche modo sovversivo rispetto ai canoni di bellezza tradizionali, cui si conforma invece il Ciclope decantando il pallore della ninfa.

alnus' (presupposta dal v. 790 *longa procerior alno*)¹⁷⁴ e '*dura quercus*', v. 799¹⁷⁵, sia la referenza dell'aggettivo *lentus* alla vite e ai salici¹⁷⁶ sulla quale è costruito il v. 800 *lentior et salicis virgis et vitibus albis*¹⁷⁷.

Da Teocrito sono attinti la similitudine tra la ninfa fuggitiva e la preda che scappa dall'animale inseguitore (v. 806-7 *cervo claris latratibus acto [...] fugacior*)¹⁷⁸ e il riferimento all'uva (v. 795 *matura dulcior uva*)¹⁷⁹, dove il rapporto con il modello è però giocato in termini di scarto e parziale antitesi: il frutto, che in Teocrito era emblema di lucentezza, diviene qui termine di paragone per la dolcezza¹⁸⁰, e questa innovazione comporta il rovesciamento dell'aggettivo ὠμή 'acerba' nel suo antonimo *matura*.

Al v. 796 il doppio paragone con il piumaggio del cigno e con il caglio combina *ecl.* 7, 38 (*candidior cynnis*) e *idyll.* 11, 20 (λευκοτέρα πακτῶς), variando però il senso delle due immagini, che nei contesti originari sono paradigma di candore e non di morbidezza.

In altri casi, il coinvolgimento di Virgilio in rapporto a Teocrito avviene indirettamente, in una forma più raffinata: il testo ovidiano, nel recuperare passi teocritei già fatti oggetto di riecheggiamento o citazione da parte del predecessore, interpreta la ripresa nel segno di una più stretta aderenza al modello originario. L'osservazione vale per il motivo, già richiamato¹⁸¹, della trascuratezza del Ciclope innamorato rispetto alla custodia del gregge (v. 763)¹⁸², che in Virgilio era invece variato nella diversa immagine della vite rimasta potata solo per metà a causa della svogliatezza di

¹⁷⁴ Vd. *ecl.* 6, 63 *proceras [...] alnos*. La stessa idea di altezza svettante è suggerita dal verbo *subicio* in *ecl.* 10, 53 (*viridis se subicit alnus*).

¹⁷⁵ *Ecl.* 4, 30 *durae quercus*. Lo stesso concetto anche a 6, 28 *rigidas [...] quercus*.

¹⁷⁶ Vd. *ecl.* 9, 42 *lentae texunt umbracula vites* e 3, 38 *lenta vitis*; *ecl.* 5, 16 *lenta salix*. La presenza di questa seconda specie arborea nel paesaggio bucolico è innovazione introdotta da Virgilio, per la quale vd. Clausen 1994, 107, in nota a 3, 65, un passo dove questa specie è ricordata proprio in relazione a Galatea, che tra le piante di salice si nasconde dopo avere stuzzicato l'innamorato.

¹⁷⁷ Per l'uso di *lenta* come attributo femminile nel senso di 'flessuosa' cfr. il parallelo del greco ῥαδινά impiegato in Theocr. 10, 24 con riferimento a Bombica.

¹⁷⁸ Cfr. Theocr. *idyll.* 11, 24 φεύγεις δ' ὡσπερ οἷς πολιδὸν λύκον ἀθρήσασα, che Ovidio varia sostituendo alla coppia pecora-lupo quella cervo-cani.

¹⁷⁹ Theocr. 11, 21 φιαρωτέρα ὄμφακος ὠμάς.

¹⁸⁰ Per questa qualità un diverso *tertium comparationis* è invece impiegato in *ecl.* 7, 37 *thymo mihi dulcior Hyblae*.

¹⁸¹ Cfr. *supra*, 'Introduzione'.

¹⁸² All'interno di un passo che lascia percepire tra l'altro echi virgiliani. Il sintagma *cupidine captus* riproduce infatti la *clausola* di *Aen.* 4, 194 (*regnorum immemores turpique cupidine captos*) con implicito scarto ironico: se infatti quello di Enea e Didone è un amore reciprocamente corrisposto e almeno momentaneamente felicemente realizzato, il Ciclope è invece preda della più triste passione di chi non trova corrispondenza al proprio sentimento.

Coridone¹⁸³. Analogamente, il tema della villosità del Ciclope¹⁸⁴, che nella seconda egloga Virgilio trascura, risolvendolo semmai nell'apologia che Coridone pronuncia riguardo il proprio aspetto più in generale¹⁸⁵, è recepito e amplificato da Ovidio facendone il soggetto di una vanteria grottesca (vv. 844-50) e il tema di una scenetta di tono umoristico (vv. 764-66).

Una maggiore prossimità al testo di Teocrito rispetto ai corrispondenti richiami virgiliani si osserva del resto anche, al di fuori di questo specifico episodio, in quei luoghi ovidiani che ne recepiscono singoli passaggi all'interno di contesti nuovi. È il caso dell'atteggiamento paradossale di Galatea (*idyll.* 6, 17) che Ovidio tematizza e assolutizza, slegandolo dal personaggio cui era originariamente riferito per attribuirlo ora a se stesso (*am.* 2, 20, 36 *quod sequitur, fugio; quod fugit, ipse sequor*), ora all'intero genere femminile (*ars* 1, 717 *quod refugit multae cupiunt; odere, quod instat*). In entrambe le occasioni viene fedelmente riprodotto il dualismo oppositivo sul quale è costruito il verso di Teocrito, il cui riecheggiamento risulta facilmente riconoscibile¹⁸⁶. Il termine di confronto in questo caso è dato da *ecl.* 3, 64-65 (*malo me Galatea petit, lasciva puella, / et fugit ad salices et se cupit ante videri*), dove Virgilio trasferisce la medesima apparente incoerenza di Teocrito alla propria Galatea (non necessariamente la ninfa di Teocrito, però), che provoca l'innamorato e non gli si concede, che fugge ma solo dopo essersi fatta vedere¹⁸⁷. Una soluzione che, pur ispirandosi allo stesso passaggio, lo sviluppa in modo indubbiamente più originale, trasformando la notazione astratta di Teocrito in un'azione concreta, da scena di commedia.

L'impressione è insomma che, come si è già avuto modo di osservare, nell'ambito dell'operazione poetica di citazione-allusione, al precedente virgiliano Ovidio

¹⁸³ *ecl.* 2, 70 *semiputata tibi frondosa vitis in ulmo est*. La stessa differenza fra i due autori si osserva, relativamente all'impiego di questo stesso *topos* teocriteo, anche in altre situazioni. Se infatti in *met.* 2, 679 sgg. è fedelmente riproposta l'immagine del pastore che, per cantare il proprio amore infelice, abbandona il suo bestiame, Virgilio, nel recepire lo stesso motivo, lo adatta alle diverse figure con modalità personalizzate di volta in volta: così di Amarillide è detto che tralascia di raccogliere i frutti maturi (*ecl.* 1, 36-37). Va d'altra parte osservato che anche Ovidio propone una propria rivisitazione del motivo adattata al Ciclope quando Galatea ne constata il disinteresse per le feroci pratiche abituali indotto dal mal d'amore (vv. 68-69 *caedis amor feritasque sitisque immensa cruoris / cessant, et tuta veniunt abeuntque carinae*).

¹⁸⁴ Theocr. 11, 50 *αἰ δέ τοι αὐτὸς ἐγὼν λασιώτερος ἤμεν*. La barba incolta è anche tratto del Ciclope virgiliano (*Aen.* 3, 593 *immissa [...] barba*, vd. Horsfall 2006, 412, *ad loc.*, con ricco repertorio di *loci similes*) ma nell'ambito dello squallore più generale che caratterizza il personaggio (*ibid.* *dira inluyies [...] consertum tegumen spinis*).

¹⁸⁵ La villosità di Polifemo viene applicata a Damone in *ecl.* 8, 34 *hirsutumque supercilium promissaque barba* (vd. Theocr. 11, 31-32 per il lungo sopracciglio irsuto), senza tuttavia l'intenzione umoristica del passo ovidiano, che presuppone come sfondo contrastivo i canoni estetici cittadini, ben esemplificati a questo proposito dalle prescrizioni di *ars* 1, 516 riguardo la cura della capigliatura e della barba: *sit coma, sit tuta barba resecta manu*.

¹⁸⁶ Vd. i rimandi al passo teocriteo in Pianezzola 1991, 264 e Hollis 1977, 142.

¹⁸⁷ Gioseffi 2005, X.

attribuisca un ruolo contrappuntistico, aggirandolo per dimostrare la propria capacità di utilizzare autonomamente il modello teocriteo.

L'altra direzione nella quale sembra muoversi il confronto con il Virgilio bucolico è quello di un'enfatizzazione iperbolica. Laddove si applica alla descrizione fisica del Ciclope, questo espediente è funzionale ad evocare la grandezza abnorme - e dunque la mostruosità - del personaggio. Lo si osserva nella descrizione della sua *fistula*, che ricalca la definizione dello strumento data in *ecl.* 2, 36-37 (*disparibus septem compacta cicutis/fistula*), con la differenza che le sette canne tradizionali diventano qui addirittura cento¹⁸⁸. Altrove, più maliziosamente, specifici passaggi virgiliani sembrano deliberatamente assunti quale sottofondo ironico: il rifiuto del Ciclope di quantificare il numero dei capi di sua proprietà¹⁸⁹ sembra in polemica con il vanto di Coridone di possedere ben mille agnelle¹⁹⁰, un numero già spropositato (che verosimilmente fa propria la millanteria del Ciclope di Teocrito: 11, 34 βοτὰ χίλια βόσκω).

L'iperbole è del resto la cifra caratterizzante l'encomio di Galatea in cui Polifemo si produce, dove lo spunto offerto dai modelli è risolto in un elenco di spropositata lunghezza (alle quattro similitudini che in Teocrito occupano due versi, 11, 20-21, e alle sei di Virgilio, *ecl.* 7, 37-39 e 41-43, la cui estensione misura sei versi, fanno da contrappunto le trenta di Ovidio, per un'estensione di 19 versi complessivi, 789-807), che si traduce in un'occasione di virtuosismo letterario. All'effetto di affastellamento concorre non solo l'elencazione asindetica, ma anche la tipologia delle immagini evocate, che sembrano volere riempire gli spazi lasciati vuoti da Virgilio attraverso tutte le integrazioni possibili: così all'uva rossa¹⁹¹ si aggiunge quella di colore dorato (vv. 813-14 *sunt auro similes longis in vitibus uvae,/ sunt et purpureae*)¹⁹², alle susine di colore giallo¹⁹³ quelle scure (vv. 17-18 *prunaque, non solum nigro liventia suco,/ verum etiam generosa novasque imitantia ceras*).

In qualche caso, l'effetto che si ottiene spingendo all'eccesso il dato desunto da Virgilio può risultare finanche parodico: così, la menzione delle pecore che a fatica riescono a

¹⁸⁸ Un'iperbole analoga si ha per il *baculus* che funge da appoggio al Ciclope (v. 782), costituito da un intero tronco d'albero.

¹⁸⁹ Vv. 823-24 *nec, si forte roges, possim tibi dicere, quot sint./ Pauperis est numerare pecus!*

¹⁹⁰ *Ecl.* 2, 21 *mille meae Siculis errant in montibus agnae*. Lo stesso passo virgiliano è forse presupposto anche da *met.* 4, 635-36 *mille greges illi totidemque armenta per herbas/errabant*, dove i mille capi di bestiame che Coridone, con espressione iperbolica, vanta di possedere si tramutano addirittura nelle mille greggi di Atlante.

¹⁹¹ *Ecl.* 4, 29 *rubens [...] uva*.

¹⁹² vv. 813-14 *sunt auro similes longis in vitibus uvae,/ sunt et purpureae*.

¹⁹³ *Ecl.* 2, 53 *addam cerea pruna*, cui Ovidio, opponendo il nesso alla perifrasi *nigro liventia suco*, mostra di attribuire il primo dei significati alternativi prospettati da Servio, *aut cerei coloris aut mollia*, in base al confronto con Hor. *carm.* 1, 13, 2-3 *cerea Telephi [...] braccia*.

camminare tanto sono appesantite dal latte¹⁹⁴ estremizza l'immagine virgiliana delle caprette che ritornano agli ovili con le poppe gonfie (*ecl.* 4, 21-22), un particolare che già nel contesto originario aveva una valenza iperbolica, descrivendo l'eccezionale prosperità di un'epoca mitica. Similmente, la liberalità della natura che offriva i suoi fiori senza bisogno di coltivazione¹⁹⁵ si trasforma, per una sorta di grottesca deformazione, nella schiavitù della terra asservita alla padrona (v. 820 *omnis tibi serviet arbor*).

Nell'uso dei modelli, Ovidio non rinuncia peraltro a soluzioni più raffinate, che presuppongono, per essere riconosciute e apprezzate, una più sottile competenza da parte del lettore. Come in un gioco di specchi, nell'introdurre Aci quale componente della *liason a trois* che si viene a delineare, il poeta gli assegna i tratti caratteristici della pubertà (e quindi all'incirca la stessa età)¹⁹⁶ che in Teocrito erano assegnati al Ciclope. Il dettaglio viene così ad inserirsi nel sistema di analogie e opposizioni che in Ovidio lega i due antagonisti. Il giovane è infatti contrapposto a Polifemo per la sua avvenenza (speculare alla mostruosità di quello), come pure per l'amore che ispira alla ninfa, speculare all'odio da lei manifestato nei confronti del Ciclope (vv. 756-58 *nec si quaesieris, odium Cyclopis amorne/ Acidis in nobis fuerit praesentior, edam:/ par utrumque fuit*). Con quest'ultimo lo stesso Aci condivide d'altro canto la piena appartenenza al mondo bucolico: è figlio di Fauno, che è divinità agreste, e strettamente legato al contesto geografico siciliano anche per parte di madre (questa è infatti figlia del fiume Simeti, che scorre nel catanese: v. 750 *Acis erat Fauno nymphaque Symaethide cretus*), e la sua cittadinanza - in termini letterari oltre che geografici - nell'ambito della poesia pastorale è legittimata dalla menzione teocritea (*Theocr.* 1, 69) del fiume che secondo il mito avrebbe avuto origine dalla sua metamorfosi. E tuttavia, diversa è la funzione assolta dai due personaggi rispetto all'interazione fra codici letterari attivata dal racconto ovidiano. Se infatti Aci è personaggio bucolico convenzionale, esente da connotazioni di altro genere¹⁹⁷, il Ciclope ovidiano raccoglie

¹⁹⁴ Vv. 825-26 *potes ipsa videre/ ut vix circumeant distentum cruribus uber*.

¹⁹⁵ *Ecl.* 4, 18-20 *at tibi prima, puer, nullo munuscula cultu [...] tellus [...] fundet*.

¹⁹⁶ Di Aci, Galatea indica con precisione l'età (v. 753 *octonis iterum natalibus actis*) e ricorda contestualmente la peluria ancora rada appena spuntata sulle sue guance (vv. 753-54 *pulcher et octonis iterum natalibus actis/ signarat teneras dubia lanugine malas*), un dettaglio che reca traccia di *Theocr.* 11, 9, dove di Polifemo è ugualmente detto che la barba comincia appena a spuntargli intorno alla bocca e alle tempie.

¹⁹⁷ L'unica momentanea promozione del personaggio ad un rango epico, nel momento dell'aggressione della quale è vittima, è funzionale ad un effetto di straniamento ironico. Al v. 879, alla solennità eroica dell'epiteto *Symaethius heros* fa infatti da ironico contrappunto il gesto più contrario al codice guerriero: quello di dare le spalle al nemico e abbandonarsi ad una fuga precipitosa (la cui velocità è tra l'altro sottolineata dal ritmo del v. 880, i cui primi cinque piedi sono dattili). Sul passo vd. Tissol 1997, 123.

in sé, oltre a tale caratterizzazione, pur fortemente presente, anche tratti ad essa estranei, che dipendono dal suo passato letterario. Al proprio personaggio Ovidio trasferisce infatti gli aspetti di crudeltà e brutalità che caratterizzavano il suo antecedente omerico, dai quali è invece esentato il Ciclope di Teocrito. La violenza di cui Polifemo si rende responsabile nei confronti del rivale riproduce infatti, declinandola nel contesto di una vicenda sentimentale, l'efferatezza del gigante antropofago immortalato dall'*Odissea*, cui la rivisitazione ovidiana mostra di rifarsi, almeno per alcuni tratti, molto da vicino. Con il personaggio di Omero¹⁹⁸ il Ciclope di Ovidio condivide il fatto di abitare in una caverna (v. 777 *sub opaca revertitur antra*)¹⁹⁹, correlativo della sua estraneità alla vita civile²⁰⁰, il disprezzo blasfemo nei confronti della divinità (vv. 857-58 *quique Iovem et caelum sperno et penetrabile fulmen, / Nerei, te veneror*)²⁰¹ e le pratiche sanguinarie a danno dei marinai che per loro sventura incappano in lui. Da Omero²⁰² sono desunti anche dettagli relativi ai suoi comportamenti come la ripartizione dei capi di bestiame in base alle diverse età che il Ciclope ricorda quando descrive il proprio allevamento (vv. 827-28)²⁰³.

Va rilevato però come nei rimandi ad Omero di cui l'episodio è fittamente intessuto Ovidio scelga di avvalersi in modo quasi sistematico della mediazione dell'*Eneide*, che nel III libro propone una riformulazione sostanzialmente fedele dell'episodio omerico, facendone oggetto in più punti di citazioni quasi letterali. Questi passaggi sono impiegati dal gioco intertestuale posto in atto da Ovidio, quasi ad attestare la legittimazione già ottenuta, nell'ambito della letteratura latina, dalla versione epica del personaggio²⁰⁴.

Esemplare in proposito è il riferimento alla profezia di Telemo riguardo l'accecamento (vv. 770-73). Il motivo, già presente in Omero e recepito da Teocrito (6, 22-24), è formulato da Ovidio - pur nell'originalità del motto di spirito nel quale è risolto -

¹⁹⁸ Cfr. *Od.* 9, 182.

¹⁹⁹ Per il nesso *opaca* [...] *antra* cfr. l'uso contestuale dei due termini nella descrizione della spelunca del Ciclope di *Aen.* 3, 617-19 *vasto Cyclopiis in antro* [...] *domus* [...] *intus opaca, ingens* su cui vd. Horsfall 2006, 425 *comm. ad loc.* con rimandi a *Aen.* 8, 211 *saxo* [...] *opaco* e *Culex* 78 *opaca* [...] *antra*.

²⁰⁰ Si tratta di una connotazione negativa estranea al codice bucolico, nel quale gli *antra* sono uno spazio adatto al riposo o al canto.

²⁰¹ Cfr. *Od.* 9, 275-76

²⁰² *Od.* 9, 220-22.

²⁰³ C'è peraltro da segnalare anche qualche distanziamento dal modello omerico: la disponibilità del rastrello e della falce che si prestano all'uso improprio fattone da Polifemo contraddice la rappresentazione omerica dei Ciclopi come creature del tutto estranee alla pratica dell'agricoltura (*Od.* 9, 123 sgg.), e contraddice l'affermazione di *met.* 14, 2-3 (*arvaque Cyclopum, quid rastra, quid usus aratri, / nescia*), nella quale lo stesso Ovidio mostra di conformarsi a tale rappresentazione.

²⁰⁴ L'episodio si può quindi considerare esemplare di quella capacità selettiva indicata da G. Baldo come tratto caratterizzante l'impiego ovidiano dei materiali epici, virgiliani in particolare (Baldo 1995, 254).

riecheggiando Virg. *Aen.* 3, 658. Un passo presente alla memoria del poeta, come attesta anche più esplicitamente l'espressione corrispondente impiegata in *met.* 14, 197 (*damnum [...] lucis ademptae*), nella quale è Polifemo ad esprimersi in prima persona. Analoghe citazioni da Omero mediate dalla traduzione virgiliana intessono l'intero episodio ovidiano, come ad attestare la piena legittimazione conseguita nella letteratura latina dalla versione epica del personaggio. Al v. 865, il truce proposito enunciato dal gigante riproduce *Aen.* 3, 623 (*visceribus miserorum et sanguine vescitur atro*), che costituisce a sua volta una citazione di *Od.* 9, 289-93; ai vv. 876-77 è riecheggiato l'urlo levato da Polifemo alla scoperta della fuga di Enea (*Aen.* 3, 672-74) ispirato dal pauroso grido di dolore che in Omero lancia quando viene accecato²⁰⁵. Così anche la violenta infrazione delle leggi di ospitalità da parte del Ciclope (*met.* 13, 760-61 *visus ab hospite nullo/ impune*), che ne costituisce il tratto fondamentale in Omero, è formulata in termini virgiliani, combinando *Aen.* 3, 621 *nec visu facilis nec dictu adfabilis ulli*, con il passaggio nel quale Achemenide ricorda la vendetta di Ulisse, da cui è desunto l'avverbio *impune* (*Aen.* 3, 628 *haud impune quidem, nec talia passus Ulixes*), il cui senso è però rovesciato da Ovidio. Al momento del discorso di Galatea l'equipaggio guidato da Odisseo non è infatti ancora approdato sull'isola dei Ciclopi e a non 'restare impuniti' - vista la loro tragica sorte - sono finora i marinai incorsi in Polifemo.

La combinazione del modello omerico e di quello virgiliano è rispecchiata dalla descrizione del bastone al quale si appoggia il Ciclope (v. 782-83 *pinus, baculi quae praebuit usum [...] antemnis apta ferendis*). Il fatto che impieghi come sostegno un tronco d'albero, e la similitudine che ne sottolinea la grandezza, recepisce lo spunto offerto da *Od.* 9, 319 sgg., dove del palo usato da Ulisse per accecare Polifemo è detto che si tratta di un tronco di ulivo tagliato dal Ciclope per portarlo con sé una volta essiccato. Il mutamento del tronco d'ulivo in un tronco di pino si ha invece in Virgilio (*Aen.* 3, 659 *trunca manu pinus regit et vestigia firmat*). Qui il sostegno è però utilizzato dal Ciclope dopo l'accecamento, diversamente che nella rappresentazione data in *met.* 13, 782, dove il tronco assolve alla funzione di *baculus*, che costituisce in Ovidio un attributo caratteristico del pastore²⁰⁶.

L'epos virgiliano rappresenta del resto per il racconto ovidiano una fonte non meno importante degli idilli teocritei e del *liber* bucolico. Da una parte vengono desunte dal

²⁰⁵ *Od.* 9, 395 σμερδαλέον δὲ μέγ' ὄμωξεν, περὶ δ' ἴαχε πέτρῃ.

²⁰⁶ Vd. *supra*, I.1.

terzo libro dell'*Eneide* sia particolari scelte lessicali²⁰⁷, sia immagini che possono considerarsi originalmente virgiliane, in quanto prive, a differenza degli esempi citati finora, di una riconoscibile matrice omerica, come nel caso del paragone fra l'occhio del Ciclope e uno scudo²⁰⁸, evidentemente ispirato da *Aen.* 3, 635-37²⁰⁹. Dall'altra, si riscontra il recupero di passi dell'*Eneide* che, pur non riferendosi nel contesto originario al Ciclope, concorrono a loro volta al colore epico del personaggio e dell'episodio di cui è protagonista: si vedano l'immagine del serpente calpestato (v. 804) che ricorda la famosa similitudine di *Aen.* 2, 379-82²¹⁰, e l'espressione dagli echi virgiliani che Polifemo rivolge alla ninfa per convincerla dell'amenità della sua caverna (vv. 810-12 *sunt mihi, pars montis, vivo pendentia saxo/ antra, quibus nec sol medio sentitur in aestu/ nec sentitur hiems*)²¹¹.

L'insistenza sulla dimensione epica del personaggio è particolarmente rilevante in relazione a Teocrito, che per l'episodio ovidiano rimane il principale e più diretto termine di riferimento, e parrebbe sottendere un distanziamento, se non addirittura una deliberata opposizione rispetto al modello, se si considera che l'operazione letteraria sottesa ai due idilli teocritei consisteva, al contrario, nella transcodificazione di un personaggio epico trasferito nel mondo bucolico. E tuttavia, quella realizzata da Ovidio non si configura come una semplice riconversione del personaggio alla sua versione omerica, ma, più ambiziosamente, come una combinazione di codici diversi che vengono fatti coesistere a dispetto della loro forte alterità²¹². Alle due caratterizzazioni del Ciclope desunte dalla tradizione letteraria precedente - quella epica e quella bucolica - Ovidio aggiunge infatti, come proprio apporto originale, una terza e diversa connotazione. Il suo amore inappagato per Galatea fa del Ciclope l'innamorato-tipo

²⁰⁷ Vd. l'aggettivo *torvus* riferito al volto (vv. 844-45) che recupera, allargandone la referenza, la connotazione più specificamente assegnata da Virgilio alla fronte, *Aen.* 3, 635-36 *telo lumen terebramus acuto/ ingens quod torva solum sub fronte latebat*; il nesso *lanigeræ pecudes* (v. 781), già usato da Virgilio con riferimento al gregge di Polifemo (*Aen.* 3, 642, verosimilmente un calco sul greco καλλίτριχα μῆλα, Hom. *Od.* 9, 336), successivamente ripreso con variazione in *lanigeræ pecudes* (*Aen.* 3, 660 *lanigeræ comitantur oves*).

²⁰⁸ Vv. 851-52 *sed instar/ ingentis clipei*.

²⁰⁹ *Telo lumen terebramus acuto/ ingens quod torva solum sub fronte latebat,/ Argolici clipei aut Phoebeae lampadis instar*.

²¹⁰ *Inprovisum aspris veluti qui sentibus anguem/ pressit humi nitens trepidusque repente refugit/ attollentem iras et caerulea colla tumentem*, rispetto a cui interviene però un mutamento di prospettiva: al centro della similitudine non c'è infatti più la reazione del viandante incorso nel pericolo, ma quella minacciata dal serpe.

²¹¹ *Aen.* 1, 166-68 *fronde sub adversa scopulis pendentibus antrum;/ intus aquae dulces vivoque sedilia saxo/ nympharum domus*, un passo che corrisponde alla formula classica della *topothesia*, e descrive un luogo che gode del favore delle ninfe, come pure è una ninfa Galatea, che il Ciclope vorrebbe persuadere.

²¹² Sul concetto di 'dialogo tra generi' pone l'accento la lettura di Farrell 1992, secondo cui l'apporto dei diversi codici letterari all'interno dell'episodio - e del poema ovidiano più in generale - deve intendersi in termini di pari dignità e importanza.

dell'elegia che si rivolge alla propria *domina* (v. 837, dove lo stesso epiteto costituisce una marca di genere), e Ovidio coglie e realizza questa potenzialità adottando soluzioni lessicali che segnalano l'interferenza di tale codice. Al v. 800 l'uso dell'aggettivo *lentus* (pur convenzionale in relazione alla vite: il nesso infatti è già catulliano²¹³ e topico nelle *Bucoliche*)²¹⁴ in relazione alla ninfa ritrosa gioca con la sua accezione prettamente elegiaca, che denota chi non ricambia l'amore²¹⁵.

Similmente, al v. 775, mediante un arguto scarto fra il piano concreto e quello figurato, al dato dell'acceccamento reale che Polifemo subirà da parte di Odisseo è sovrapposto il *topos* elegiaco per cui l'innamoramento corrisponde alla perdita della vista²¹⁶.

Ancora: al v. 867 l'incendio usato come metafora dei propri patimenti amorosi²¹⁷ è elemento di tragica ironia in quanto prefigurazione del fuoco che lo accecherà. E sempre all'elegia, ovidiana in particolare, rinvia l'iperbole per cui la donna amata sarebbe in grado di nuocere al poeta-innamorato anche più del fulmine di Giove (vv. 857-58 *quique Iovem et caelum sperno et penetrabile fulmen,/ Nerei, te veneror: tua fulmine saevior ira est*)²¹⁸.

In qualche caso, l'interferenza di codici diversi è rispecchiata da singoli termini, che raccolgono in sé allusività molteplici. Esempio in proposito è l'aggettivo *horrendus*, che costituisce una citazione da Virgilio (in *Aen.* 3, 658 Polifemo è detto *monstrum horrendum informe ingens*, come in seguito, v. 679, anche gli altri Ciclopi sono definiti *concilium horrendum*) e al tempo stesso, nel riferirsi a Polifemo, chiama in causa l'etimologia del verbo *horreo* che si riferisce al grano e ai peli. L'aspetto incolto dei capelli e della barba del Ciclope, e i suoi maldestri sforzi per ovviarvi, sono infatti, come si è visto, una rivisitazione in chiave umoristica il tema della cura della chioma come pratica seduttiva, un motivo presente al codice elegiaco ovidiano. D'altra parte, se si passano in rassegna le citazioni più o meno dichiarate di cui è intessuto l'episodio, si

²¹³ Vd. *carm.* 61, 106-7 *Lenta sed velut adsitas/ vitis implicat arbores.*

²¹⁴ Vd. *infra*, IV.

²¹⁵ Vd. Pichon 1902, 186 s. v.: *lentus dicitur saepe qui amantem non redamat, sed frigidus remanet* con molti esempi e Barchiesi 1992, 66 (in nota ad *epist.* 1, 1). Per l'uso ovidiano cfr. *epist.* 2, 23 *at tu lentus abes, nec te iurata reducant/ numina*; 6, 17 *quid queror officium lenti cessasse mariti?*; 19, 70 *cur totiens a me, lente morator, abes?*; *am.* 3, 6, 60 *ille habet et silices et vivum in pectore ferrum,/ qui tenero lacrimas lentus in ore videt.*

²¹⁶ Cfr. *am.* 2, 19, 19 *quae nostros rapuisti nuper ocellos*; *am.* 3, 11, 48 *perque tuos oculos, qui rapuere meos*; *epist.* 12, 36 *abstulerant oculi lumina nostra tui*; *epist.* 15, 22 *o facies oculis insidiosa meis!*; *Prop.* 3, 10, 15 *qua primum oculos cepisti veste Properti.*

²¹⁷ *Uror enim, laesusque exaestuat acrior ignis*, dove anche il participio *laesus* presuppone l'accezione erotica del verbo *laedo* (Vd. Pichon 1902, 182-83 *translative dicuntur laedere vincula vel iugum amoris [...] laedere dicitur amor quos capit*).

²¹⁸ *Ov. am.* 2, 1, 19-20 *Iuppiter ignoscas: nil me tua tela iuvabant;/ clausa tuo maius ianua fulmen habet* e 1, 6, 16 (che varia lo stesso tema riferendolo al *ianitor*) *tu, me quo possis perdere, fulmen habes.*

constata come il meccanismo intertestuale non si attenga a confini di genere rigidamente definiti, ma coinvolga riferimenti alla poesia latina più in generale. Dando mostra di una cultura senza dubbio esorbitante rispetto alle competenze di un pastore, Polifemo cita infatti Orazio e Catullo²¹⁹, come anche la narrazione attribuita alla voce di Galatea non manca di echi letterari²²⁰. In questo altissimo tasso di citazioni e allusioni risiede forse parte significativa del senso dell'episodio e dei valori che in esso sono in gioco. L'effetto di ironia, se non di vera e propria parodia, che alcuni hanno voluto riconoscervi non si appunta specificamente sul mondo bucolico e sul codice letterario che ne è espressione, ma coinvolge piuttosto, ammesso che di parodia o di ironia si possa parlare, la tradizione letteraria più in generale²²¹, della quale è in particolare il Ciclope ad essere reso (presumibilmente ignaro) portavoce. La condizione di innamorato infelice sollecita in lui una vocazione poetica che non produce però esiti originali, ma si limita all'inconsapevole riproduzione del già detto. Esemplare in questo senso la tirata nella quale sono celebrate le virtù di Galatea, in cui le citazioni d'autore si mescolano a luoghi comuni tradizionali non riconducibili ad una paternità letteraria precisa: si vedano i riferimenti alla quercia²²² e alla roccia²²³ quali correlativi della durezza di cuore di chi non corrisponde all'amore, che possono giustificarsi sulla base della tradizione paremiografica senza bisogno di avallare ascendenze letterarie pur plausibili²²⁴. L'effetto è quello di un catalogo poetico in cui materiali diversi vengono

²¹⁹ Il nesso *splendidior vitro*, v. 791, sembra preso in prestito dall'*incipit* del celebre *carmen* oraziano dedicato al *fons Bandusiae* (*carm.* 3, 13, 1; per il confronto vd. Hopkins 2000, 218 *ad loc.*), mentre l'auspicio con il quale Polifemo accompagna il dono dei due orsacchiotti, v. 834 *qui tecum ludere possint*, fa il verso a Catull. 2, 9 *tecum ludere sicut ipsa possem* (*op. cit.*, 224 *ad loc.*).

²²⁰ Si vedano l'umoristico adattamento al Ciclope della similitudine lucreziana e virgiliana della *bucula* in cerca del vitellino perduto (vv. 871-72 *ut taurus vacca furibundus adempta/ stare nequit silvaque et notis saltibus errat*), dove però ad ispirare la follia non è più l'amore, ma la violenza distruttiva della gelosia; le risonanze lucreziane dell'apostrofe che la ninfa rivolge alla dea dell'amore (vv. 758-59 *pro quanta potentia regni/ est, Venus alma, tui!*) e il possibile riecheggiamento da Catullo (*carm.* 85 *odi et amo. quare id faciam, fortasse requiris*) nei versi immediatamente precedenti (756-58 *nec, si quaesieris, odium Cyclopis amorne/ Acidis in nobis fuerit praesentior edam:/par utrumque fuit*), dove però, al di là dell'assonanza, il senso dei due passi non potrebbe essere più lontano: alla constatazione della natura paradossalmente contraddittoria del sentimento d'amore si sostituisce la descrizione del triangolo sentimentale tipico del racconto romanzesco, per cui la relazione di una coppia è ostacolata dall'interferenza di un terzo incomodo.

²²¹ Al Ciclope sono del resto attribuite anche citazioni ovidiane (vd. gli argomenti da lui addotti a difesa della propria villosità, vv. 847-49, che riproducono *ars* 3, 249 sg. *turpe pecus mutilum, turpis sine gramine campus/ et sine fronde frutex et sine crine caput*, o il riferimento al pavone come emblema di superbia, v. 802 *laudato pavone superbior*, da confrontare con l'immagine di *ars* 1, 627 *laudatas ostendit avis Iunonia pinnas*), che andrebbero intese, applicando la stessa chiave di lettura, come un'autoparodia dell'autore, un'ipotesi che annullerebbe la dimensione autenticamente polemica dell'operazione.

²²² v. 799 *durior annosa quercu*.

²²³ v. 801 *his immobilior scopulis*.

²²⁴ Cfr. per la prima immagine la lunga similitudine di Verg. *Aen.* 4, 441 sgg.; per la seconda *Aen.* 4, 366-67 [...] *duris genuit te cautibus horrens/ Caucasus* e 6, 470-71 *nec magis incepto voltum sermone movetur,/ quam si dura silex aut stet Marpesia cautes*.

tra loro omologati e ridotti a un repertorio convenzionale, di cui viene così smascherata l'artificiosità.

Del resto, lo stesso patto narrativo sul quale si fonda la finzione letteraria posta in atto dal racconto di Galatea è posto a repentaglio da una vistosa smagliatura. Si tratta del *lapsus* nel quale la ninfa incorre quando, poco dopo essersi accreditata come testimone attendibile delle parole e dei gesti del Ciclope (afferma infatti che, dalla posizione nella quale si trovava, nascosta da una rupe e seduta in grembo ad Aci²²⁵, poteva dominare l'intera scena dell'azione)²²⁶, si contraddice clamorosamente dichiarando di essere stata sorpresa dal sopraggiungere di Polifemo, che né lei né l'amato si aspettavano né temevano di trovarsi davanti²²⁷. Questa ammissione di insincerità inficia la credibilità di tutto il racconto che precede, denunciando il gioco mistificatorio - e automistificatorio - che la voce narrante autoriale aveva preventivamente rivelato all'interno della cornice dell'episodio, poco prima di prestare la voce al proprio personaggio, vincolando la veridicità del racconto ad un'ipotesi evidentemente irreali: *si non omnia vates/ ficta reliquerunt*, vv. 733-34.

Non sembra poi che qualche intento di ironia si debba necessariamente nascondere dietro la scelta di ambientare all'interno di un contesto pastorale un racconto culminante in un delitto efferato²²⁸.

La minaccia che insidia, e alla fine travolge, la coppia formata da Aci e Galatea non si cela nello scenario arcadico nel quale si ambienta la vicenda, ma proviene da un personaggio ad esso esterno, il Ciclope della tradizione epica, che contro l'idillio bucolico impersonato dai due innamorati pone in atto la sua violenza distruttiva. È invece proprio il mondo naturale ad offrire ai due innamorati il temporaneo riparo che permette al loro amore di trovare una pur precaria e temporanea realizzazione. Proprio questa fragilità dell'artificio bucolico e la sua vulnerabilità rispetto alle forze distruttive che vi fanno irruzione costituiscono un tratto autenticamente virgiliano, come pure la rappresentazione degli elementi naturali alla stregua di entità vive e animate che

²²⁵ vv. 786-88 *latitans ego rupe meique/ Acidis in gremio residens procul auribus hausit/ talia dicta meis auditaque verba notavi.*

²²⁶ v. 870 *Nam cuncta videbam.*

²²⁷ vv. 873-74 *cum ferus ignaros nec quicquam tale timentes/ me videt atque Acin.*

²²⁸ Mi riferisco all'interpretazione simbolico-psicanalitica di un certo tipo di paesaggi ovidiani avanzata in particolare da Parry 1964 e Segal 1969 (specificamente il cap. IV dedicato alla tematica pastorale), per cui l'ambientazione di scene di violenza all'interno di cornici pastorali attuerebbe un rovesciamento parodico.

partecipano alle vicende dei personaggi: i monti e il mare sono in grado di sentire il suono della zampogna del Ciclope²²⁹, mentre l'Etna rabbrivisce al suo urlo²³⁰.

Le rocce, gli antri e il mare, che sono elementi coerenti con l'ambientazione siciliana del racconto, sottolineata dalla frequente menzione di toponimi, fanno di questo paesaggio un'ambientazione dai tratti abbastanza realistici, non ancora scolorita nelle convenzioni del *locus amoenus*. La sua matrice prevalentemente teocritea non preclude comunque la possibilità richiami alla campagna virgiliana. Tra i frutti di cui Galatea potrebbe disporre accogliendo le profferte di Polifemo ci sono le fragole, definite con una perifrasi²³¹ che sembra ricalcare quella impiegata da Virgilio per la stessa specie²³², e le castagne²³³, citate più volte nelle egloghe²³⁴ e promosse da Ovidio a frutto bucolico per eccellenza²³⁵.

Non irrilevante rispetto ai valori letterari in gioco nell'episodio è forse anche la collocazione assegnatagli nelle *Metamorfosi*. Il mito di Galatea e Aci appare all'interno della cosiddetta 'piccola Eneide', inserendosi nel racconto principale come una narrazione di secondo livello. Quando, al momento dello sbarco a Zancle dei profughi troiani, il narratore autoriale menziona Cariddi e Scilla che minacciano il passaggio attraverso lo stretto, a quest'ultima è dedicata una lunga digressione narrativa, nella quale è ricordato come fosse stata una bellissima fanciulla prima che Circe la trasformasse per vendetta in mostro marino. E appunto a Scilla si rivolge Galatea quando racconta la barbara uccisione di Aci perpetrata da Polifemo. La struttura narrativa che ne risulta è particolarmente elaborata: il canto di Polifemo ha per cornice la storia dell'amore di Galatea e Aci, inserita nel mito di Scilla che a sua volta costituisce una digressione rispetto alla narrazione di primo livello. Viene così amplificato il peso, già di per sé rilevante, che all'episodio di Polifemo, Galatea e Aci è

²²⁹ vv. 785-86 *senserunt toti pastoria sibila montes,/ senserunt undae*, dove la scelta del verbo *sensio* è doppiamente efficace. Sul piano del significato, esprimendo una percezione attiva, è infatti funzionale alla personificazione del paesaggio, e allo stesso tempo concorre ad un effetto di accentuato fonosimbolismo incentrato sull'allitterazione della sibilante, un accorgimento cui Ovidio ricorre laddove vuole evocare una *performance* poetica bucolica. Si vedano certi passaggi del mito di Pan e Syrinx che Mercurio canta travestito da pastore accompagnandosi con la *fistula* (*met.* 1, 692-93 *non semel et satyros eluserat illa sequentes/ et quoscumque deos umbrosa que silva feraxque*. Per questo passo vd. *infra*, II.1).

²³⁰ v. 877 *clamore perhorruit Aetne*.

²³¹ vv. 815-16 *silvestri nata sub umbra/ mollia fraga* (vd. *infra*, IV).

²³² *Ecl.* 3, 92 *humi nascentia fraga*.

²³³ v. 819 *nec tibi castaneae me coniuge [...] deerunt*.

²³⁴ *Ecl.* 1, 80-81 *sunt nobis [...] castaneae molles*; 2, 52 *castaneasque nuces, mea quas Amaryllis amabat*; 7, 53 *stant [...] castaneae hirsutae*.

²³⁵ *Ars* 2, 267-68 *quas Amaryllis amabat/ (at nunc castaneas non amat illa) nuces*, un passo che peraltro svaluta l'efficacia dei doni campestri come strumento di corteggiamento. Vd. *infra*, II.2.

accordato in termini di economia narrativa, evidente già dal confronto col modello teocriteo. L'idillio undicesimo sviluppa il monologo di Polifemo nello spazio di sessantuno versi, preceduti da un'introduzione di diciotto e seguiti da un distico conclusivo, per un totale di ottantuno versi. L'episodio ovidiano annovera di contro quarantanove versi introduttivi (740-788), ottantuno occupati dal canto del Ciclope (789-69) e altri ventotto conclusivi (870-97). L'estensione complessiva arriva così a centocinquantotto versi, circa il doppio di quella del carne teocriteo²³⁶. L'effetto di dilatazione appare ancora più accentuato in rapporto alla narrazione eneadeica nella quale l'episodio è inserito, visto che l'azione dell'intero poema virgiliano è riassunta in soli 954 versi, all'incirca la misura di un libro.

Questo squilibrio è rappresentativo dell'andamento fortemente dispersivo della parte finale del poema ovidiano, nel quale le narrazioni secondarie assumono dimensioni preponderanti e il racconto principale si riduce a mera cornice formale. Nell'arco dei libri XIII e XIV, alle narrazioni relative a Polifemo, Aci e Galatea, Scilla, Glauco e Circe seguono il mito di Circe, Pico e Canente (riferito da Macareo, ex-compagno di Ulisse incontrato dai Troiani a Gaeta, che lo presenta come il racconto di un racconto, rivelando di averlo appreso da una delle ancelle di Circe); la metamorfosi di Acmona in uccello; il mito di Pomona e Vertumno, dentro al quale si incastra la leggenda su Ifi e Anassarete²³⁷. In questa vistosa apertura a materiali estranei alla tradizione mitologica classica si è voluta vedere una precisa scelta, mirata al massimo distanziamento possibile dall'*Eneide* nella sezione del poema che costituiva un terreno di confronto privilegiato con l'*epos* virgiliano²³⁸.

E d'altra parte l'uso contestuale di tradizioni così eterogenee impegna l'autore in una delicata operazione di rimontaggio che lo espone al rischio di incoerenze o involontarie sovrapposizioni.

Proprio la rappresentazione di Polifemo offre un buon esempio di questa difficoltà, che l'abilità ovidiana trasforma in una dimostrazione di bravura. A non molta distanza dall'episodio di Galatea e Aci, che recepisce, come si è visto, la versione teocritea del personaggio, fa seguito la riscrittura ovidiana dell'episodio dell'*Odissea* al quale il

²³⁶ Si può peraltro osservare che, forse per una curiosa coincidenza, il racconto di Ovidio corrisponde con il testo teocriteo nella misura centrale, pari, come si è detto, a ottantuno versi.

²³⁷ La modalità narrativa in questo caso è analoga a quella impiegata per il mito di Aci e Galatea: si ha infatti una narrazione secondaria (la storia di Scilla in un caso, quella di Vertumno e Pomona nell'altro) nella quale è coinvolto un personaggio (Galatea da una parte; la vecchia sotto le cui false sembianze si cela Vertumno dall'altra) che assolve alla funzione di narratore di un'altra storia.

²³⁸ Secondo l'interpretazione avanzata in Griffin 1983, l'episodio di Polifemo e Galatea rispecchierebbe la tendenza da parte di Ovidio ad aggirare il confronto con Virgilio sul terreno dell'*epos* di ascendenza omerica mediante il ricorso al repertorio mitologico più recente.

Ciclope deve la sua nascita letteraria (*met.* 14, 158 sgg.). La rievocazione delle nefandezze di Polifemo è affidata alla voce di Achemenide (ricependo in questo modo la fondamentale invenzione che aveva permesso a Virgilio di ricollegarsi ad Omero) e d'altra parte ha per contesto una nuova situazione narrativa. L'enunciazione del racconto non avviene infatti in Sicilia (cfr. *Aen.* 3, 588) ma a Gaeta, ed è rivolta, anziché ad Enea, ad uno degli achei scampati al Ciclope, Macareo, sorpreso di vedere l'ex-compagno insieme ai Troiani. All'interno di questa originale cornice sono inserite citazioni dell'episodio omerico e al tempo stesso vengono recepite alcune delle peculiarità della rielaborazione virgiliana. Dall'*Eneide* Ovidio desume in particolare il compiacimento macabro (si veda il tremito delle membra umane addentate dal Ciclope, v. 196 *et elisi trepident sub dentibus artus*, che ricalca - riproducendone tra l'altro esattamente la clausola - la corrispondente notazione di Virgilio, *Aen.* 627 *et tepidi tremarent sub dentibus artus*), sviluppandolo mediante l'aggiunta di dettagli analoghi (vv. 194-96 *cuius viventia dextra/ membra mea lanitem, cuius mihi sanguis inundet/ guttur*) e di truci particolari descrittivi riferiti al mostro (vd. v. 190 *foedata [...]/ braccia tabo*; v. 199 *vultus etiamnum caede madentes*; v. 201 *humano concretam sanguine barbam*).

Questa duplicazione comporta da parte dell'autore la necessità di tornare a confrontarsi con il materiale epico già recepito - adattandolo ad una situazione narrativa nuova - nel precedente episodio, che pure aveva come interlocutore più diretto e naturale la tradizione poetica alessandrina. Anche in questo caso l'operazione di appropriazione e riformulazione combina quindi elementi omerici e virgiliani, inserendoli però in un'impostazione narrativa originale²³⁹.

Merita infine qualche considerazione un elemento al quale il racconto ovidiano affida una parte considerevole della sua specificità: la scelta di attribuirne l'enunciazione alla voce di Galatea, che assolve, come si è già osservato, alla funzione di narratore interno. Questa soluzione determina il mutamento dell'angolazione psicologica e sentimentale sotto la quale la narrazione è presentata. Al punto di vista del Ciclope, privilegiato dalle

²³⁹ Per l'episodio vd. l'approfondita analisi di Baldo 1995, 120-36, con attenzione alla posizione occupata all'interno del poema ovidiano: «Ovidio sembra voler contrassegnare il proprio racconto con la cifra della ripetitività e della reduplicazione. Collocando il proprio Achemenide in un momento diverso, avanzato, della *fabula*, egli sicuramente vuole sancire la continuità dei personaggi oltre i testi», *ibid.* 121.

pur esigue e frammentarie attestazioni note del mito di Polifemo e Galatea²⁴⁰, si sostituisce quello della ninfa, con la quale il lettore ovidiano è indotto a solidarizzare al contrario di quanto avveniva in Teocrito.

L'operazione è analoga a quella compiuta in molte delle *Heroides*, dove ad un episodio mitico noto è applicato un punto di vista inedito, in particolare femminile, ed è altrettanto feconda di conseguenze²⁴¹. L'adozione di una voce narrante fortemente coinvolta - e ostile a Polifemo - quale è quella di Galatea ben si presta a recuperare, declinandoli in una situazione nuova e originale, gli aspetti di crudeltà e brutalità che connotavano il Ciclope omerico, dal quale il personaggio teocriteo si allontanava per costruire, in termini di scarto, la sua spiccata originalità.

Sconfessando la tradizione, che le attribuiva il ruolo di *lasciva puella* e la responsabilità delle sofferenze sentimentali del proprio corteggiatore, Galatea può così denunciare la violenza della quale è stata vittima e reclamare una redistribuzione di torti e ragioni.

Tuttavia il tono complessivo dell'episodio pare rinunciare a realizzare gli effetti di *pathos* ai quali bene si presterebbero sia il carattere drammatico della vicenda, sia il diretto coinvolgimento della voce narrante. La stessa descrizione dell'aggressione, pur atroce, subita da Aci, più che un'autentica partecipazione emotiva, sembra rispecchiare una compiaciuta dimostrazione di perizia nell'utilizzo degli strumenti stilistico-retorici. L'efferatezza del gesto di Polifemo si stempera nello spiccato gusto pittorico che connota il passo, nel quale il dissanguamento del giovane, e la sua conseguente metamorfosi, sono risolti in una serie di notazioni coloristiche. Il rosso del sangue, evocato con forza dall'aggettivo *puniceus* (v. 887)²⁴² e ribadito dal sostantivo *rubor* (v. 888), trapassa in un colore dapprima livido, quindi via via più limpido (vv. 889-90), visualizzandone la progressiva trasformazione in acqua (che la valenza onomatopeica del v. 892 concorre ad evocare sul piano fonico)²⁴³, della quale l'aggettivo *caerulus*²⁴⁴ suggella il compimento. Una ricercatezza stilistica altrettanto evidente, in questo caso incentrata non sulla scelta lessicale ma piuttosto sulla costruzione sintattica, ispira il v.

²⁴⁰ Cfr. Filosseno di Citera, fr. 821 *PMG* = Athen. 13, 564e, dove il Ciclope rivolge il suo encomio alla ninfa in prima persona, e Bione di Smirne fr. 16 Reed, che a Galatea riferisce l'aggettivo ἀπηνής, 'crudele', probabilmente rappresentativo di un giudizio diffuso nella tradizione letteraria più in generale.

²⁴¹ Sull'importanza di questo rovesciamento di prospettiva come principio generatore dell'elegia ovidiana vd. ad esempio Rosati 1992.

²⁴² Per l'uso dell'attributo con riferimento al sangue vd. André 1949, 89, con numerosi esempi (per Ovidio *met.* 2, 607 *candida puniceo perfudit membra cruore*; 4, 728 *puniceo mixtos cum sanguine fluctos*; *Pont.* 4, 7, 19-20 *Hister [...] puniceam Getico sanguine fecit aquam*).

²⁴³ *Osque cavum saxi sonat exsultantibus undis*, dove l'allitterazione della sibilante suggerisce lo zampillare dell'acqua dalla roccia.

²⁴⁴ In quanto qualificativo ricorrente dei corsi d'acqua e delle divinità marine, per il quale vd. André 1949, 165.

896, riconducibile alla tipologia del *verbal wit*²⁴⁵, nella quale la successione chiastica nome-verbo-verbo-nome²⁴⁶ evoca la momentanea dissoluzione dell'identità del personaggio e la sua miracolosa ricostituzione in una forma nuova²⁴⁷.

L'assenza di *pathos* che si osserva in questo epilogo è d'altra parte anticipata dalla misurata compostezza della commozione di Galatea da cui trae origine il racconto. L'occasione che ne costituisce la cornice evoca davanti agli occhi del lettore una situazione anti-epica, da scena da commedia. Scilla, in visita alle ninfe marine e in vena di confidenze prettamente femminili, sta intrattenendo il suo uditorio con il ricordo dei propri corteggiatori e degli accorgimenti adottati per eluderne le *avances*, e intanto assolve alle funzioni di parrucchiera pettinando Galatea. Questa, colpita nel vivo dai suoi discorsi, che le rammentano la propria biografia sentimentale, lamenta che mentre i pretendenti dell'amica appartengono ad una razza civile, cui non è stato troppo difficile opporre un rifiuto, a lei è toccata in sorte la persecuzione amorosa di un essere mostruoso e che solo al prezzo di molto dolore ha potuto sottrarvisi. A questo punto, prima che il racconto vero e proprio cominci, il discorso della ninfa è interrotto dalle lacrime²⁴⁸, non troppo copiose però, se ad asciugarle basta un solo dito: il pollice di Scilla, di cui un aggettivo, anche in questo caso un attributo di colore, evidenzia la bellezza²⁴⁹, come a sottolineare, se ce ne fosse bisogno, la grazia del suo gesto²⁵⁰. Un dettaglio esemplificativo, sulla ridottissima scala, di quella speciale leggerezza nella quale la critica ha riconosciuto da tempo una categoria fondamentale della scrittura ovidiana.

²⁴⁵ Utilizzo la categoria delineata in Galinsky 1975, 193 sgg.

²⁴⁶ *qui [...]/ Acis erat. Et sic quoque erat tamen Acis in amnem/ versus [...].*

²⁴⁷ Si tratta di una modalità non isolata nell'ambito della poesia ovidiana. Un possibile termine di confronto rispetto all'effetto di forte simmetria che il verso persegue è offerto - pur nella diversità delle situazioni e delle finalità espressive - dalla descrizione di Narciso intento a contemplarsi nella fonte (*met.* 3, 446 *et placet et video; sed quod videoque placetque,/ non tamen invenio*), dove l'allusività della costruzione è rafforzata dalla centralità che il tema del rispecchiamento riveste nell'episodio.

²⁴⁸ v. 745 *et lacrimae vocem impediere loquentis.*

²⁴⁹ v. 746 *quas ubi marmoreo deterisit pollice virgo.*

²⁵⁰ Un parallelo è offerto da Petron. 9. Si tratta del gesto di Gitone che, nel raccontare ad Encolpio di avere subito, a dispetto della propria resistenza, la violenza di Ascilto, *manantes lacrimas pollice extersit*, su cui vd. Gioseffi 2010, 51: «Questo potrebbe essere il segnale di una certa insincerità: e infatti poco dopo Gitone, inaspettatamente - per Encolpio, però, non per il lettore! - messo di fronte a una possibilità di scelta, sceglie Ascilto e fugge con lui».

CAPITOLO SECONDO

PERSONAGGI BUCOLICI

II.0

L'episodio del quale sono protagonisti Paride e le sue donne ci ha mostrato come il mondo bucolico serva ad Ovidio quale 'sfondo di appartenenza', per accettare o rifiutare (a seconda dei casi, dei personaggi e delle loro necessità seduttive) la propria collocazione in esso, o come sfondo, appunto, rispetto al quale assimilare/allontanare da sé l'altro. Dall'analisi compiuta abbiamo anche visto come Ovidio erediti da Virgilio²⁵¹ la contrapposizione città/campagna e l'idea che la campagna corrisponda a valori morali messi invece a rischio in città. Salvo che, diversamente dal Virgilio bucolico - ma anche dall'autore dell'ottavo libro dell'*Eneide* - non per questo Ovidio svaluta la città, ma anzi, coerentemente al proprio percorso elegiaco, che si snoda fra *Amores* ed *Ars*, ne fa il suo principale motivo di fascino e di stuzzicamento²⁵². L'analisi del triangolo sentimentale fra i diversi personaggi in gioco - che al contempo è anche un triangolo all'incrocio fra generi - ha inoltre messo in rilievo la capacità tutta ovidiana di assorbire singoli stilemi e motivi topici, riassumendoli in un codice di comportamento generale che è quello tipico dell'*amator* ovidiano, in qualunque opera o situazione egli si presenti, anche se non è sempre quello dell'amante elegiaco più tradizionale.

La versione bucolica del personaggio di Saffo proposta nella quindicesima eroide ci ha invece mostrato l'uso orientato, compiuto da Ovidio, del paesaggio bucolico e della connessione, anch'essa tipicamente bucolica, fra natura e personaggio agente, che rende il paesaggio non un contenitore inerte di vicende di vario genere, ma un elemento vivo, espressivo, interagente con le persone. Lavorando sui personaggi nella forma in cui li poteva avere recepiti dalla tradizione, Ovidio rivela la sua capacità di sfruttare i materiali a disposizione per ricavarne non tanto singole affermazioni - pur presenti - quanto una situazione narrativa predeterminata (il contrasto fra un protagonista brutto ma artista talentuoso e un amato bello ma ritroso) e un metodo di racconto adatto alla situazione, ovverosia la narrazione orientata e un po' mitomane da parte del primo di essi. Rispetto all'episodio di Paride, nelle sue varie declinazioni, si tratta di un'operazione a mio giudizio più evoluta e sottile, perché la situazione narrativa non è marcata a priori ed esteriormente dal mito (nel quale Paride è pastore, Saffo no; Paride passa da una ninfa a una cittadina, Saffo no), ma viene esportata dal poeta/narratore in

²⁵¹ Non dalla tradizione bucolica: è tema infatti assente in Teocrito, dove gli epilli cittadini si affiancano tranquillamente a quelli rustici (cfr. la successione *idyll.* I e II, sul tema di Dafni l'uno, la *pharmaceutria* l'altro).

²⁵² Piastri 2004.

un contesto ancora fluido e in un ambito inatteso, nel quale conta più la capacità di costruire una nuova trama che una contrapposizione predeterminata di situazioni che si fa poi potenziale contrapposizione di generi. Inoltre, qui Ovidio non si limita a una facile e un po' esteriore antitesi fra diversi ambiti letterari (l'elegiaco contro il bucolico; la donna elegante contro la rozza ninfa), ma recupera e riusa in un territorio diverso dal solito, il dramma (auto)biografico, gli elementi costitutivi di un certo fare letterario, vale a dire il lamento bucolico, da Polifemo a Coridone.

L'episodio di Aci e Galatea, infine, ci ha permesso di osservare come Ovidio non si limiti ad essere poeta dotto, ma presupponga lettori (e personaggi) a loro volta dotti e come i rimescolamenti di generi e tipologie non siano necessariamente di tipo contrastivo, ma, secondo quanto si era riscontrato anche nel caso di Saffo, volti semmai a creare un insieme nuovo sfruttando elementi non nuovi. Ad essere posta in luce è qui soprattutto la capacità del poeta di realizzare un gioco di incastri fra i testi (e, quindi, fra i generi). Conseguenza inevitabile di questo è un certo distanziamento fra l'autore e la materia narrata, l'impossibilità di usare il mito per riversarci la propria esperienza personale (come aveva fatto Catullo nel carne 64 e come faceva, in parte, ancora Propertio), un distacco funzionale al tono della leggerezza e della distanza.

Fin qui abbiamo ricostruito alcuni procedimenti dello scrivere ovidiano, nei quali il riuso di - o, a seconda dei casi, l'interazione con - figure e stilemi bucolici assume particolare interesse e si fa illuminante di taluni aspetti dell'arte ovidiana. Qualcosa è possibile forse apprendere anche dai personaggi più esplicitamente compromessi, a vario titolo e livello, con il codice bucolico. Per essi può essere utile, pur con i limiti di un'inevitabile semplificazione, la ripartizione in tre tipologie:

- personaggi tradizionalmente ascrivibili al mondo pastorale, la cui vita letteraria nell'ambito del genere bucolico comincia in epoca anteriore alla composizione delle egloghe di Virgilio;
- personaggi bucolici specificamente virgiliani;
- personaggi che, sebbene estranei, nella tradizione letteraria precedente ad Ovidio, al codice bucolico, nel contesto di particolari episodi ovidiani vengono investiti di tale connotazione di genere.

II.1

PERSONAGGI NON ESCLUSIVAMENTE VIRGILIANI

Messi per ora da parte i personaggi sicuramente virgiliani, all'ultima categoria sopra elencata si possono assegnare, come s'è visto, Enone, nella forma in cui Ovidio la rappresenta nella quinta delle *Heroides*, e cioè con la fisionomia di una pastorella bucolica; e la Saffo autrice dell'epistola a Faone, la cui figura, desunta dalla Storia anziché dal patrimonio mitologico, costituisce in larga misura una creazione originale ovidiana.

Esemplare della prima tipologia era invece il Ciclope dell'episodio di *met.* 13, 749 sgg., la cui rappresentazione, pur declinata all'interno di una vicenda narrativa originale, conserva il nome e la fisionomia di personaggio assegnatogli dalla tradizione alessandrina, in particolare dagli idilli VI e XI di Teocrito. Dai carmi teocritei risultano fedelmente mutate anche l'identità della ninfa destinataria del sentimento non corrisposto²⁵³ e l'ambientazione siciliana del racconto, che funge tra l'altro da collegamento fra la narrazione di primo livello - l'approdo nell'isola da parte di Enea e dell'equipaggio troiano - e i miti che in essa si inseriscono ad incastro, quello di Scilla e quello di Polifemo e Galatea. Ed è questo, anzi, un elemento che sembra connotare in modo più particolare il metodo compositivo di Ovidio, e che consiste nel recupero più o meno cosciente, e intenzionato a rendere conto di questa sua coscienza, delle narrazioni alternative, precedenti il modello virgiliano²⁵⁴.

Nell'identica direzione si direbbero di primo acchito portare anche Dafni e Sileno, gli altri personaggi derivati ad Ovidio da Virgilio, ma presenti pure nella tradizione antecedente il poeta mantovano. A Dafni in particolare, che del mondo pastorale è figura simbolo, Ovidio allude in due occasioni. Si tratta di richiami estremamente concisi e non del tutto perspicui rispetto al retroterra mitico di riferimento, ma che sembrano comunque prescindere dalla ricezione virgiliana della tradizione sul personaggio. Se infatti nella quinta bucolica - incentrata sull'epicedio e sulla successiva apoteosi del poeta-pastore - è il momento conclusivo di una vicenda più estesa e articolata a venire selezionato quale argomento di canto, in Ovidio Dafni compare sostanzialmente nelle vesti di *infelix amator*. Si tratta di una rappresentazione del personaggio priva di riscontro nella bucolica virgiliana (che sottace le ragioni della

²⁵³ Diversamente che nella seconda egloga di Virgilio, nella quale il Ciclope presta alcuni tratti a Coridone, nell'ambito di una situazione sentimentale omoerotica.

²⁵⁴ Vd. Baldo 1995 e Barchiesi 1994.

morte del pastore-cantore e non fa cenno a vicende a carattere erotico che lo abbiano visto protagonista), presente per contro in Teocrito²⁵⁵ e in linea con la tradizione che fa di Dafni il protagonista di un amore dall'esito tragico. Amato da una ninfa e divenutone sposo, le avrebbe giurato fedeltà eterna, pena la perdita della vista nel caso in cui l'avesse tradita. Sedotto con l'inganno da una principessa che lo avrebbe fatto ubriacare, sarebbe stato reso cieco e avrebbe concluso nel dolore - solo parzialmente confortato dal canto - la sua breve esistenza²⁵⁶.

In *ars* 1, 732 (*pallidus in lenta Naide Daphnis erat*) il dramma sentimentale è evocato - nell'ambito di una rassegna di amori infelici - in termini piuttosto evasivi, che non permettono di ricostruire un vero e proprio intreccio. Il passo pare comunque presupporre il Dafni malato d'amore di Teocrito (1, 82 sgg.) e le sue nozze con una ninfa Naide (ricordata come sua sposa in 8, 93). Fatta salva la matrice bucolica dei materiali letterari di riferimento, il personaggio Dafni - che risponde al tipo dell'innamorato non corrisposto - appare assorbito all'interno del codice elegiaco, che impronta le stesse scelte lessicali. Se infatti l'aggettivo *pallidus* (che costituisce il *Leitmotiv* sul quale è strutturato il passo, teso ad argomentare il precetto *palleat omnis amans*) rientra nei canoni tradizionali della sintomatologia d'amore, l'attributo *lentus* riferito alla ninfa, secondo il punto di vista di Dafni stesso, è impiegato nella particolare accezione erotico-elegiaca che, come sappiamo, denota chi è restio a corrispondere l'amore.

Una seconda menzione di Dafni compare in *met.* 4, 276-78 («*Vulgatos taceo*» dixit «*pastoris amores/ Daphnidis Idaei, quem nymphe paelicis ira/ contulit in saxum: tantus dolor urit amantes*»), all'interno della cornice del mito di Salmaci ed Ermafrodito, inserito nella narrazione principale come racconto di secondo livello. La voce narrante è quella di una delle figlie di Minia, ostili all'introduzione del culto di Bacco nella loro città, e per questo rimaste in casa a tessere e a narrarsi a turno vicende mitiche. Accingendosi ad esporre alle sorelle la storia prescelta, la fanciulla vi premette un catalogo di miti trascurati²⁵⁷, in quanto noti, a favore di un racconto - quello appunto di

²⁵⁵ Vd. Theocr. 1, 66 sgg. (Dafni in preda allo struggimento d'amore e ormai prossimo alla morte); 7, 73 sgg. (Dafni innamorato di Xenea).

²⁵⁶ Vd. le testimonianze di Diodoro (4, 84); Timeo (*FGrHist* 566, F 83 = Parth. *Erot.* 29) ed Eliano (*Var. hist.* 10, 18; *De nat. anim.* 11, 13). Questa connotazione patetica del personaggio non è priva di sopravvivenza: si veda il cenno al suo vano corteggiamento di una vergine in Nonn. *Dion.* 15, 308-10, all'interno di un catalogo di amori infelici, nell'ambito di un episodio dalla chiara coloritura bucolica (si tratta infatti di un contrasto fra un pastore e una pastorella).

²⁵⁷ Sul catalogo mitologico di gusto alessandrino come schema narrativo alla base del poema ovidiano vd. Knox 1990, 184, che individua nel canto del Sileno virgiliano un importante modello delle *Metamorfosi*.

Salmaci ed Ermafrodito - preferito per la sua avvincente novità²⁵⁸. All'interno di questa rassegna, gli amori di Dafni sono la prima di una serie di vicende 'vulgate' accomunate dalla tematica erotica, che la *gnome* finale della narratrice (v. 278 *tantus dolor urit amantes*) promuove a paradigma esemplare dei pericoli insiti nella passione amorosa.

Il riassunto - pur sommario e non esaustivo - della vicenda di cui Dafni sarebbe stato protagonista si discosta nell'epilogo dalle altre fonti a noi note. La notizia della trasformazione in pietra non trova infatti riscontro nella tradizione, che peraltro riferisce versioni discordanti della sua morte²⁵⁹. L'impressione è che la reticenza di Teocrito (e di Virgilio) a questo proposito abbia dato modo ad autori e scoliasti di riempire tale vuoto a proprio piacimento.

Nella definizione che qui si dà di Dafni si segnala l'aggettivo *Idaeus* che, discostandosi dalla tradizione, colloca il personaggio in Frigia anziché in Sicilia (se, come risulta verosimile, il monte al quale si fa riferimento è quello della Troade, e non il rilievo omonimo che sorge a Creta)²⁶⁰. La iunctura *pastor* [...] *Idaeus* che ne risulta ricade nella tipologia degli epiteti tradizionalmente riferiti a Paride²⁶¹. Come a dire: nel momento stesso in cui assume un personaggio dalla sfera bucolica per assorbirlo all'interno del codice elegiaco, Ovidio lo accomunerebbe ad un altro personaggio caratterizzato, almeno nella rappresentazione ovidiana, dalla stessa ambivalenza.

Quanto a Sileno, altro personaggio della tradizione bucolica ripetutamente evocato sulla scena narrativa ovidiana, lo vediamo all'interno del corteggio di Bacco, al momento dell'arrivo del dio a Nasso presso Arianna abbandonata da Teseo (*ars* 1, 543 sgg.); interviene poi come comprimario in due intermezzi comici a sfondo sessuale, modellati sul medesimo schema narrativo, dei quali è protagonista Priapo (*fast.* 1, 391-440 e *fast.* 6, 319-46)²⁶²; è al centro di una scena grottesca culminante in un momento di ilarità collettiva, dove fonte di comicità è la sua gola, punita dall'incidente che lo espone al

²⁵⁸ Si tratta di un espediente retorico più volte applicato all'interno dello stesso episodio, con effetto di marcata simmetria narrativa: si veda l'analogo catalogo mitografico che precede il racconto di Piramo e Tisbe, attribuito alla voce di un'altra delle sorelle (*met.* 4, 43 sgg.). Un parallelo illustre si ha nell'*incipit* del terzo libro delle *Georgiche* (vv. 1-2), dove tre temi ascrivibili al genere bucolico (Pale, che è divinità legata ai pascoli e alle greggi, Apollo pastore a Fere e Pan, indicato con una perifrasi) sono contrapposti ad argomenti resi celebri dalla tradizione epica (*ibid.* 6-8), giustificando la *recusatio* in base alla ricerca di argomenti meno sfruttati e, dunque, più attraenti. Si può peraltro osservare che i miti allusi dalla narratrice ovidiana nel nostro passo sono in realtà poco *vulgati*, un dato che accresce la raffinatezza del gioco letterario posto in atto.

²⁵⁹ Cfr. *Schol. ad Theocr.* 8, 93, secondo il quale Dafni sarebbe precipitato da una rupe. Sul tema vd. Ogilvie 1962 e Segal 1974.

²⁶⁰ Vd. Galasso 2000, *ibidem*.

²⁶¹ Vd. *supra*, I.1.

²⁶² Su questa duplicazione vd. Littlewood 2006, 103.

ludibrio dei Satiri e dello stesso Bacco (*fast.* 3, 745-764); è infine ricordato tra gli insidiatori della verginità di Pomona, all'interno di un catalogo di divinità ugualmente appartenenti alla sfera dionisiaca (*met.* 14, 639).

In queste diverse apparizioni, la sua rappresentazione si vale di taluni tratti fissi che ne fanno una figura sostanzialmente convenzionale: l'iconografia che lo vuole in groppa a un asino²⁶³ (cui è peraltro demandata una funzione narrativa risolutiva negli episodi dei falliti stupri: è infatti il suo raglio a smascherare le oscene intenzioni del dio²⁶⁴); l'ebbrezza cronica; l'esuberanza erotica eccezionale in rapporto alla senescenza²⁶⁵, che lo rende figura adatta a situazioni di farsa grottesca.

Per alcune di queste caratteristiche il Sileno ovidiano risulta sovrapponibile a quello virgiliano (ed è somiglianza che trova giustificazione nella tradizione di riferimento comune ai due autori): nel momento in cui è sorpreso e legato da Cromi e Mnasillo, Sileno è infatti ebbro per le libagioni del giorno precedente (vv. 14-15 *somno [...]* *iacentem/ inflatum hesterno venas (ut semper) Iaccho*), la cui abbondanza è segnalata al lettore attraverso numerosi dettagli descrittivi, si vedano l'impugnatura consunta del manico dell'otre, v. 17, e la stessa capacità del recipiente sottolineata dall'aggettivo *gravis*). La sua anzianità è messa in luce per contrasto dalla giovinezza dei due aggressori, da lui apostrofati come *pueri* (v. 24), mentre la reattività sessuale viene in qualche modo maliziosamente suggerita, anche se non espressa, dalla presenza della ninfa Egle, della quale è evidenziata, secondo il punto di vista di Sileno, la superlativa avvenenza (v. 21), successivamente ribadita dalla maliziosa aposiopesi con la quale il satiro le promette i propri favori (v. 26 *huic aliud mercedis erit*, in opposizione ai *carmina* destinati agli altri aggressori).

Ai fini del raffronto con il personaggio virgiliano, il più rilevante degli episodi ovidiani che coinvolgono Sileno è però quello della cattura ad opera di Mida²⁶⁶, un motivo nel quale si è additato da parte di molti lo spunto ispiratore della scena di *ecl.* 6, 13 sgg²⁶⁷. Il

²⁶³ Vd. ad es. *fast.* 1, 397 *venerat et senior pando Silenus asello* e *ibid.* 433 *Sileni vector asellus*.

²⁶⁴ *Fast.* 1, 433; *fast.* 6, 341.

²⁶⁵ *Fast.* 1, 413-14 *Te quoque, inextinctae Silene libidinis, urunt:/ nequitia est quae te non sinit esse senem*; *met.* 14, 639 *Silenus [...]* *suis semper iuvenalior annis*. Per l'anzianità come tratto convenzionale del personaggio vd. anche *fast.* 3, 745, che ne menziona, aggiungendo un'ulteriore connotazione comica, la calvizie (*levis [...]* *senex*), un altro motivo tradizionale: si veda l'apparizione con la testa calva gonfia in Eur. *Cycl.* vv. 230 sgg., all'interno di una situazione farsesca giocata sull'equivoco (Sileno si dichiara vittima di un'aggressione subita per difendere i beni del Ciclope, mentre l'alterazione del suo viso dipende in realtà dalla sua ubriachezza).

²⁶⁶ *Met.* 11, 90 sgg.

²⁶⁷ Cfr. *EV* IV, 849 s. v. Non mancano peraltro manifestazioni di scetticismo su questa dipendenza: vd. Della Corte 1983, 173.

Danielino nel commento *ad ecl.* 6, 13 e 26²⁶⁸ testimonia come l'aneddoto fosse narrato da Teopompo (*FGrHist* 115, F 75). Allusioni al riguardo, pur con varianti ed omissioni, si riscontrano in altri autori: il tema dell'agguato si propone in Senofonte²⁶⁹, a detta del quale Mida avrebbe catturato Sileno facendo allagare di vino una fonte; Cicerone²⁷⁰ ricorda come il sovrano, desiderando discutere di argomenti filosofici, avesse fatto sorprendere dai propri servi Sileno ubriaco e addormentato, con l'ordine di liberarlo dopo avergli strappato la promessa di un colloquio con il re; Eliano²⁷¹ riferisce di una conversazione tra Mida e Sileno, senza però specificarne le circostanze, né accennare a un'eventuale cattura subìta da Sileno.

Rispetto allo scarto che Virgilio introduce nei confronti della tradizione, cambiando gli interlocutori di Sileno e l'argomento della loro richiesta (un canto di argomento mitologico in luogo di una discussione filosofica), la versione ovidiana sembra più fedele a quella *vulgata*.

Come altrove, l'impressione è che, laddove si trovi ad utilizzare materiali letterari già originalmente maneggiati da Virgilio, Ovidio eviti di dipendere apertamente dal predecessore, pur premurandosi di dimostrarne la conoscenza²⁷², e propenda invece per soluzioni più tradizionali e neutre.

Nel solco della tradizione si colloca la rappresentazione di Apollo nei panni di pastore che Ovidio propone in più occasioni²⁷³. In *ars* 2, 239-40 (*Cynthus Admeti vaccas pavisse Pheraei/ fertur, et in parva delituisse casa*) è richiamato l'episodio mitologico che vuole il dio impegnato ad assolvere i compiti di mandriano a Fere, in Tessaglia, al servizio di Admeto. Attestazioni illustri al riguardo sono offerte, nell'ambito della poesia romana, dall'*incipit* del terzo libro delle *Georgiche*²⁷⁴ e dall'elegia 2, 3 di

²⁶⁸ *Sane hoc de Sileno non dicitur fictum a Vergilio, sed a Theopompo translatum: is enim apprehensum Silenum a Midae regis pastoribus dicit, crapula madentem et ex ea soporatum; illos dolo adgressos dormientem vinxisse; postea vinclis sponte labentibus liberatum de rebus naturalibus et antiquis Midae interroganti disputavisse.*

²⁶⁹ *Exp. Cyr.* 1, 2, 13.

²⁷⁰ *Tusc.* 1, 48, 114.

²⁷¹ *Var. Hist.* 3, 18.

²⁷² Si veda il dettaglio delle corone impiegate dai contadini per legare Sileno (*met.* 14, 91-92 *vinctumque coronis/ ad regem duxere Midan*), che sembra ammiccare al corrispondente particolare virgiliano (vv. 18-19 *Adgressi [...] iniiciunt ipsis ex vincula sertis*) traendone però spunto per uno sviluppo narrativo originale, ma perdendo il valore scherzoso e 'non reale' di quei vincoli...

²⁷³ Vd. *supra*, 'Introduzione'.

²⁷⁴ *Verg. georg.* 3, 1-2 *te memorande canemus/ pastor ab Amphryso*, dove, nell'ambito di un catalogo di divinità preposte alla cura delle greggi, l'episodio è alluso attraverso il riferimento - contestuale al vocativo *pastor* - all'Anfriso, che è fiume della Tessaglia. Sul passo e sul suo retroterra letterario, a partire da Omero *Il.* 2, 763-67 (dove gli animali pascolati dal dio sono però cavalli), vd. Mynors 1990, 178, *ad loc.*

Tibullo, determinante nel promuovere a Roma l'adozione della versione romantica alessandrina dell'episodio (secondo la quale la ragione del servizio prestato dal dio sarebbe stato il suo amore per Admeto stesso)²⁷⁵. A questo passo mostra di riferirsi il distico ovidiano, che costituisce una riscrittura del primo e dell'ultimo verso del passo tibulliano (cfr. 2, 3, 11 *pavit et Admeti tauros formosus Apollo* e *ibid.* 28 *nempe Amor in parva te iubet esse casa*). Oltre che nella congruenza testuale, l'adesione al modello si esplica anche nell'assorbimento dell'episodio all'interno della sfera dell'elegia che, già promosso dal predecessore, viene qui avallato e ribadito. Il riferimento al mito è infatti impiegato come *exemplum* per convincere l'innamorato a deporre ogni ritegno nell'adempimento del *servitium amoris*²⁷⁶.

Al medesimo mito lo stesso Ovidio allude poi in *met.* 2, 679-85 *Tunc aderas: Elim Messeniaque arva colebas./ Illud erat tempus, quo te pastoria pellis/ textit onusque fuit baculum silvestre sinistrae,/ alterius dispar septenis fistula cannis;/ dumque amor est curae, dum te tua fistula mulcet,/ incustoditae Pylios memorantur in agros/ processisse boves*²⁷⁷.

Nell'ambito della scrittura ovidiana il riuso del passo di Tibullo avviene poi in una forma più implicita e raffinata all'interno di contesti narrativi del tutto diversi che vedano sulla scena il dio, nei quali l'autore mostra di recepire, nella caratterizzazione assegnata al proprio personaggio, l'influenza del modello. L'importanza di questo termine di riferimento si riscontra in particolare nella storia dello sfortunato amore del dio per Dafne (*met.* 1, 452 sgg.). L'Apollo tibulliano costituisce infatti il controcanto negativo dal quale il personaggio di Ovidio prende velleitariamente le distanze per accreditarsi quale degno *amator* agli occhi della ninfa che lo fugge.

²⁷⁵ Secondo tale tradizione la ragione della servitù del dio sarebbe stato il suo amore per Admeto stesso. Si tratta di una variante - adottata univocamente da Ovidio laddove richiama l'episodio - già presente in Call. *Ap.* 2, 47 sgg., Riano fr. 10 Powell e in Ps. Tib. 3, 4, 67-72 e ancora in Sen. *Herc. Fur.* 451. Per un quadro complessivo della sua ricezione a Roma vd. Solimano 1970.

²⁷⁶ Questa modalità argomentativa, che si appella appunto ad un paradigma mitico quale modello di comportamento, o comunque come termine di raffronto per il poeta, costituisce un tratto tipico della poesia elegiaca properziana e ovidiana, meno frequente invece (e dunque più rimarchevole) in Tibullo. Si veda Maltby 2002 *ad loc.* che individua in questo passo l'unica occorrenza di tale *topos* riscontrabile in tutta la produzione tibulliana.

²⁷⁷ Il centro della narrazione è qui il furto di bestiame messo a segno da Mercurio approfittando della distrazione di Apollo innamorato. In questo caso, discostandosi dalla tradizione, Ovidio ambienta la vicenda fra l'Elide e la Messenia (v. 679), una variante verosimilmente funzionale ad allontanare Apollo dalla grotta di Chirone, sul monte Pelio, in Tessaglia. Il centauro, bisognoso dell'aiuto del dio, pur potendo disporre della sua riconoscenza per avere allevato Esculapio, non può esserne udito: è infatti questo espediente narrativo a dar modo di introdurre l'episodio (vv. 676-79). Il passo preserva una certa indeterminatezza sulla circostanza dell'episodio, perfino sull'identità dell'amato del dio. Dal momento che una versione del mito (Ant. Lib. 23) secondo la quale il dio, trovandosi a lavorare per Admeto, si sarebbe innamorato del nipote di questi, non si può escludere che sia a questo amore che Ovidio si riferisca. Keith 1992, 112-13.

I vv. 512 sgg. descrivono, negandola, la condizione in cui il dio, qui ancora alle prese con il suo *primus amor*²⁷⁸, ed evidentemente ignaro del proprio futuro sentimentale, verrà a trovarsi una volta piegato da Eros al *servitium amoris*²⁷⁹. Dichiara infatti *non incola montis, non ego sum pastor, non hic armenta gregesque [...] observo*, mentre il lettore, che si suppone a conoscenza della successiva vicenda sentimentale, sa che, pur di stare accanto all'amato, Apollo accetterà di farsi pastore e di assolvere i compiti istituzionali connessi a questa professione, dalla conduzione al pascolo del bestiame²⁸⁰ alla cagliatura del latte per la preparazione del formaggio²⁸¹. Il gioco allusivo è anche più preciso: i capelli ispidi che il dio richiama²⁸², riconoscendovi con disprezzo uno stereotipo del ritratto convenzionale del pastore (in opposizione alla proverbiale bellezza delle proprie chiome), preannunciano la trascuratezza della capigliatura incolta che susciterà addirittura l'imbarazzo della madre²⁸³. Anche il vanto, da parte di Apollo, dei luoghi destinati al proprio culto (vv. 515 ss.) sembra sottendere, in termini di prefigurazione ironica, il disinteresse dal quale sarà colto in seguito²⁸⁴.

Il meccanismo intertestuale non si ferma all'elegia di Tibullo, ma chiama in causa espressamente il mondo bucolico virgiliano, più precisamente il pastore Coridone, a sua volta innamorato non corrisposto²⁸⁵.

²⁷⁸ Si tratta di un nesso particolarmente pregnante. Da un lato può infatti riferirsi alla biografia sentimentale di Apollo (esplicitando l'antiorità dell'innamoramento per Dafne rispetto a quello per Admeto, che costituisce il sottofondo ironico dell'episodio). Dall'altro può alludere al fatto che la vicenda di Apollo e Dafne rappresenta la prima storia d'amore presentata nel poema ovidiano e, più specificamente, il primo episodio a carattere elegiaco proposto al lettore, considerando come il termine *amor* abbia per Ovidio una forte valenza letteraria in tale senso, dal momento che evoca un episodio fondamentale della sua produzione prettamente elegiaca. L'inesperienza erotica di Apollo rientra in un preciso *topos* elegiaco - che ricorre particolarmente in sedi proemiali e programmatiche - secondo il quale l'arbitrio di Amore è tanto più fiero e irresistibile per chi ne ignora la forza o, peggio, gli si oppone. Così in Prop. 1,1 è precisato che il poeta è alle prese con il suo primo amore (ignorando quindi la precedente passione per Licinna) in modo da porre in evidenza in termini esclusivistici il sentimento presente e la sua destinataria.

²⁷⁹ Il binomio impiegato per descrivere il patrimonio del pastore (*armenta gregesque*) è tipico in Ovidio: cfr. *met.* 3, 585 *lanigerosve greges, non ulla armenta reliquit*; 4, 635 *mille greges [...] totidemque armenta* (un'iperbole che indica l'eccezionale ricchezza del patrimonio di Atlante, forse una ripresa accrescitiva dell'espressione, già iperbolica, di Coridone, *ecl.* 2, 21 *mille meae Siculis errant in montibus agnae*); *met.* 6, 395 *lanigerosque greges armentaque bucera*.

²⁸⁰ Tib. 2, 3, 11- 18 *pavit et Admeti tauros [...] ipse deus solitus stabulis expellere vaccas [...] o quotiens illo vitulum gestante per agros/dicitur occurrens erubuisse soror!*

²⁸¹ *Ibid.* 14b-16 *et miscere novo docuisse coagula lacte./ lacteus et mixtus obriguisset liquor. Tunc fiscella levi detexta est vimine iunci; raraque per nexus est via facta sero.*

²⁸² *met.* 1, 113 *horridus*. Vd. *met.* 2, 682. Per i capelli ispidi come tipico tratto agreste cfr. *Aen.* 7, 746; *Hor. carm.* 3, 29, 22.

²⁸³ Tib. 2, 3, 23-26 *saepe horrere sacros doluit Latona capillos./ quos admirata est ipsa noverca prius./ Quisquis inornatum caput crinesque solutos/ aspiceret, Phoebi quaereret ille comam.*

²⁸⁴ Tib. 2, 3, 27 s.

²⁸⁵ Vd. *supra*, I.1. A sostegno della derivazione individuata da Casali si può osservare che il discorso di Coridone rientra tra i luoghi citati dall'Ovidio 'bucolico'. Il seguito di *nec qui sim quaeris, Alexi*, cioè *quam dives pecoris, nivei quam lactis abundans* (*ecl.* 2, 20) sembra costituire il modello di *fast.* 4, 769-72 *ubera plena premam, referat mihi caseus aera/ dentque viam liquido vimina rara sero/ sitque salax aries,*

Senonchè, il senso delle affermazioni del personaggio ovidiano ribalta esattamente la logica argomentativa impiegata da Coridone: mentre quest'ultimo rivendicava orgogliosamente la propria condizione di pastore bucolico e le prerogative ad essa collegate, impiegandole come strumento di corteggiamento, l'intento dell'Apollo ovidiano è quello di escludere qualsiasi legame con il mondo pastorale²⁸⁶.

In questa mistificazione di sé, più precisamente di una particolare versione del proprio personaggio, Apollo è assimilabile a Paride autore della sedicesima epistola delle *Heroides*, a sua volta impegnato a sconfessare il proprio vissuto mitologico di *pastor*. Se infatti questi rinnegava deliberatamente il proprio passato bucolico, avvertendolo, ai fini del corteggiamento di Elena, come un trascorso imbarazzante, Apollo nega inconsciamente il proprio futuro, a detrimento delle facoltà profetiche riconosciutegli dalla tradizione, con il supplemento di ironia che ne consegue.

I due codici, elegiaco e pastorale, sono quindi accostati - come anche altrove in Ovidio - per evidenziarne il contrasto non ricomponibile, nel quale ciascuno dei due termini elide l'altro.

L'irruzione dell'elegia all'interno della narrazione epica²⁸⁷ si esplica già nella scena che ne costituisce il prologo e vede protagonisti Apollo e Amore, nella rappresentazione dei personaggi così come nella sceneggiatura.

Rispetto alla situazione, il ferimento del poeta ad opera del dio costituisce una fedele duplicazione, tanto nella dinamica quanto nei presupposti poetico-ideologici, di quello riferito nell'elegia proemiale degli *Amores*.

Al poeta che cerca di escludere Amore dall'ambito impegnato delle proprie attività e ne viene colpito, corrisponde qui il dio epico che, per avere disprezzato Eros, ne viene prontamente punito con immancabile contrappasso. Come per l'autore implicito di *am.* 1, 1, l'innamoramento viene descritto attraverso l'allegoria della freccia scoccata da

conceptaque semina coniunx/ reddat, et in stabulo multa sit agna meo, dove a ciascuno dei due auspici del pastore (il ragguardevole numero dei capi di bestiame e l'elevata produttività dello stesso) è dedicato un distico, con effetto di amplificazione rispetto al testo virgiliano, nel quale i medesimi concetti si esaurivano entro la misura di un unico verso. Ciò contestualmente ad altri riecheggiamenti: da un lato il ricordo del Ciclope Polifemo (cfr. *Hom. Od.* 9, 246-47, con probabile interferenza di Tibullo 2, 3, 15 *raraque per nexus est via facta sero*) relativamente all'immagine del siero che cola attraverso i vimini, dall'altro la citazione di *ecl.* 1, 33 ss. per il tema del guadagno ricavato dalla vendita.

²⁸⁶L'epiteto *incola montis* ha connotazione rurale (vd. l'uso nell'episodio di Filemone e Bauci, *met.* 8, 720 e in *trist.* 3, 10, 59-60 *ruris opes parvae [...] et quas divitias incola pauper habet*). Lo stesso sostantivo *pastor* (v. 512) è impiegato in accezione spregiativa: vd. Bömer 1969, 160, *ad loc.*

²⁸⁷Apollo entra infatti sulla scena come personaggio dell'*epos*, quindi fatto oggetto di un travestimento elegiaco, secondo il meccanismo di transcodificazione frequentemente applicato da Ovidio ai propri personaggi (vd. Barchiesi 1987, 66-71).

Cupido²⁸⁸, e perfino nella tessitura linguistica i due passi presentano congruenze puntuali: in *met.* 1, 456 l'ira di Cupido è detta *saeva* come già in *am.* 1, 1, 5 il medesimo aggettivo qualificava Eros²⁸⁹.

Anche la constatazione riguardo la precisione della freccia al v. 519 ricalca *am.* 1, 1, 25. All'ambito elegiaco più in generale rinviano inoltre sia il lessico impiegato da Apollo sia certi tratti psicologici e il codice sentimentale che sottendono.

Il nesso *vacuo pectore*, ad esempio, è stilema della poesia elegiaca e ovidiana, nel quale l'aggettivo si pone al polo semantico opposto rispetto alla presenza ingombrante e assolutizzante del sentimento d'amore²⁹⁰: *vacuus* è definito l'*animus* del poeta in un passato contrapposto al presente in cui Eros esercita il proprio dominio irresistibile (*am.* 1, 1, 25) e, parallelamente, quello degli innamorati risanati dal mal d'amore (*dum bene de vacuo pectore cedat amor*).

Va osservato tuttavia che, mentre il ruolo assolto nell'ambito dell'episodio dalla tradizione elegiaca è ben evidenziato dai commenti al passo, minore attenzione è stata riservata alla connotazione bucolica che a sua volta concorre, al di là della 'coridonizzazione' del personaggio Apollo, a determinare i valori letterari e sentimentali in gioco.

I due principali modelli sui quali è costruita, in termini antifrastici, la rappresentazione ovidiana di Apollo innamorato di Dafne (da un lato l'Apollo tibulliano pastore a Fere, dall'altro il Coridone virgiliano) rinviano in modo convergente al Ciclope teocriteo, che costituisce un importante antecedente per entrambi i personaggi. E in effetti nel discorso pronunciato da Apollo non mancano passaggi il cui retroterra letterario può ricondursi, attraverso la mediazione della poesia di Tibullo e Virgilio, appunto all'idillio undicesimo di Teocrito.

L'osservazione vale per il tema della inutilità della medicina rispetto alla ferita d'amore, che, già recuperato da Tibullo, conosce un illustre antecedente appunto nel testo teocriteo, dove il motivo viene a legare il soggetto inscenato dalla finzione narrativa (l'inguaribilità dell'amore del Ciclope mediante la farmacopea) con il dedicatario dei versi (medico di professione). Si tratta di un *topos* che chiama in causa l'intersezione fra la poetica bucolica e quella elegiaca se, come è stato sostenuto, nel tema 'per

²⁸⁸ L'associazione di arco e frecce alle fiaccole quali attributi del dio costituisce una prerogativa dell'elegia augustea. Sulla diversa origine dei due motivi nella storia dell'iconografia letteraria del dio vd. Pianezzola 1991, 188-89, *comm. ad ars* 1, 21-22.

²⁸⁹ L'attributo, tipico per Eros in ambito elegiaco (vd. ad es. *am.* 1, 6, 34 *solus eram, si non saevus adesset Amor* e Tib. 1, 6, 3 *quid tibi, saeve puer, mecum est?*), è epiteto di Amor in *ecl.* 8, 47.

²⁹⁰ Vd. Prop. 1, 10, 29-30 *is poterit felix una remanere puella, / qui numquam vacuo pectore liber erit*; 1, 20, 2 *ne vacuo defluat ex animo*; Ov. *am.* 1, 1, 25.

l'amore non esistono medicine' bisogna riconoscere uno stilema della poesia di Cornelio Gallo²⁹¹.

Al personaggio Gallo, nella versione propostane da Virgilio nella decima egloga, rinvia anche il timore di Apollo che i rovi feriscano le gambe di Dafne nella fuga (vv. 508-9), uno scrupolo che riproduce l'analoga preoccupazione del personaggio virgiliano nei confronti di Licoride (*ecl.* 10, 49).

Un'ascendenza bucolica, in questo caso teocritea, è poi verosimile per la prima delle tre similitudini desunte dal mondo animale impiegate ai vv. 505-6 per l'inseguimento, da parte del dio innamorato, della ninfa da lui concupita. L'agnella che fugge il lupo è infatti immagine usata dal Ciclope quando lamenta l'indifferenza che Galatea oppone al suo amore²⁹², ed è probabile che da questo passo abbia tratto spunto la sequenza ovidiana²⁹³, nella quale a questa coppia di animali se ne affiancano altre due similari, con effetto di amplificazione retorica²⁹⁴. Vale forse la pena di segnalare che quello di Teocrito è un passo effettivamente presente alla memoria poetica ovidiana. Ad attestarlo è la riproposizione della stessa similitudine, sempre nell'ambito dell'eros e con riferimento all'inseguimento e alla violenza, per la coppia Tereo e Filomela (*met.* 6, 527 sgg.), dove l'allusione al modello letterario è anche più esplicita. Il nesso *canis* [...] *lupus* (vv. 529 sgg.) è infatti traduzione letterale di *πολιὸν λύκον* (Theocr. 11, 24).

Nella poesia ovidiana la caccia ricorre sistematicamente come metafora del concupimento attuato, con modalità più o meno aggressive, dal maschio nei confronti della donna, e, all'interno di tale *topos*, il riferimento al binomio lupo inseguitore - agnella preda rappresenta una costante. Nel racconto di Aretusa relativo alla persecuzione della quale è stata vittima da parte di Alfeo²⁹⁵, a questa coppia si affiancano quelle similari di colomba-sparviero e lepre-cani (*met.* 5, 604-6 e 626-29), e il motivo viene declinato nella più specifica situazione di un appostamento che preclude alla vittima ogni possibilità di movimento.

Nel passo, già richiamato, relativo all'aggressione patita da Filomela, che a differenza dell'inseguimento di Dafne si risolve in uno stupro, il *clichè* assume una connotazione

²⁹¹ Vd. Nicastrì 1984, 22-23.

²⁹² Theocr. 11, 24 *Φεύγεις δ' ὥσπερ ὄϊς πολιὸν λύκον ἀθήρῃσασα*.

²⁹³ Nell'ambito della più generale propensione del codice bucolico a riferirsi a coppie di animali per esprimere l'attrazione delle coppie: Theocr. 10, 30; Verg. 2, 63-65.

²⁹⁴ La terza coppia di animale inseguitore-animale inseguito occupa infatti, da sola, un intero esametro, dando luogo ad una sorta di *tricolon* ascendente.

²⁹⁵ Vale la pena di osservare che l'episodio non è privo di una coloritura 'bucolica' quanto alla topografia, dal momento che l'Arcadia viene insistentemente evocata (vv. 607-608) attraverso la menzione di due città (Orcomeno e Psocide) e di tre monti (Cillene, Menalo ed Erimanto).

cruenta, dove l'effetto di *pathos* è ricercato e ottenuto attraverso la menzione esplicita del ferimento e del sanguinamento²⁹⁶.

La medesima immagine è impiegata da Ovidio con riferimento al ratto delle Sabine²⁹⁷ e a Lucrezia²⁹⁸.

Va peraltro osservato che le rivisitazioni ovidiane della scena si colorano - pur in una varietà di gradi che dipende dalla specifica situazione narrativa - di una violenza e di un'aggressività assenti nel precedente teocriteo.

Nel discorso del Ciclope, la fuga dell'agnella dal lupo inseguitore non era infatti che un termine di paragone astratto - coerente con l'orizzonte mentale del pastore innamorato - evocato per descrivere il dileguarsi, al momento del risveglio, dell'immagine della ninfa apparsagli in sogno. Un *exemplum fictum*, dunque, che in Ovidio diviene invece realtà effettivamente agita, costituendo il correlativo animalesco dell'inseguimento fra l'innamorato e la donna da lui concupita, assimilati così ad un cacciatore e alla sua preda.

L'idea della violenza attraversa anche la descrizione della fuga di Dafne, dove l'accanimento dell'inseguitore è espresso attraverso l'insistenza sul tema della caccia, che costituisce il *Leitmotiv* dell'episodio. Tale tema è infatti ripreso e ulteriormente dilatato nella similitudine, anch'essa di soggetto venatorio, dei vv. 533-38, culminante nell'immagine delle fauci del segugio che sfiorano il collo della vittima. Su questo particolare il narratore si sofferma con innegabile indugio, rivelando un proprio gusto per il dettaglio crudele. Per quanto le intenzioni dell'inseguitore siano frustrate dalla metamorfosi chiesta e ottenuta da Dafne, l'inseguimento è scandito da un progressivo cedimento della ninfa che, pur riuscendo a sottrarsi all'amplesso cercato dal dio, e nonostante la sua estrema resistenza (v. 556 *refugit oscula lignum*), viene in qualche modo piegata alla volontà di quest'ultimo (vv. 566-67 *factis modo laurea ramis/ adnuit*). Pur non riuscendo a possedere fisicamente la fanciulla, Apollo ottiene infatti su

²⁹⁶ *met.* 6, 529-30 *utque columba suo madefactis sanguine plumis/ horret adhuc avidosque timet, quibus haeserat, unguis.*

²⁹⁷ *Ars* 1, 117 sgg., in abbinamento alla coppia aquile-colombe: *ut fugiunt aquilas, timidissima turba, columbae./ utque fugit visos agna novella lupos,/ sic illae timere viros sine lege ruentes.* Il luogo teocriteo è richiamato da Pianezzola 1991, 203, *ad loc.* come sicuro modello della prima similitudine, interpretando tra l'altro il participio *visos* come diretta elaborazione di ἀθρήσασα, mentre la prima deriverebbe da Omero (*Il.* 22, 139-40), secondo la propensione della poesia alessandrina a combinare similitudini omeriche e teocritee.

²⁹⁸ *fast.* 2, 799 sg. *sed tremit ut quondam stabulis deprensa relictis/ parva sub infesto cum iacet agna lupo.*

di lei un possesso sublimato (vv. 557-58 «*quoniam coniunx mea non potes esse,/ arbor eris certe*» dixit «*mea!*»), che si giustifica dietro il motivo eziologico²⁹⁹.

Quale che sia l'effettiva influenza esercitata dal modello teocriteo sul passo ovidiano, è evidente come l'immagine risulti in ogni caso originalmente reinterpretata e investita di nuovi contenuti ideologici e sentimentali.

Apollo è poi protagonista di due episodi riconducibili a un soggetto ben noto alla poesia bucolica teocritea e virgiliana quale il certame poetico pastorale. Si tratta delle tenzoni nelle quali il dio si confronta rispettivamente con Marsia (*met.* 6, 384 sgg.) e con Pan (*met.* 11, 153 sgg.), due personaggi entrambi riconducibili all'ambito della campagna. Se infatti il secondo è dio dei boschi e dei pascoli, così anche il primo, solitamente rappresentato come Satiro o Sileno, appartiene a pieno titolo al mondo pastorale, nel quale Apollo, contrapponendosi a questi due antagonisti, interviene invece da estraneo, in qualità di rappresentante e campione di un codice poetico alternativo a quello bucolico, per avallarne il primato attraverso la propria vittoria.

L'accostamento dei due *certamina*, che pure sono tra loro formalmente indipendenti, ricorre non solo nei commenti moderni³⁰⁰, ma anche nella tradizione mitografica antica. Significativa in proposito è la testimonianza di Igino, che associa le due gare disputate da Apollo come le occasioni (fra loro perfettamente intercambiabili), nelle quali avrebbero potuto avere luogo la contestazione di Mida e la sua conseguente punizione ad opera del dio³⁰¹.

A ricondurre entrambi i passi alla tradizione del certame pastorale sono sia l'ambientazione e la tipologia dei comprimari evocati sulla scena, sia certi dettagli tecnici della gara, come l'ordine di esibizione dei contendenti, conforme alla consuetudine che prevede che il primo ad esibirsi sia lo sfidante³⁰², e - l'osservazione in

²⁹⁹ Sul carattere 'eterodosso' della spiegazione ovidiana a proposito dell'origine dell'alloro vd. Hollis 1996, 70.

³⁰⁰ Vd. Rosati 2009, 306 (sullo scontro tra Apollo e Marsia): «Tutto quel che riguarda la competizione fra Marsia e Apollo [...] viene qui completamente taciuto; mentre, p. es., sarà narrato assai più diffusamente l'agone analogo fra Apollo e Pan in *met.* 11, 153-71»; Galasso 2000, 1041: «In seguito, nelle storie relative al re Mida, Ovidio racconterà più ampiamente la sfida musicale tra Pan e Apollo in Licia [...] soffermandosi proprio sul momento della gara, qui tralasciato» e Galasso 2000, 1350: (a proposito della tenzone fra Apollo e Pan) «Di questo agone non abbiamo attestazioni dettagliate anteriori a Ovidio [...] ma non vi si deve certo vedere un doppione di quello tra Apollo e Marsia [...] Nella descrizione della gara si realizza una scena complementare a quella tra Apollo e Marsia».

³⁰¹ Hyg. *Fab.* 191 *Midas rex Mygdonius filius Matris deae a Tmolo sumptus eo tempore quo Apollo cum Marsya vel Pane fistula certavit. Quod cum Timolus victoriam Apollini daret, Midas dixit Marsyae potius dandam. Tunc Apollo indignatus Midas dixit, «Quale cor in iudicando habuisti, tales et auriculas habebis». Quibus auditis effecit ut asininas haberet aures.*

³⁰² Cfr. Verg. *ecl.* 3, 58 *incipere, Damoeta; tu deinde sequere, Menalca.*

questo caso vale solo per il confronto fra Apollo e Pan - la presenza di un giudice chiamato a decretare il vincitore.

Altri aspetti dei due *certamina* li allontanano, per contro, dal modello virgiliano. I canti presentati dai contendenti ovidiani non vengono infatti riferiti dal narratore, diversamente che nelle egloghe incentrate su una tenzone poetica, nelle quali proprio tali citazioni costituiscono l'argomento dei versi. Inoltre, l'esito dei due confronti che impegnano Apollo è netto e scontato (entrambe le storie rispondono al medesimo schema narrativo, in base al quale un personaggio lancia una sfida alla divinità e viene punito per questo atto di *hybris*), mentre nelle gare di canto virgiliane la dimensione agonistica è del tutto secondaria rispetto ad altri valori poetici e sentimentali in gioco, e i confronti si concludono con un risultato di parità (come nella terza egloga) o, anche laddove venga proclamato un vincitore (come nella settima egloga), le ragioni di questo verdetto non vengono esplicitate né risultano del tutto perspicue.

Nell'episodio di Marsia neppure lo svolgimento della gara è argomento del racconto, rappresentando non più che l'antefatto presupposto e sommariamente richiamato dal narratore (vv. 384-85), la cui attenzione si sofferma invece sulle conseguenze della sconfitta subita dal satiro.

Questa costituisce l'epilogo di una vicenda mitica più ampia, che viene richiamata in svariati luoghi dell'opera ovidiana, coerentemente con la tendenza, caratteristica dell'autore, a tornare ripetutamente su determinati episodi mitologici secondo angolature narrative diverse, selezionando di volta in volta un particolare momento all'interno di una storia più lunga e articolata.

La gara e il suo luttuoso epilogo presuppongono infatti quale antefatto mitico la leggenda secondo la quale il flauto sarebbe stato inventato da Minerva³⁰³ e gettato via dalla stessa dea, in un moto di stizza nei confronti dello strumento che, a suo giudizio, la imbruttiva gonfiandole le gote³⁰⁴. Il Satiro lo avrebbe trovato e avrebbe appreso a suonarlo, convincendosi della propria abilità di musicista, al punto di sfidare Apollo. L'aneddoto è brevemente riferito in *fast.* 6, 697-708, nel quale l'espressione pronunciata da Marsia *non est tibia tanti* in *met.* 6, 386 è attribuita, in forma quasi identica, a Minerva nell'atto di ricusare lo strumento (v. 701 *ars mihi non tanti est*), dove l'ironia tragica del parallelismo sta nello scarto fra la leggera deformazione dei lineamenti della

³⁰³ Un dato richiamato con raffinata sintesi alla memoria del lettore dotto mediante l'aggettivo *Tritoniaca* (*met.* 6, 384 *Tritoniaca* [...] *harundine*, che costituisce una creazione ovidiana (la sua sola altra occorrenza si ha in *met.* 15, 358).

³⁰⁴ L'episodio è attestato dagli autori ellenistici (Archia, *Anth. Pal.* 7, 696; Alceo di Messene, *Anth. Plan.* 8, 3) e dalle raccolte mitografiche seriori (*Myth. Vat.* 1, 125; 2, 115; 3, 10; Fulgenzio, *Myth.* 3, 9).

dea, che pure ne ferisce la vanità, e l'atroce dilaniamento di Marsia scorticato vivo da Apollo. Un'ulteriore autocitazione dello stesso verso si riscontra inoltre in *ars* 3, 505-6 («*I procul hinc*», *dixit*; «*non es mihi, tibia, tanti*»/ *ut vidit vultus Pallas in amne suos*³⁰⁵).

Nelle *Metamorfosi* il resoconto della morte del Satiro e dell'eziologia che da essa trae origine si articola in due momenti successivi: la metamorfosi subita quale punizione della sua superbia blasfema (vv. 387-91) e il pianto corale³⁰⁶ nella quale gli abitatori della campagna lo circondano nella sua agonia e solidarizzano con lui (vv. 392-400), dando vita attraverso le loro lacrime al fiume che porterà il nome del personaggio.

Di indubbio interesse rispetto alle interferenze con il codice bucolico è quest'ultima scena: vi partecipano le varie entità che popolano il mondo agreste, come accade nel compianto di Dafni e in quello che il mondo pastorale riserva a Cornelio Gallo nella decima egloga. Questo secondo parallelismo è stato proposto ad esempio da Garth Tissol, che vede nello *schema cornelianum* del v. 392 un espediente funzionale alla memoria letteraria del lettore³⁰⁷, e da Luigi Galasso, che riconosce nel passo ovidiano la deliberata volontà di alludere, attraverso il personaggio di Marsia, al poeta protagonista della decima bucolica, non solo sulla base di una generica analogia di situazione, ma anche per il fatto che il punitore del Satiro è Apollo, divinità nella quale Augusto riconosce il proprio nume tutelare³⁰⁸.

Alla poesia bucolica virgiliana rinvia anche la nobilitazione degli abitanti della campagna, fatto salvo che nel passo ovidiano la dignità dei personaggi non viene rivendicata in termini espliciti, ma è implicitamente suggerita attraverso l'impiego di opportuni espedienti retorici. Le scelte stilistiche e lessicali rispecchiano infatti la volontà di elevare il tono e conseguire un effetto di *pathos*. La menzione dei diversi componenti della comunità pastorale partecipe del lutto è scandita dal polisindeto (vv. 392-95) e organizzata secondo un principio di amplificazione progressiva, conformemente alle consuetudini della retorica. L'ultima categoria menzionata è infatti definita da una perifrasi che occupa un verso e mezzo. Anche l'aggettivazione è

³⁰⁵ Nella sezione nella quale si raccomanda di mantenere un'espressione consona: l'incidente in cui incorre Minerva è infatti usato come *exemplum* delle conseguenze cui possono condurre inopportune alterazioni dei lineamenti.

³⁰⁶ In altre versioni del mito a compiangere lo sventurato cantore sono singole categorie: in Filostrato, *Imag.* 2, 3 solo i Satiri, mentre in Archia, *Anth. Pal.* 7, 696 solo le ninfe.

³⁰⁷ Tissol 1997, 127: «The arrangement of words in *ruricolae, silvarum numina, Fauni*, where an apposition separates adjective and noun, is modeled on two examples in Vergil's *Eclogues* [...] Ovid could therefore invite his readers to hear in his imitation a specifically Vergilian bucolic resonance».

³⁰⁸ Galasso 2000, 1043.

funzionale alla nobilitazione dei personaggi³⁰⁹, cui sono riferiti composti solenni (*ruricolae*), dalla coloritura epica e arcaizzante (vd. *laniger*³¹⁰, una forma che può essere fatta risalire a Ennio³¹¹ e ad Accio³¹², e che sarà recepita dalla poesia bucolica successiva³¹³. Alla sostenutezza del tono e alla ricercatezza del dettato concorre inoltre l'*ordo verborum*. Significativo al riguardo è lo *schema cornelianum* già ricordato del verso 392 *ruricolae, silvarum numina, Fauni*³¹⁴, dove l'apposizione ricade nel formulario usato da Ovidio per definire diverse categorie di divinità agresti (vd. *met.* 1, 192-93 *sunt mihi semidei, sunt, rustica numina, Nymphae/ Faunisque Satyrique et monticolae Silvani*). Ad enfatizzare la scena cooperano poi l'indugio realizzato mediante l'insistenza sugli stessi concetti (si vedano le forme corradicali *inmaduit - madefacta*, v. 396) e l'impiego di aggettivi esornativi (*caducas*), nonché l'uso di formule desunte dall'epica come la clausola virgiliana *vacuas [...] ad auras*³¹⁵. La volontà di valorizzare il ruolo assolto dalle entità umane e divine protagoniste del pianto corale sembra ispirare del resto, anche sul piano del contenuto, le peculiarità che contraddistinguono la versione ovidiana del mito. L'eziologia riferita a conclusione dell'episodio, per cui a generare il fiume sarebbero state le lacrime³¹⁶ versate dalla comunità pastorale, si distanzia infatti in modo originale dalla tradizione, secondo la quale questo avrebbe invece avuto origine dal sangue del Satiro. In tale variante presentata da Ovidio si è vista la ricerca di un *pathos* autentico intorno alla sorte del protagonista, con il quale anche il lettore sarebbe così indotto a solidarizzare³¹⁷. Secondo Jacqueline Fabre-Serris in particolare, questo epilogo esprimerebbe, attraverso la compassione manifestata dal mondo che attornia il Satiro, la denuncia della crudeltà del dio punitore già implicitamente suggerita dalla truculenta descrizione dei vv. 387-

³⁰⁹ Si tratta di un intento conforme al mondo bucolico: vd. *ecl.* 10, 16-17 *nec te paeniteat pecoris, divine poeta*, fatto salvo che nel passo ovidiano, diversamente che in Virgilio, la dignità dei personaggi non è argomentata, ma implicitamente suggerita attraverso l'impiego di espedienti stilistico-retorici volti ad elevare il tono.

³¹⁰ Cfr. *met.* 6, 395 *lanigerosque greges*.

³¹¹ *Serm.* 66 V. *propter stagna ubi lanigerum genus piscibus pascit*.

³¹² *Cic. div.* 1, 22, 44 *pecus lanigerum eximia pulchritudine*.

³¹³ Cfr. *Calp. ecl.* 2, 2 *lanigeri dominus gregis*.

³¹⁴ Cfr. *e. g. rem.* 182 *nec desunt comites, sedula turba, canes* e Henderson 1979, 64 *ad loc.*

³¹⁵ Cfr. *Aen.* 12, 592 *vacuas it fumus ad auras*. La seconda parte del verso è usata in forma identica da Ovidio anche in altri luoghi, all'interno di contesti di registro alto: si veda *met.* 15, 220, nell'ambito del discorso di Pitagora.

³¹⁶ Un possibile modello per questo dettaglio è stato riconosciuto nella vicenda di Kleite in Apollonio Rodio 1, 1063 sgg. Secondo la leggenda le ninfe l'avrebbero pianta alla sua morte, provocata dal dolore per la perdita del marito, formando con le loro lacrime una sorgente che da lei avrebbe preso nome (Forbes Irving 1990, 301).

³¹⁷ Tissot 1997, 127 sgg.

91³¹⁸. L'autore lascerebbe insomma trasparire una solidarietà di fondo con il personaggio, nel quale si è vista - come si è già avuto modo di ricordare - una possibile allusione a Cornelio Gallo, anche in ragione dell'importanza rivestita nell'ideologia augustea da Apollo, che qui compare come divinità punitrice. Su questa linea, all'episodio è stata applicata anche una lettura autobiografica, per cui Marsia, in quanto vittima del potere olimpico impersonato dal dio, rappresenterebbe un doppio dello stesso Ovidio colpito dal potere augusteo³¹⁹.

Va però osservato che il compianto del Satiro viene demandato in forma esclusiva ai comprimari in scena, mentre il narratore non si concede alcuna manifestazione di simpatia nei confronti del personaggio, la cui tragica sorte viene presentata come punizione del suo atto di superbia e, dunque, conseguenza di una responsabilità oggettiva³²⁰. La descrizione dello scorticamento non lascia del resto trasparire alcuna partecipazione emotiva, limitandosi a costituire la materia offerta all'impegno letterario quale occasione di virtuosismo. L'osservazione analitica e protratta delle viscere ancora palpitanti è infatti condotta con la meticolosità chirurgica e impassibile del vivisezionatore³²¹, limitandosi a costituire la materia offerta all'impegno letterario quale occasione di virtuosismo.

Non trascurabile è anche il fatto che la versione ovidiana ignori la notizia, riferita da altri autori³²², secondo la quale Apollo avrebbe falsato il confronto con Marsia chiedendo che i rispettivi strumenti fossero suonati al contrario, operazione possibile per la cetra ma non per il flauto³²³. L'omissione di questo fondamentale dettaglio esenta infatti la vittoria di Apollo dall'ombra della frode, presentandola come risultato di un'effettiva superiorità artistica.

³¹⁸ Fabre-Serris 1995, 78 «Plus que par un goût du macabre, le passage s'explique par la volonté de faire sentir la cruauté de la punition divine».

³¹⁹ James 2004, 100 «[...] the Marsyas narrative can be read as a metaphor for the poet's own inescapable condition. Ovid is at the mercy of Augustan cultural constructs, especially the pre-eminent figure of Apollo in the princeps's religious and aesthetic schemata».

³²⁰ Un'esplicita condanna in questo senso si legge in *fast.* 6, 706 *arte superbus erat*.

³²¹ Rawson 1987, 13 equipara il passo alla dissezione di un cadavere, riconoscendo in tale prospettiva una costante delle rappresentazioni di Marsia di età imperiale.

³²² Il dato è registrato da Apollodoro 1, 4, 2 e Hyg. *fab.* 165.

³²³ Una spiegazione razionalistica dell'esito dalla gara viene invece avanzata in Diodoro Siculo, 3, 58 sgg. Ai fini della vittoria di Apollo sarebbe stato cioè decisivo il canto del dio ad accompagnamento del suono della cetra, una possibilità evidentemente preclusa a Marsia dal fatto di suonare uno strumento a fiato. Si tratta di un'osservazione che tende a ridimensionare la responsabilità del Satiro rispetto alla sconfitta subita, presentata come conseguenza delle caratteristiche tecniche dello strumento più che di un reale demerito dell'esecutore.

L'episodio sembra allora rientrare nel più generale tema del contrasto fra i codici epico e bucolico, simboleggiati rispettivamente dalla lira di Apollo e dagli strumenti pastorali fatti con le canne, il flauto e la *fistula*.³²⁴

Si tratta di un argomento che viene riproposto nella gara fra Apollo e Pan (*met.* 11, 146 sgg.), della quale vengono descritte dettagliatamente circostanze e modalità di svolgimento. L'episodio è collocato all'interno di coordinate geografiche precise (vv. 150 sgg.), quindi vengono descritti il giudice di gara e i due contendenti, la cui diversità nell'*habitus* e nell'atteggiamento ne rispecchia la disparità artistica preventivamente denunciata (v. 156 *certamen venit ad impar*), prefigurando l'esito del confronto.

A proposito di Pan il narratore non menziona nessun attributo esteriore, limitandosi a evidenziare la sua appartenenza all'ambito bucolico sia rispetto all'uditorio abituale (al v. 152 sono ricordate le ninfe) sia nella terminologia tecnica che ne descrive la *performance*. La sua esecuzione è infatti definita *leve carmen* (v. 154), una formula che denota espressamente il canto bucolico, pur potendosi riferire anche alla poesia di soggetto amoroso³²⁵ e alla sfera dell'elegia in particolare³²⁶. In questo verso il rimando a Virgilio è attuato in modo raffinato e letterariamente pregnante. L'uso ravvicinato dell'aggettivo *levis* e del sostantivo *harundo* (che pure appartengono qui a sintagmi grammaticali diversi) può infatti richiamare alla memoria del lettore i nessi virgiliani *leves [...] calamos* (*ecl.* 5, 2), *tenui [...] avena* (*ecl.* 1, 2) e *tenui [...] harundine* (*ecl.* 6, 8), nei quali il significato concreto, che si riferisce alla materialità dello strumento, è associato alla nozione metapoetica della *leptotes* di ascendenza callimachea³²⁷. La valenza simbolica che in Virgilio si cela dietro il dato realistico viene quindi recepita e assolutizzata da Ovidio, che riferisce l'aggettivo a *carmen*.

Ugualmente virgiliana è la *iunctura calamo agreste* (v. 161)³²⁸, qui impiegata però in senso svalutativo. L'aggettivo *agrestis* è infatti usato nell'accezione peggiorativa che

³²⁴ James 2004, 100.

³²⁵ Vd. *met.* 10, 152-3 *nunc opus est leviores lyra, puerosque canamus/ dilectos superis*.

³²⁶ Vd. ad es. la definizione programmatica che la personificazione dell'elegia dà di sé in *am.* 3, 1, 41 *sum levis, et mecum levis est, mea cura, Cupido* e *trist.* 2, 339, dove sotto la formula *leve [...] opus* è raccolta la produzione elegiaca ovidiana (*ad leve rursus opus, iuvenilia carmina, veni*).

³²⁷ Per i primi due sintagmi, che compaiono in posizione programmatica, nell'esordio delle due egloghe con cui si aprono le due metà del libro bucolico, la prima e la sesta, vd. Lipka 2001, 95.

³²⁸ *ecl.* 1, 10. L'innovazione di Virgilio consiste nell'essere stato il primo a usare il singolare, mentre il plurale *calami* con riferimento alla *syrinx* è già in Lucrezio (4, 588; 5, 1407). Si tratta del termine più frequentemente impiegato nelle *Bucoliche* per indicare la *syrinx* sia al singolare che al plurale: l'interscambiabilità delle due forme è attestata da *ecl.* 2, 34 *nec te paeniteat calamo trivisse labellum* (Lipka 2001, 156).

denota rozzezza (attestata ad esempio da *met.* 767-8 *agreste pectus*)³²⁹, anticipando il giudizio negativo più esplicitamente formulato dal nesso *barbarico carmen*.

L'aspetto di Apollo è al contrario descritto con dovizia di particolari che esprimono l'*auctoritas* del personaggio e costituiscono la manifestazione esteriore della sua superiorità artistica. Il suo ingresso sulla scena è risolto in termini spettacolari: indossa la corona di alloro e la *palla*, caratteristica dei musicisti che ne segnala lo *status* professionale e il ruolo di *performer* nel momento dell'esibizione³³⁰. La postura è quella canonica prescritta in *ars* 3, 319-20, secondo la quale lo strumento deve essere sorretto con la mano sinistra e il plectro tenuto nella destra (*nec plectrum dextra, citharam tenuisse sinistra/ nesciat arbitrio femina docta meo*). Il movimento del pollice che tenta le corde dello strumento costituisce un *topos* nelle apparizioni del dio nelle vesti di citaredo³³¹ e la preziosità dei dettagli (dalle gemme che ne decorano la cetra alla duplice tintura della porpora della veste, che rappresenta un elemento di particolare ricchezza)³³² enfatizza la maestosità della figura, traducendone sul piano esteriore la superiorità artistica³³³.

La solennità della situazione non preclude al narratore la possibilità di un umorismo discreto e raffinato, giocato sulla ritrasposizione a un livello letterale di espressioni metaforiche dall'uso consolidato. Così la forma *ures/ liberat* (vv. 157-58) presuppone il sintagma *ures liberae* o *vacuae*, espressione che indica per traslato l'attenzione auspicata dall'autore o dall'esecutore di una performance retorico-letteraria³³⁴, rendendone però concreto il senso, dal momento che nel caso specifico il giudice di gara deve provvedere a liberare materialmente le orecchie dagli alberi che le ricoprono e ne limitano l'udito.

Analogamente, la notazione, in sé piuttosto pedante, *vultum sua silva secuta est* del v. 164 costituisce una rilettura ironica del *topos* relativo al potere fascinatório della poesia

³²⁹ Cfr. *ThlL* II, 1733, 44 sgg.

³³⁰ Secondo la descrizione del musicista-tipo fornita in *Rhet. Her.* 4, 60 *citharoedus cum prodierit optime vestitus, palla inaurata indutus, cum chlamyde purpurea variis coloribus intexta, et cum corona aurea magnis fulgentibus gemmis inluminata, citharam tenens exornatissimam auro et ebore distinctam*.

³³¹ Vd. *Tib.* 2, 5, 3-4 *nunc te vocales impellere pollice chordas./ nunc precor*; *Ov. ars* 2, 493-94 *haec ego cum canerem, subito manifestus Apollo/ movit inauratae pollice fila lyrae*.

³³² Si tratta di un dettaglio riferito in termini identici anche al cantore mitico Arione (*fast.* 2, 106-107), laddove se ne vuole esaltare la levatura artistica equiparandolo iperbolicamente al dio della poesia: *capit ille coronam/ quae possit crines, Phoebae, decere tuos./ Induerat Tyrio bis tinctam murice pallam*.

³³³ Sull'imponenza statuaria della figura vd. Griffin 1999, 118, che definisce questo Apollo ovidiano «a theatrical superstar» e ipotizza che il modello sia la statua di Apollo citaredo opera di Scopas descritta da *Properzio* 2, 31, 16.

³³⁴ L'osservazione è di Galasso 2000, 1351. Cfr. *met.* 5, 333-34 *sed forsitan otia non sint/ nec nostris praebere vacet tibi cantibus aures* e *Hor. epist.* 1, 16, 25-26 *si quis bella tibi terra pugnata marique/ dicat et his verbis vacuas permulceat auris*.

che muove gli esseri inanimati e gli alberi in particolare³³⁵, banalizzato dal fatto che il movimento delle selve in direzione del vate in questo caso non è autonomo, ma indotto da quello del monte sul quale si trovano.

Questa dimensione giocosa convive con la serietà delle implicazioni letterarie che l'episodio sembra comprendere in sé, se all'esito del certame - che decreta la sonora sconfitta della musa pastorale - si attribuisce un valore più generale rispetto alla specifica occasione. La svalutazione delle capacità artistiche di Pan è evidente fin dai versi che fanno da prologo alla gara (vv. 146-49) e ne anticipano l'esito con lapidaria condanna (*nocituraque, ut ante,/ rursus erant domino stultae precordia mentis*). La mediocrità delle sue esecuzioni è infatti denunciata dall'apprezzamento che queste ottengono da parte di Mida, attestandone la stolidità. Quest'ultima rappresenta del resto il motivo conduttore della sezione narrativa nella quale il certame è inserito. Non a caso sarà proprio Mida a fare le spese del verdetto del Tmolo, incorrendo - a seguito del proprio dissenso - nella punizione di Apollo, mentre per Pan l'arrogante sfida lanciata al dio non comporta altre conseguenze che l'umiliazione della sconfitta³³⁶. L'incapacità del sovrano di discernere la buona dalla cattiva poesia è presentata dal narratore come un risvolto della sua ottusità. Significativo in proposito è il nesso *pingue [...] ingenium* (v. 148), che può essere considerato una variante della forma idiomatica *pingui Minerva*³³⁷, ma al contempo coinvolge anche un'implicazione più specificamente letteraria. In un'accezione più particolare l'aggettivo *pinguis* denota infatti i turgori di una poesia grossolana, in opposizione alla *leptotes* perseguita dalle poetiche di ascendenza callimachea³³⁸.

È rilevante che questa grossolanità di gusto sia messa in relazione con la scelta di Mida di vivere in campagna, come se si trattasse del risvolto culturale della sua appartenenza

³³⁵ Si tratta di un motivo che nella tradizione letteraria è riferito in particolare ad Orfeo: vd. Verg. *georg.* 4, 510 *agentem carmine quercus* e Ov. *met.* 11, 45-46 *tua carmina saepe secutae/ fleverunt silvae*. Nella sesta egloga lo si trova applicato a Sileno (v. 28 [*videres*] *tum rigidas motare cacumina quercus*) e a Esiodo (vv. 70-71 *ille solebat/ cantando rigidas deducere montibus ornos*).

³³⁶ A differenza di quanto avviene a Marsia, nonostante Pan si renda responsabile del medesimo atto di *hybris*, per il quale il narratore manifesta la sua condanna. Si veda l'idea di sconsiderata arroganza espressa dal verbo *audeo* come pure da *contemnere* (v. 155), che ha per oggetto il canto di Apollo. Anche il verbo *iactat* (v. 153), del resto, suggerisce una pretenziosità sproporzionata alle oggettive capacità del musicista.

³³⁷ Per quest'uso vd. Forcell. 3, 248, s. v.: *pingui seu crassa Minerva aliquid facere est simplicius, rudius vel indoctius* 'rozzamente'.

³³⁸ Cfr. Hor. *epist.* 2, 1, 266-67 *nec prave factis decorari versibus opto/ ne rubeam pingui donatus munere* e Verg. *ecl.* 6, 4 dove l'aggettivo *pinguis*, pur denotando in senso proprio una caratteristica fisica delle pecore, rappresenta, su un piano traslato e in riferimento alla poesia, l'opposto di *deductum carmen* (sintagma equivalente a *tenue carmen*).

ad un contesto ambientale e sociale connotato negativamente³³⁹, secondo l'opposizione *rusticitas-urbanitas*. Il blandimento esercitato dalla musica di Pan sembrerebbe infatti, almeno secondo il punto di vista del narratore, fare leva su un'emotività istintiva e rozza, contrapposta al gusto ben più raffinato ed educato di un pubblico (di formazione presumibilmente urbana) in grado di apprezzare una poesia dotta come quella di Apollo. I verbi *mansit* (v. 148) e *delenit* (v. 163), che denotano la lusinga attuata dalla *syrix* su Mida, ricadono nello stesso ambito semantico della 'dolcezza' nella quale è riconosciuta la fondamentale prerogativa della musica di Apollo degna di meritargli la vittoria, indicandone però, evidentemente, una versione deteriore, destinata ad uscire perdente dal confronto. Da questo punto di vista il certame viene a chiudere il cerchio con l'episodio di Mercurio e Argo del primo libro (*met.* 1, 689 sgg.), che ne costituisce in qualche modo l'antefatto mitologico. Al suo interno è inserita, in forma di narrazione di secondo livello, la storia di Syrinx, il cui epilogo è costituito dalla nascita dello strumento nel quale la poesia pastorale riconosce il proprio simbolo³⁴⁰, forse l'episodio più vistosamente compromesso con il codice bucolico fra i tanti annoverati dal poema ovidiano. Al mondo pastorale rinviano infatti, oltre allo strumento del quale è presentata l'eziologia, l'identità del protagonista (il dio dei boschi e delle greggi, protettore dei pastori e della vita agreste) come pure quella della sua vittima (una ninfa arborea, arcade come Pan³⁴¹), i comprimari che compaiono fuggacemente sulla scena (i Satiri ricordati al v. 692 come insidiatori della ninfa) e il contesto geografico nel quale si colloca la vicenda, che si ambienta in Arcadia, in prossimità del monte Liceo (al v. 698 è detto che da lì proviene la ninfa al momento del suo fatale imbattersi in Pan). Un'analogha connotazione bucolica caratterizza anche la cornice narrativa che inquadra il mito di Pan e Siringa, inserito come narrazione di secondo livello all'interno del racconto delle vicissitudini di Io. Questa, vittima degli appetiti sessuali di Giove, viene da lui trasformata in giovenca per sottrarla all'ira di Giunone. La dea tuttavia subodora la tresca e, per vendicarsi, chiede ed ottiene in dono dal marito la finta vacca, che viene affidata alla custodia di Argo e in questo modo messa nell'impossibilità di riacquistare le sembianze umane. Giove affida quindi a Mercurio il compito di uccidere il mostro carceriere e liberare la prigioniera. Tale missione costituisce la situazione narrativa nella quale si incastra, quale racconto nel racconto, la storia di Siringa. Presentatosi ad Argo

³³⁹ Si tratta di un contesto dichiaratamente bucolico, come denunciano gli elementi richiamati, i boschi e la campagna (v. 146 *silvas et rura colebat*), messi in opposizione alla ricchezza cittadina (*perosus opes*).

³⁴⁰ Il rapporto fra Pan e lo strumento, di cui il racconto ovidiano fornisce l'*aition*, è sancito in Verg. *ecl.* 2, 32-35.

³⁴¹ In Arcadia si trova infatti Nonacre, da cui l'aggettivo *Nonacrinus* al v. 690.

sotto le false sembianze di un pastore, Mercurio si produce infatti dapprima nel suono della *fistula*, il flauto pastorale a più canne appunto, e poi - su richiesta di Argo stesso, incuriosito e affascinato dalla novità dello strumento - in una *performance* che ha per soggetto la sua eziologia. La volontà di conformare al codice bucolico anche la narrazione principale traspare già dalla scelta di affidare il racconto a Mercurio, il cui travestimento³⁴² non fa che visualizzare ed esplicitare lo stretto rapporto che lo lega al mondo pastorale. È infatti a sua volta nato in Arcadia (un'origine ricordata al v. 113 dall'epiteto *Cyllenius*)³⁴³ ed è in stretta relazione con con le Ninfe e soprattutto con Pan (del quale alcune fonti gli attribuiscono addirittura la paternità: vd. *h. Pan* 1, dove è definito 'figlio diletto di Hermes'³⁴⁴). Anche la situazione e lo scenario che fanno da contesto all'esibizione sono quelli in cui tradizionalmente si colloca il canto bucolico: un pastore invita un altro pastore³⁴⁵ a cantare all'interno di un *locus amoenus*, la cui piacevolezza è definita secondo i canoni del mondo pastorale (il rigoglio dell'erba, che garantisce la disponibilità di un pascolo appetibile per il bestiame, e la presenza di un albero che offre la propria ombra: *neque enim pecori fecundior ullo/ herba loco est, aptamque vides pastoribus umbram*), dove tra l'altro la formulazione di questo invito (v. 679 *hoc poteris mecum considerare saxo*) sembra conservare la memoria fonica di *Virg. ecl. 1, 79 hanc mecum poteris requiescere noctem*.

³⁴² L'*habitus* richiamato è quello tradizionale del pastore appoggiato al *baculus*, senonchè ad assolvere alle funzioni di bastone di sostegno è qui, in una sorta di umoristico declassamento, il caduceo che costituisce tradizionale attributo del dio. Anche il fatto che la meta del cammino siano luoghi impervi (v. 676: *agit [...] per devia rura capellas*) corrisponde al *topos* secondo il quale le capre al pascolo prediligono come pascolo i terreni scabri e dirupati (e dunque al di fuori degli itinerari più agevoli normalmente frequentati dai comuni viandanti), secondo l'immagine virgiliana di *ecl. 1, 75-76* che Ovidio trasforma in stilema (vd. *met. 13, 691 rodunt arentia saxa capellae; rem. 179 ecce petunt rupes praeruptaque saxa capellae* e *Pont. 1, 8, 51- 52 ipse ego pendentis, liceat modo, rupe capellas/ ipse velim baculo pascere nixus oves*). Nella perfetta simulazione inscenata da Mercurio, l'unico indizio della finzione messa in atto è rappresentato dal fatto che i capi di bestiame al suo seguito non gli appartengono realmente, ma sono stati raccolti alla spicciolata lungo la strada (vv. 676-77 *capellas [...] adductas*), forse - il testo ovidiano, non senza una certa malizia, è reticente su questo particolare - derubandone i legittimi proprietari (un'iniziativa che risulterebbe coerente con la vocazione al furto che la tradizione assegna al personaggio, già responsabile alla nascita della sottrazione della mandria di Apollo).

³⁴³ Questa appartenenza geografica è deliberatamente allusa al v. 689, con raffinato accorgimento stilistico, dalla vicinanza di *deus* e *Arcadia*. E, d'altro canto - l'osservazione è di Barchiesi 2005, 225 - a complicare e impreziosire ulteriormente il gioco c'è la capacità della stessa *iunctura deus Arcadiae* di evocare Pan, come preparandone l'imminente entrata in scena, in quanto tale nesso gli viene riferito due volte in Virgilio (*ecl. 10, 26; georg. 3, 392*).

³⁴⁴ Vd. il commento al passo in Lehnus 1979, 107.

³⁴⁵ Si tratta, più precisamente, di un finto pastore che si rivolge ad un finto mandriano (a tale funzione Argo è stato infatti costretto da Giunone), impegnato nella sorveglianza di una finta mucca. Quello della finzione è del resto un tema che attraversa l'episodio più in generale, tanto nel senso fondamentale del racconto - che ha per tema l'inganno attuato da Mercurio ai danni di Argo - quanto rispetto all'artificio che presiede al processo di riproduzione del discorso, esplicitato, nella costruzione narrativa particolarmente elaborata di questo episodio, dal succedersi di tre diverse voci narranti (quella del narratore di primo livello, quella di Mercurio narratore di secondo livello e quella del personaggio Pan).

Per quanto attribuita, per giunta in termini di improvvisazione estemporanea³⁴⁶, ad un cantore non professionista quale Mercurio, l'enunciazione del mito di Pan e Siringa mostra di rispondere effettivamente ad alcuni dei principali canoni del genere - quello, appunto, bucolico - all'interno del quale pretende di collocarsi. Per testimonianza del narratore di primo livello, a conseguire il voluto incantamento di Argo è infatti, insieme alla novità dello strumento, la sua dolcezza, una qualità in qualche modo rinviante alla 'capacità di ammansire' che la poesia bucolica rivendica quale propria prerogativa quando attribuisce a Dafni, in quanto prototipo del pastore-cantore, il potere di mitigare la selvatichezza tanto delle fiere (*ecl.* 5, 29-30 *Daphnis et Armenias curru subiungere tigris/ instituit*) quanto degli uomini (*ibid.* 30-31 *Daphnis thiasos inducere Bacchi,/ et foliis lentas intexere mollibus hastas*)³⁴⁷.

Analogamente, l'impiego dell'aggettivo *tenuis* con riferimento al suono prodotto dalla *syrinx* (v. 708) sembra recepire le implicazioni di poetica sottese dal virgiliano *tenuis avena* (*ecl.* 1, 2), che si è già citato come oggetto di allusione da parte di Ovidio, nel senso di finezza e asciuttezza formale. Nella versione ovidiana del mito relativo alla nascita della *syrinx*, il richiamo del codice bucolico non si realizza però solo relativamente alle scelte lessicali, ma coinvolge implicazioni metaletterarie più generali. Percependo il proprio strumento come un sostituto del corpo della ninfa e il suo suono come un colloquio d'amore, Pan si rende infatti portavoce di una concezione del canto effettivamente riscontrabile nella poesia bucolica, che spesso si offre come surrogato di un impossibile colloquio con la persona amata, teso ad evocarne, in modo artificiale e illusorio, la presenza: esemplari sono i canti del Ciclope di Teocrito e di Coridone in Virgilio, che da queste premesse circostanziali e sentimentali traggono ispirazione³⁴⁸.

³⁴⁶ L'argomento del canto non è infatti deciso da una scelta preventiva di Mercurio, che vi si adatta recependo la richiesta di Argo di conoscere l'origine della *fistula* (vv. 687-88 *quaerit quoque [...] qua sit ratione reperta*).

³⁴⁷ La *dulcedo vocis* è indicata come peculiarità dello strumento originato dalla ninfa (v. 709 *vocis [...] dulcedine captum*). Che tale caratteristica accomuni il suono della *syrinx* di Mercurio a quello prodotto dalle canne nelle quali si trasforma *Syrinx*, e che ad essa sia da addebitarsi l'addormentamento di Argo, soggiogato (*captus*, v. 678) come già Pan, per effetto dalla musica prodotta dallo strumento, è suggerito dalla ripetizione del termine *vox* (che in riferimento alla *fistula* ha tra l'altro una specifica pregnanza, suggerendo l'originaria identità di creatura viva e animata della ninfa, che nel suono dello strumento trova in qualche modo sopravvivenza). Allo stesso campo semantico di *dulcedo* è ascrivibile anche l'aggettivo *molles* (v. 685) che, pur riferito sul piano grammaticale a *somnos*, va unito, sul piano logico, al suono che ha ipnotizzato Argo.

³⁴⁸ L'osservazione è in Fabre-Serris 2003, 188. Su questo aspetto del mito di Pan e Siringa si sofferma anche Hardie 2002, 130 sg., nell'ambito di una riflessione più generale sul tema della presenza-assenza nella poesia pastorale.

Va detto peraltro che quello bucolico, pur rivestendo un ruolo preponderante, non è l'unico codice ad essere in gioco nell'inserito narrativo relativo a Pan e *Syrinx* e nella sua cornice, ad esso, come si è visto, strettamente legata, nei quali si manifesta la propensione ovidiana a mescolare fra loro materiali letterari disparati e perfino dissonanti, in funzione di un effetto di ricercato straniamento. Non mancano infatti

Meno univoco, e forse un po' più malizioso di quanto lasci trasparire la superficie del racconto, è d'altro canto il giudizio estetico eventualmente implicito nell'episodio riguardo la *performance* artistica di Mercurio e, indirettamente, il genere poetico che in tale saggio può trovare esemplificazione.

Nell'uso fattone dal dio, lo strumento e il canto che esso accompagna perseguono infatti lo scopo ambito dall'esecutore, determinando il sonno di Argo e rendendo possibili, di conseguenza, l'uccisione del mostro e la liberazione di Io. E tuttavia, al di fuori di questo specifico contesto, un simile risultato rappresenterebbe un fallimento per qualunque poeta-cantore impegnato in un'esecuzione. Quello sortito su Argo da Mercurio non risulta infatti un incantamento determinato dal potere fascinatore della poesia, ma un autentico effetto soporifero, le cui implicazioni umoristiche sono enfatizzate dal fatto che notoriamente gli occhi di Argo sono ben cento e, per giunta, perennemente vigili³⁴⁹.

L'idea che a sprofondare il mostro nel sonno sia, a dispetto dell'attrattiva iniziale, la noia irresistibile del canto non è esplicitata dal testo ovidiano in termini di contenuto, ma è semmai affidata, più finemente, alle risorse stilistico-retoriche messe in campo nel passo attribuito alla voce di Mercurio. Sviluppando l'osservazione di Paul Murgatroyd, che rileva la lentezza e la verbosità del suo *incipit* e la sostanziale monotonia del seguito³⁵⁰, si può in effetti rilevare il gonfiore e, in buona sostanza, la pedanteria dei versi riferiti alla voce di Mercurio, che risultano una lunga sequenza di nomi propri o epiteti geografici (vv. 689-691 *Arcadiae [...] Hamadryadas [...] Nonacrinas [...] Syringa*), perifrasi (vv. 693-94 *quoscumque deos [...] habet*), aggettivi esornativi il cui legame con i rispettivi referenti è convenzionale, e che risultano quindi privi di una

citazioni desunte dall'epica, il cui codice è richiamato non in termini seri, ma come controcanto ironico con funzione parodica, in particolare nella descrizione dell'uccisione di Argo per la quale vengono scomodati il *topos* della morte che oscura gli occhi come una notte improvvisa (v. 721 *centumque oculos nox occupat una*, per cui si vedano ad esempio Hom., *Il.* 5, 659; 13, 423; Verg., *Aen.* 10, 746) dove peraltro si avverte l'interferenza del catulliano *nox est perpetua una dormienda*, e perfino il particolare della ferita inferta all'attaccatura del collo (v. 718), prelevato dal passo omerico che descrive la morte di Ettore (*Il.* 23, 324). Anche l'elegia non manca di fare capolino attraverso qualche spia linguistica, quale l'uso del verbo *queror* (v. 708) o del sostantivo *puella* (v. 712), estranei alla lingua dell'*epos*. D'altronde, la situazione narrativa che vede protagonisti Mercurio, intenzionato a liberare Io, ed Argo, suo antagonista impegnato a tenerla sotto custodia, corrisponde in parte a quella tipica di una particolare declinazione del *paraklausíthyron* elegiaco, in cui un giovane si trova a cercare di eludere la sorveglianza cui un guardiano intransigente sottopone una fanciulla.

³⁴⁹ Il testo ovidiano sottolinea in effetti l'immanità dello sforzo messo in campo da Mercurio per riuscire nel suo intento, mentre gli occhi di Argo oppongono una strenua resistenza al sonno prima di chiudersi tutti insieme (vv. 682 sgg.). La stessa espressione *euntem multa loquendo/ detinuit sermone diem* (vv. 682-83), se da un lato allude al *topos* secondo il quale la poesia avrebbe la capacità di arrestare ciò che si muove e viceversa mettere in moto corpi animati, suggerisce anche la prolissità della nenia di Mercurio che, sembra di intendere, si protrae per un'intera giornata.

³⁵⁰ Murgatroyd 2001, 621: «It is a slow and wordy beginning [...] the style and sound in these lines are rather plain and unexciting too».

reale funzione informativa. Così i monti dell'Arcadia sono gelidi (v. 689 *gelidis in montibus*, generalizzando - e banalizzando con la perdita del riferimento geografico più specifico - la *iunctura* virgiliana che attribuisce l'aggettivo *gelidus* al Liceo, monte arcade per eccellenza³⁵¹, qui richiamato successivamente, v. 698); il bosco è ombroso (v. 693 *umbrosaue silva*); la campagna fertile (*ibid. feraxque rus*). Anche la menzione della ghirlanda di pino indossata da Pan (v. 699 *pinuque caput praecinctus acuta*), pur costituendo un attributo tradizionale del personaggio³⁵², che Ovidio richiama anche in altre occasioni,³⁵³ risulta una zeppa posticcia, dal momento che viene ricordata in ritardo, quando il personaggio è già sulla scena, rallentandone così l'azione (si inserisce in modo innaturale, come apposizione del soggetto, fra i due verbi *videt* e *refert*, coordinati dalla congiunzione *-que*).

A suggerire l'idea della resa di Argo al *sopor* indotto dal racconto concorre poi l'allitterazione insistita della sibilante che caratterizza i vv. 692-93, sulla base della valenza fonosimbolica della *s* che abbiamo già riscontrato in Virgilio Virgilio³⁵⁴.

Se si considerano gli undici versi attribuiti alla voce di Mercurio (vv. 689-700), si constata come questo spazio sia occupato dalla sola presentazione dei personaggi, mentre il narratore di primo grado che al v. 700 interviene a proseguire e completare il racconto lasciato interrotto dal dio si riserva di esporre, all'interno di uno spazio all'incirca uguale (vv. 700-712) l'intero *plot* (la fuga di Siringa, il suo arrivo presso il fiume che ne arresta la corsa, il sopraggiungere dell'inseguitore, la formulazione e l'esaudimento della richiesta della ninfa di trasformarsi, la circostanza casuale da cui deriva la scoperta del suono prodotto dalle canne), con evidente accelerazione narrativa, a beneficio del ritmo della storia e del diletto del lettore. La spezzatura fra discorso diretto e indiretto, cui corrispondono due diverse voci, non si limita quindi a movimentare sul piano narratologico lo svolgimento del racconto, ma consente di

³⁵¹ Vd. *ecl.* 10, 15 (*gelidi [...] saxa Lycaei*). Si tratta di un nesso che lo stesso Ovidio fa proprio in *met.* 1, 217 (*gelidi [...] Lycaei*).

³⁵² Cfr. *Lucr.* 4, 586-587 *Pan/ pinea semiferi capitis velamina quassans* e *Prop.* 1, 18, 20, dove la pianta di pino è detta *Arcadio [...] amica deo*.

³⁵³ Vd. *fast.* 1, 412 *qui pinu tempora nexa geris*.

³⁵⁴ Si vedano anche *Aen.* 2, 9 *suadentque cadentia sidera somnos*, *Aen.* 4, 527 *somno positae sub nocte silenti* e soprattutto *ecl.* 1, 55 *saepe levi somnum suadebit inire susurro*, dove il ronzio delle api, che il verso evoca attraverso la ripetizione delle sibilanti, concilia il sonno del pastore. Utile per un raffronto anche la clausola *stertitque supinus*, a sua volta allitterante in *s-*, che descrive il russare del barcaiuolo avvinazzato di *Hor. sat.* 1, 5, 19. Una valenza fonosimbolica della lettera *s* sembra d'altronde presupposta dall'uso da parte di Ovidio - proprio nell'eziologia dello strumento responsabile dell'incantamento di Argo - di *suspirat* con riferimento all'emissione dell'aria (v. 707), una scelta lessicale particolarmente felice, dal momento che il verbo coniuga l'effetto onomatopeico con una pregnanza semantica doppiamente pertinente al contesto, potendo esprimere tanto l'affanno di Pan per la recente corsa sia, nell'accezione sentimentale consona ad un innamorato inappagato, la frustrazione del desiderio di possedere la ninfa.

esibire lo scarto fra la capacità affabulatoria del narratore di primo grado e la pesantezza del 'dettato poetico' di Mercurio, privo della piacevolezza e della capacità di avvicinare che si richiedono quali requisiti irrinunciabili a una buona narrazione³⁵⁵. In queste manchevolezze è probabilmente implicita la ragione della sconfitta che Pan incasserà (in quanto campione del genere bucolico) nell'impari confronto con Apollo (suo antagonista in qualità di patrono e sommo esponente della poesia 'alta'), venendone surclassato proprio sul terreno di quella dolcezza³⁵⁶ sulla quale la poesia pastorale pretendeva di fondare, con velleitaria ambizione, la propria eccellenza.

II.2

PERSONAGGI ESCLUSIVAMENTE VIRGILIANI

Tornando alla tripartizione proposta all'inizio del capitolo, possiamo ora completare l'elenco con tre figure espressamente virgiliane. Fra loro c'è Amarillide, il cui nome³⁵⁷ costituisce in tre occasioni all'interno del *corpus* ovidiano la spia intertestuale di altrettanti rimandi al *liber* bucolico. Due di queste occorrenze hanno luogo nell'*ars*, nell'ambito di contesti diversi e fra loro indipendenti³⁵⁸, e rinviano specificamente ad *ecl.* 2, 51-52 *ipse ego [...] legam [...] castaneas [...] nuces, mea quas Amaryllis amabat*. In entrambe le occasioni il rimando è suggerito dal riferimento alle *castaneae nuces*, che appunto il Coridone virgiliano ricorda quale dono gradito dalla propria amata di un tempo, facendone implicitamente il controcanto polemico dell'indifferenza di Alessi alle sue profferte. Se però nel primo caso la precisione del rinvio da parte di Ovidio è data dall'esatta menzione del frutto ([...] *quas Amaryllis amabat, / (at nunc,*

³⁵⁵ All'effetto di umorismo contibuisce il fatto che Mercurio, pur avendo a disposizione la *virga* della quale non a caso è ricordato il potere di ipnotizzare (v. 672 *sommiferam*), rinuncia ad utilizzarla, preferendole la *fistula* quale ancor più formidabile e infallibile sonnifero. Il caduceo, nel frattempo impiegato dal dio come *baculus*, verrà recuperato alle sue funzioni proprie solo per suggellare l'assopimento di Argo, un adempimento sostanzialmente superfluo, dal momento che gli occhi di Argo sono a quel punto già sprofondata nel sonno (v. 716 *languida [...] lumina*).

³⁵⁶ E' infatti la *dulcedo* della cetra di Apollo a risultare determinante ai fini del verdetto pronunciato dal giudice di gara, come si dice in *met.* 11, 169-71 (*tum [Apollo] stamina docto/pollice sollicitat, quorum dulcedine captus/ Pana iubet Tmolus citharae submittere cannas*, dove la clausola del v. 170 riproduce tra l'altro in forma quasi identica quella di 1, 709).

³⁵⁷ Per la connotazione letteraria, in particolare bucolica, del nome (sostanzialmente privo di attestazioni epigrafiche e, di contro, tipico nell'ambito erotico della poesia pastorale) rinvio a *EV I*, 122-23 s. v.

³⁵⁸ Si tratta di *ars* 2, 267-68 e 3, 183-84.

castaneas, non amat illa, nuces), nel secondo passo l'allusione al modello è distorta da un meccanismo di diffrazione lessicale per cui alle castagne si sostituiscono le ghiande³⁵⁹ (*ars* 3, 183 *nec glandes, Amarylli, tuae nec amygdala desunt,/ et sua velleribus nomina cera dedit*). Il sostantivo qui funziona oltretutto da sineddoche, ad indicare uno dei colori naturali da imitarsi nelle tonalità delle vesti, in un contesto del tutto autonomo rispetto all'ipotesto bucolico.

Più prossima al passo di Virgilio anche rispetto al senso generale del contesto è dunque la prima allusione ovidiana: la citazione avviene infatti nell'ambito delle prescrizioni relative ai *dona* erotici. Dal luogo virgiliano il riecheggiamento di Ovidio, che ne costituisce una sorta di ripresa 'commentata'³⁶⁰, si distanzia però in ragione di un'espansione e una rettifica (*quas Amaryllis amabat,/ at nunc castaneas non amat illa, nuces*), nella quale gli interpreti sono generalmente propensi a riconoscere una sconfessione del modello³⁶¹. La notazione ovidiana rappresenterebbe cioè una professione di scetticismo verso il pauperismo dei personaggi bucolici virgiliani, intendendo dire che donne dai gusti frugali e capaci di accontentarsi di modesti doni campagnoli come l'Amarillide cantata da Virgilio non esistono più (ammesso, si potrebbe aggiungere con supplemento di malizia, che ne siano mai esistite).

E tuttavia non è forse indispensabile interpretare il passo in termini così estremi. Già Virgilio tematizzava il contrasto fra la ricchezza urbana e la povertà della campagna in relazione ai *munera* erotici, facendo riconoscere a Coridone la propria incapacità di competere su questo terreno con il suo abbiente rivale cittadino (*ecl.* 2, 57 *nec, si muneribus certes, concedat Iollas*); e nella prima egloga la caratterizzazione contrastiva di Amarillide e Galatea è giocata proprio sul loro diverso atteggiamento nei riguardi dei doni dell'innamorato. Più che polemizzare *tout court* con il mondo bucolico e i suoi valori, la puntualizzazione ovidiana sembra perciò esplicitare quanto la reticenza interessata di Coridone sottace. L'intonazione nostalgica suggerita dalla sua evocazione della ragazza, ricordata insieme ad altri precedenti amori allo scopo di ingelosire Alessi, proietta la relazione evocata dal possessivo *mea* nel passato - come la chiosa ovidiana registra e denuncia - in un tempo verosimilmente concluso al quale appartiene la pastorella che corrispondeva l'amore di Coridone. Basta dunque questa distanza

³⁵⁹ Una sostituzione forse facilitata dalla spiccata inclusività del termine *glandis*, considerando che il nesso *glandiferae arbores* può essere usato in senso estensivo per indicare tutte le latifoglie (vd. Maggiulli 1977, 89).

³⁶⁰ La definizione è di Gianluigi Baldo, in Pianezzola 1991, 302, *ad loc.*

³⁶¹ Vd. Baldo, cit., 302: «La parola virgiliana è proiettata in un passato irrevocabile (*amabat/ at nunc* [...] *non amat*), e i doni bucolici vedono drasticamente ridotto lo spazio della loro influenza affettiva. L'Amarillide di oggi - dice Ovidio - non si lascia più conquistare con i doni campestri».

sentimentale, prima ancora che temporale, a giustificare l'imperfetto, senza bisogno di presupporre un cambiamento nei gusti o nell'indole della ragazza, come vuole invece suggerire Ovidio. Del resto, la stessa mitezza accondiscendente attribuita alla pastorella in questo passaggio mal si concilia con l'irascibilità e le bizze che le sono riferite in ecl. 2, 14-15³⁶², dove il nesso *superba* [...] *fastidia* in particolare, denotando ostilità e rifiuto per qualcosa che è venuto a noia, sembra fare intendere che la rottura fra la ragazza e Coridone, del quale il nesso riflette il punto di vista, sia già avvenuta³⁶³, legittimando in qualche modo l'illazione ovidiana. Quest'ultima rispecchia e sottolinea l'incostanza suggerita anche dalle parole di Coridone medesimo, quale tratto caratterizzante il personaggio e riconduce in buona sostanza all'Amarillide protagonista del terzo idillio teocriteo³⁶⁴. Dal canto del capraio greco si apprende difatti che la ragazza, divenuta insensibile alle profferte di lui, ne aveva un tempo corrisposto l'amore³⁶⁵. Nell'attribuire alla propria Amarillide la volubilità in amore come tratto sentimentale caratterizzante, Ovidio sembra insomma ispirarsi al personaggio teocriteo più che alla sua libera reinvenzione virgiliana. Se quindi da una parte coglie il valore esemplare della rivisitazione operata da Virgilio, promuovendo il personaggio a figura

³⁶² Tale incoerenza riflette la tendenziosità del discorso di Coridone, che, configurandosi come una *suasoria* volta ad ottenere la corresponsione sentimentale dell'amato, risponde ad una sostanziale oscillazione di toni e finalità argomentative. Se, dunque, laddove il personaggio ricorda i propri precedenti amori per ingelosire Alessi, e per rivendicare la rinuncia compiuta in suo favore, è naturale che rievochi tali figure in termini elogiativi, nel ritratto poco simpatetico che di Amarillide viene qui offerto dallo stesso Coridone si coglie invece un tratto di sincerità o forse, meno ingenuamente, l'attenzione a non suscitare in Alessi eccessiva preoccupazione nei riguardi dei suoi rivali.

³⁶³ Puntuale in proposito l'osservazione di Coleman 1977, 94 *ad loc.*: «It appears that Corydon was no more happy in his normal love-life than he is now in his passion for Alexis».

³⁶⁴ La presenza di questo testo alla memoria poetica di Ovidio sembrerebbe attestata dall'uso della forma *adamas* come metafora della durezza di cuore (vd. *epist.* 2, 137 *duritia ferrum ut superes adamantaque* e *met.* 9, 613 *neque enim de tigride natus, / nec rigidas silices solidumve in pectore ferrum / aut adamantam gerit, nec lac bibit ille laenae / nec tibi diva parens, generis nec Dardanus auctor / perfide, sed duris genuit te cautibus horrens / Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubere tigres*, nell'ambito di una evidente citazione virgiliana per negazione), che costituisce una peculiarità ovidiana. Il calco sembrerebbe infatti desunto da *idyll.* 3, 39 *ἀδαμαντίνα* (vd. Gow 1952², 73 *ad loc.*, che richiama entrambi i passi ovidiani citati), un luogo con il quale le occorrenze riscontrabili in Ovidio condividono anche la connotazione erotica del contesto (che manca invece in Pind. fr. 123 *ὄς μὴ πόθῳ κυμαίνεται, ἐξ ἀδάμαντος ἢ σιδάρου κεχάλκευται μέλαιναν καρδίαν / ψυχρᾶ φλογί*).

³⁶⁵ Dalla grotta nella quale abitava attendeva con trepidazione il suo arrivo (v. 7); lo chiamava 'amorino' (*ibidem*); lo mandava a raccogliere mele per lei (v. 11). Nel momento in cui si svolge la scena, la situazione sentimentale è però completamente mutata: la ragazza è insensibile tanto alle profferte dell'amato di un tempo quanto ai suoi propositi suicidi, e proprio il disinteresse rispetto ai *dona* messi in campo dal corteggiatore ne attesta l'indifferenza nei confronti di lui. Vale la pena di osservare - relativamente al tema dei *dona* che, come si è visto, si accompagnerà alle rivisitazioni del personaggio successive a Teocrito - che anche in questo idillio si fa riferimento ai *munera* ricevuti dalla ragazza, presumibilmente in omaggio alla sua avvenenza. Ai vv. 35-36 Coridone ricorda infatti come Egone le avesse regalato un toro, un dettaglio che ha dato spunto a maliziose illazioni da parte dei commentatori (vd. *EV I*, 122: «è lecito pensare che il dono non sia stato del tutto disinteressato: la sua consistenza e la magnanimità del bifolco ci fanno supporre che l'avvenente fanciulla ricambiasse il dono con qualche cosa di meno appariscente ma di più intimo e personale»).

emblematica della sfera erotico-bucolica, dall'altra dimostra la propria conoscenza delle sue ascendenze letterarie e la capacità di rapportarvisi in modo autonomo.

A Teocrito è del resto in qualche modo riconducibile la stessa dimensione elegiaca³⁶⁶ nella quale è assorbita la rivisitazione ovidiana del personaggio, per cui i doni campagnoli divengono elemento del gioco prettamente urbano del corteggiamento. Peculiarità dell'idillio terzo di cui Amarillide è protagonista è infatti quella di trasporre in un'ambientazione pastorale la situazione tipicamente cittadina alla quale rinviano i contenuti del canto³⁶⁷, che risponde alla tipologia del *paraklausíthyron* e si colloca quindi in un sottogenere ben codificato e sperimentato dall'elegia romana. Nell'episodio teocriteo, Ovidio poteva cioè trovare i presupposti e una sostanziale legittimazione per la conversione in chiave elegiaca del personaggio realizzata in *ars* 2, 265. Nella logica argomentativa del passo la pastorella virgiliana appare assimilata alla *domina* cui l'*amator* dovrà rivolgere la propria strategia seduttiva, e il suo gradimento rispetto ai *munera* costituisce il metro in base al quale compiere scelte opportune ai fini del corteggiamento. Il processo di transcodificazione così attuato sul personaggio è analogo a quello al quale sono sottoposte, in passaggi del testo ovidiano di poco precedenti o successivi, altre figure desunte dalla tradizione letteraria, rappresentate in una versione specificamente elegiaca e additate come modello di comportamento, secondo la funzione di esemplarità che una modalità argomentativa a sua volta tipicamente elegiaca attribuisce al repertorio mitologico tradizionale³⁶⁸. Così l'immagine di Eracle sottomesso alla regina lidia Onfale nello svolgimento di mansioni femminili viene impiegata da Ovidio per sollevare dall'accusa di *nequitia* gli atteggiamenti di servitù amorosa (vv. 217 sgg.), mentre il *servitium* prestato da Apollo a Fere per amore di Admeto è additato quale paradigma di abnegazione (239 sgg.).

³⁶⁶ La sezione all'interno della quale è menzionata la pastorella costituisce un repertorio di alcuni dei temi topici della poesia elegiaca: dall'apologia del *servitium amoris*, per cui all'innamorato è chiesto di non disdegnare atteggiamenti e pratiche proprie della vita servile (vv. 197 sgg.), all'assimilazione dell'amore alla pratica militare (v. 233 *militiae species amor est*), alla deprecazione contro l'*avaritia* dell'età contemporanea, incline ad anteporre i beni materiali alla poesia (v. 275 *carmina laudantur sed munera magna petuntur*), che è tema proposto anche dal Coridone virgiliano, fino all'apologia del *servitium amoris*.

³⁶⁷ Su questa forte commistione di ambiti contrastanti, quello cittadino e quello rurale, si soffermano i commenti. Vd. Gow 1952², 64 *ad loc.*: «The essence of the Idyll is, in fact, the transference of the custom to a rustic setting in which it is evidently absurd [...] It is possible even that the intention is deliberately satirical [...]»; Palumbo Stracca 1993, 99: «In questa versione agreste dell'usanza tipicamente cittadina del κῶμος [...] si creano effetti sorprendenti [...]»; Cavalli 1991, 29: «[...] il problema è ancor più complesso. La canzone del giovane segue sì lo schema verbale della serenata cittadina, ma contaminandolo continuamente con riferimenti a tradizioni e abitudini contadine [...] Ironia dunque a carico della raffigurazione pastorale, e quindi della stessa arte bucolica?».

³⁶⁸ Vd. Gazich 1995.

Questa rivisitazione dell'Amarillide virgiliana, desunta dall'ambito bucolico e riconvertita al genere elegiaco, anticipa la lettura presentatane in *trist.* 2, 537-38 (*Phyllidis hic idem teneraeque Amaryllidis ignes/ bucolicis iuvenis luserat ante modis*). Qui Ovidio si serve di questa figura, e contestualmente di quella di Fillide, per forzare in una prospettiva schiettamente elegiaca la produzione giovanile virgiliana. La menzione dei due nomi interviene a coronamento del catalogo di autori ed opere che, a dispetto della loro licenziosità, non furono accusati di immoralità a differenza di Ovidio³⁶⁹. Obiettivo dell'argomentazione così condotta è quello di stabilire un'analogia tra la propria produzione di argomento erotico e la poesia giovanile di Virgilio (vv. 539-40). Di quest'ultimo sono ricordate prima l'*Eneide*, pretestuosamente ridotta all'episodio cartaginese, a sua volta banalizzato nei termini di una *liaison dangereuse*³⁷⁰, e poi le *Bucoliche*, anch'esse prospettate in chiave prettamente erotica, delle quali vengono assunte come personaggi emblematici appunto Amarillide e Fillide, tralasciando invece, con omissione indubbiamente significativa, le *Georgiche*. Un'interpretazione tanto originale quanto maliziosa di questo passaggio ovidiano è stata proposta da Giorgio Brugnoli³⁷¹, secondo il quale dietro le interposte figure di Amarillide e Fillide il lettore accorto dovrebbe cogliere il riferimento, in termini di allusione oppositiva, ad Alessi ed Aminta, in quanto protagonisti di relazioni omoerotiche fortemente trasgressive rispetto alla morale ufficiale augustea³⁷². Anche rinunciando all'azzardo di questa lettura *in absentia*, ciò che il testo ovidiano dichiara è comunque carico di implicazioni significative rispetto alla ricezione e manipolazione dell'opera virgiliana. L'assimilazione della poesia bucolica all'elegia erotica è però chiaramente forzosa, e la tendenziosità di questa prospettiva è evidente già nel fatto di promuovere a 'Fillide bucolica' in assoluto la figura evocata sotto questo nome in *ecl.* 5, 10, cui rinvia l'uso, contestuale al nome, del sostantivo *ignes*. Se è infatti vero che il nome di Fillide si presenta nelle *Bucoliche* nove volte, in contesti e con caratterizzazioni

³⁶⁹ La rassegna è ripartita in trentotto esempi (in parte autori, in parte personaggi della tradizione mitografica) desunti dalla letteratura greca (vv. 363-420) e sedici di ambito latino (vv. 421-540), dove la preponderanza - evidente già dal numero dei versi - assegnata alla sezione romana risulta funzionale ad un effetto di *climax*, al cui vertice è posto appunto Virgilio.

³⁷⁰ *Trist.* 2, 535-36 *nec legitur pars ulla magis de corpore toto/ quam non legitimo foedere iunctus amor*.

³⁷¹ Brugnoli 2006b, 37.

³⁷² Entrambe le ragazze sono infatti contrapposte ad Aminta a simboleggiare l'amore eterosessuale in opposizione a quello omosessuale: Amarillide in *ecl.* 3, 81 nell'ambito di un canto amebeo, e Fillide in *ecl.* 10, 37. L'opposizione fra Amarillide e Alessi, sempre in termini di contrapposizione fra una relazione eteroerotica e una omoerotica, si desumerebbe invece dall'aver ispirato entrambi seppure in tempi diversi, l'interesse di Coridone.

differenti³⁷³, è altrettanto vero che nulla legittima l'identificazione con un unico personaggio delle evocazioni di volta in volta a esso associate. La sua ricorsività ricade infatti nel problema della 'coerenza interna' più generalmente posto dal sistema dei personaggi del *liber bucolico*³⁷⁴. L'effetto perseguito da Ovidio è, al contrario, quello di attribuire a queste figure un'identità unitaria, un'operazione arbitraria in quanto irrispettosa della complessità e dell'ambiguità intrinseche al mondo bucolico virgiliano. La Fillide di *ecl.* 5, 10 oltretutto non solo non è personaggio fisicamente presente sulla scena, ma neppure trova spazio nella dimensione irrealistica del canto bucolico. Questa è infatti incentrata sul compianto di Dafni morente e sulla sua divinizzazione, mentre il nesso *Phillidis ignes* costituisce la reticente allusione ad uno dei possibili argomenti di canto suggeriti da Menalca a Mopso. Una proposta peraltro trascurata dal cantore, dal momento che la sua scelta cadrà, per contro, su Dafni, figura fortemente rappresentativa del mondo pastorale e della poesia bucolica.

Nello strumentalizzare il modello servendosi della decontestualizzazione e assolutizzazione di una minima sezione di testo, Ovidio sembra volere sfruttare da una parte l'*allure* elegiaca del sostantivo *ignis*, che è termine ricorrente nella poesia erotica, e nell'elegia in particolare, con riferimento al fuoco d'amore³⁷⁵, dall'altra l'ambiguità del nome Fillide. Questo, pur potendosi riferire ad una pastorella, è altresì riconducibile alla principessa tracia che secondo una tradizione mitografica acquisita dall'elegia romana³⁷⁶, amata e quindi abbandonata dall'ateniese Demofonte, sarebbe stata indotta dal dolore a suicidarsi. È plausibile che la possibilità di questa identificazione (che accentua il colore elegiaco ravvisabile nel passo virgiliano) sia presupposta da Ovidio, che ha senza dubbio ben presente l'episodio mitologico di cui la stessa Fillide è protagonista. Come sappiamo, la vicenda, brevemente riassunta in *rem.* 591 sgg., è il soggetto della seconda epistola delle *Heroides*, che ne valorizza appieno la dimensione patetica caratteristica dei miti d'amore di gusto alessandrino, offrendone una riscrittura in cui la trasposizione elegiaca corrisponde all'assimilazione del personaggio alla

³⁷³ Di queste figure solo alcune presentano la connotazione erotica che la ricezione ovidiana promuove a cifra esclusiva e definitiva del personaggio. In *ecl.* 3, 76; 78 è evocata una Fillide legata a Iolla e al contempo oggetto del desiderio di Dameta, e lo stesso nome è attribuito alla fanciulla menzionata in *ecl.* 10, 37; 41 come modello erotico femminile, in opposizione all'efebo Aminta. Nella settima bucolica a Fillide sono poi associate fisionomie diverse: pastorella alla quale demandare in parte la cura del gregge (v. 14); donna amata in grado di far rifiorire con il proprio ritorno il mondo naturale (v. 59) e di ispirare in Coridone l'amore per i noccioli in quanto pianta da lei prediletta (v. 63).

³⁷⁴ Vd. il quadro complessivo di tale questione offerto in *EV* I, 571 s. v. 'Bucoliche - personaggi'.

³⁷⁵ Vd. i relativi *exempla* riportati da Pichon 1902, 166.

³⁷⁶ Si veda il riferimento contenuto in Prop. 2, 24, 44.

Didone virgiliana³⁷⁷. Operazione che, se da un lato sembra rispondere all'esigenza di riscrivere il mito in questione adattandolo alla più nota storia di amore romano, dall'altro sottende la lettura in chiave elegiaca del quarto libro dell'*Eneide*, la cui protagonista è a sua volta assimilata alla tipologia della fanciulla abbandonata, vittima della *perfidia* dell'amato.

Il passo dei *Tristia* da cui siamo partiti risulta quindi esemplare di come possa trovare applicazione, nella concreta pratica della scrittura ovidiana, la ricezione della poesia virgiliana in chiave elegiaca. Se è innegabile la tendenziosità dei termini in cui si attua questa prospettiva interpretativa³⁷⁸, è però anche vero che la tendenza a considerare l'opera di Virgilio in termini di erotismo affine a quello elegiaco non è velleità esclusivamente ovidiana³⁷⁹. Può essere quindi riduttivo interpretare sempre e comunque come un arbitrio lesivo dell'*auctoritas* di Virgilio³⁸⁰ l'assimilazione di quest'ultimo agli elegiaci (e dunque a sé) che Ovidio suggerisce in momenti anche cronologicamente distanti della sua esperienza³⁸¹; quasi escludendo che possa trattarsi, piuttosto che di una svalutazione irriverente del modello³⁸², di una forma di autolegittimazione fondata sul riconoscimento, sincero seppure espresso in forme provocatorie, del valore dell'illustre predecessore.

Il personaggio bucolico per eccellenza è però, in Virgilio, Tiro: nel suo nome si apre la prima egloga, e con essa il *liber* bucolico; a lui è stata quindi assegnata dalla tradizione una funzione metonimica, ad indicare l'intera opera, secondo una modalità introdotta e incoraggiata già dallo stesso Virgilio nella *spraghis* conclusiva delle *Georgiche*, e

³⁷⁷ La sovrapposizione delle due figure e delle rispettive vicende sentimentali è suggellata dalla vistosa similarità degli epitafi che chiudono le due lettere: *epist.* 2, 147-48 *Phyllida Demophoon leto dedit hospes amantem;/ ille necis causam praebuit, ipsa manum* e *epist.* 7, 195-96 *praebuit Aeneas et causam mortis et ensem; ipsa sua Dido concidit usa manu*.

³⁷⁸ Per la centralità assegnata da Ovidio al motivo amoroso nelle *Bucoliche*, e per gli accorgimenti lessicali e retorici impiegati a tale scopo cfr. Ciccarelli 2003, 264-66, *ad loc.*

³⁷⁹ Fondamentale in proposito il passo properziano (2, 34, 67 sgg.) - che Ovidio presuppone e ricalca (riproducendone tra l'altro la successione in cui le *Bucoliche* seguono all'*Eneide*) - il cui obiettivo è dimostrare come l'epica virgiliana abbia avuto per premessa la *tenuitas* della poesia coltivata dai poeti d'amore, su cui vd. Fedeli 2005, 994 *ad loc.*

³⁸⁰ Mi pare questa la posizione di Brugnoli laddove definisce l'operazione ovidiana «violenta e forzata» e «politicamente provocatoria nella misura in cui assimila, con prepotenza e al di fuori di ogni logica dei *genera*, la poesia bucolica a quella dell'elegia erotica» (Brugnoli 2006b, 41).

³⁸¹ Si vedano ad esempio la triade composta da Virgilio, Catullo e Ovidio stesso, che sembra delineare un canone erotico-elegiaco, prospettata in *am.* 3, 15 (in contesto di commiato dal libro e dal genere elegiaco, una posizione 'forte' quale occasione per una dichiarazione di poetica) o il riecheggiamento dell'*incipit* del presunto autoepitafio virgiliano *ille ego qui quondam gracili modulatus avena* (per il quale vd. Mondin 2007) in *trist.* 4, 10, 1 *Ille ego qui fuerim, tenerorum lusor amorum*. Sul rapporto fra i due luoghi vd. Funaioli 1948 e Fairweather 1987.

³⁸² Vd. per questa lettura Brugnoli 2006a.

destinata poi a divenire convenzione negli autori successivi, che hanno promosso il nome di Titiro a titolo della raccolta³⁸³.

All'interno del *corpus* ovidiano questo personaggio ricorre in due distinte occasioni, sempre con funzione di spia intertestuale rinviante al *liber* bucolico virgiliano. In *am.* 1, 15, 25³⁸⁴ lo si legge all'interno della sequenza canonica (e cronologica) delle opere di Virgilio, in una rassegna dei più illustri poeti latini, volta a dimostrare la perennità della gloria letteraria³⁸⁵. Per *Bucoliche* ed *Eneide* il richiamo è attuato attraverso l'*incipit* del primo verso (rispettivamente *Tityrus* e *Aeneia* [...] *arma*, che parafrasa il virgiliano *arma virumque*)³⁸⁶, mentre per il sostantivo allusivo alle *Georgiche* la tradizione oscilla fra *segetes* e *fruges*³⁸⁷.

Sempre con funzione 'paradigmatica' Titiro è citato in *Pont.* 4, 16, 33, nell'ambito di un'epistola anch'essa di argomento letterario³⁸⁸, che può considerarsi complementare, per contenuto e implicazioni ideologiche, ad *am.* 1, 15.

Ad accomunare i due componimenti, entrambi collocati in posizione enfatica a conclusione di libro, sono, sul piano contenutistico, la difesa della propria poesia dai

³⁸³ Vd. *EVV*, 196 s. v.

³⁸⁴ *Tityrus et segetes Aeneiaque arma legentur./ Roma triumphati dum caput orbis erit.*

³⁸⁵ Al poeta è dedicato un distico (vv. 25-26), come a Lucrezio (23-24), Tibullo (27-28) e Gallo (29-30). Sostanzialmente uniforme è anche lo schema retorico applicato ai primi tre autori della sequenza: per Lucrezio viene impiegato un *adynaton* (23-24 *carmina sublimis tunc sunt peritura Lucreti./ exitio terras cum dabit una dies*); quindi, rovesciando questa figura in positivo, la durata della fama dei due successivi autori (rispettivamente Virgilio e Tibullo) viene equiparata a quella dell'impero romano (in quanto realtà metastorica e atemporale: *Tityrus et fruges Aeneiaque arma legentur./ Roma triumphati dum caput orbis erit*) e del sentimento d'amore (in quanto esperienza umana elementare e ineludibile: vv. 27-28 *donec erunt ignes arcusque cupidinis arma/ discentur numeri, culte Tibulle, tui*). D'altro canto, Virgilio è differenziato dagli altri poeti ricordati in quanto unico a venire alluso senza essere nominato, peculiarità che può sottendere un riconoscimento particolare alla celebrità delle sue opere, tale da renderne la paternità universalmente nota.

³⁸⁶ La scelta di sostituire alla perifrasi virgiliana l'aggettivo denominale *Aeneia* riferito ad *arma* sembra rispecchiare la volontà di riprodurre anche con riferimento all'*Eneide* la massima riconoscibilità assicurata, nel caso di Titiro, dal nome proprio, attraverso il meccanismo per cui l'opera letteraria si identifica con il suo protagonista, o comunque con un suo personaggio altamente rappresentativo. Un utile termine di raffronto è dato da Prop. 2, 34, 67 sgg., dove Titiro compare in terza posizione all'interno di una serie di cinque personaggi desunti dalle egloghe, e non sembra quindi - almeno nella specifica scelta properziana - avere accentrato in sé la funzione di simbolo della poesia bucolica di Virgilio.

³⁸⁷ Per la questione rinvio al resoconto fornito da Mc Keown 1989, 409, che osserva come *segetes*, oltre a trovare riscontro in Prop. 2, 34, 78, sarebbe lezione più conforme alla modalità con la quale Ovidio cita le altre due opere virgiliane, trattandosi di un termine effettivamente presente nel primo verso del poema, seppure non del termine incipitario.

³⁸⁸ Rinvio all'analisi di Helzle 1989, 175 sgg. per le problematiche relative all'interpretazione dell'epistola, che utilizza come motivo generatore il *topos* secondo il quale la fama dei poeti diviene più grande dopo la loro morte, reinterpretandolo però con scarto originale: alla luce della circostanza per cui l'io-lirico che si esprime in prima persona si presenta come un sopravvissuto a se stesso, allontanato dalla patria e strappato alla comunità letteraria alla quale apparteneva, lo stesso viene a godere eccezionalmente da vivo di una prerogativa concessa solo ai defunti, per cui il tono autocommiserativo del componimento costituisce il travestimento paradossale di un'orgogliosa rivendicazione del proprio valore.

detrattori (adombrati nell'apostrofe al *Livor*)³⁸⁹; la rivendicazione dell'*ars* che la ispira; il catalogo letterario, fatto salvo che in questo secondo caso si tratta (diversamente che in *am.* 1, 15) di poeti tutti coevi ad Ovidio e di non primissimo piano, evocati per delineare l'ambiente letterario all'interno del quale il poeta in esilio rivendica di avere occupato un posto di netta preminenza.

Nell'ambito di questa rassegna di generi e autori, per indicare la produzione a carattere bucolico di un poeta, tale *Passer*, per noi altrimenti sconosciuto³⁹⁰, vengono impiegati il nome di Titiro e il sintagma *antiquas [...] herbas*, nel quale l'aggettivo viene a qualificare, per traslato, la poesia pastorale (in maniera da legittimarne la piena cittadinanza nel canone letterario romano, accanto a generi di illustre e più antica tradizione quali la lirica, la tragedia e la commedia).

In un contesto di carattere schiettamente letterario³⁹¹, l'uso in senso traslato del personaggio si ripropone dunque in un'accezione generica e generale: ad indicare non più il *liber* bucolico, ma la poesia pastorale *tout court*. Il passaggio è decisivo: da figura-emblema delle egloghe virgiliane, il Titiro della prima bucolica appare promosso ad archetipo di tutti i pastori d'Arcadia della tradizione letteraria di ogni tempo.

La ricezione del personaggio Titiro all'interno dell'opera ovidiana non si esaurisce d'altro canto in queste menzioni puntuali, ma si esprime nella sua persistenza in quanto funzione narrativa e sentimentale, laddove viene evocato senza essere nominato esplicitamente.

In quanto emblema del mondo pastorale, Titiro ne incarna anche la concretezza, i valori economici: la sua esperienza concorre a determinare i parametri sui quali si misurano le aspirazioni massime del pastore: l'augurio di ricavare un sostanzioso guadagno dalla vendita del formaggio di *fast.* 4, 769 (*referat mihi caseus aera*) rovescia in un opposto auspicio la constatazione di *ecl.* 1, 33 (*quamvis [...] pinguis et ingratae premeretur*

³⁸⁹ *Am.* 1, 15, 1 *quid mihi, Livor edax, ignavos obicis annos*; *Pont.* 4, 16, 47-48 *ergo summotum patria proscindere, Livor./desine [...]*.

³⁹⁰ Vd. Helzle 1989, 192, *ad loc.*

³⁹¹ Va registrato come la prospettiva e la terminologia applicate agli autori in questo passo risultino conformate alla tradizione della critica letteraria romana. Si veda la definizione *imparibus numeris* usata per il distico elegiaco (v. 11), in linea con la formula oraziana *versibus impariter iunctis* (*ars* 75); l'uso del verbo (*in*)*niti* con specifica referenza alla Tragedia (v. 29 *tragicis innixa cothurnis*), anch'esso tradizionale (cfr. Hor. *ars* 280 *nitique cothurno*; Ov. *am.* 3, 1, 31 *pictis innixa cothurnis*); l'impiego del verbo *claudere* nell'accezione tecnica che si riferisce alla versificazione (cfr. Hor. *serm.* 1, 10, 59 *pedibus quid claudere senis*, con idea di scrittura abborracciata e priva di rifinitura formale). Un contesto dalla vocazione istituzionale così esplicita può avere legittimamente concorso a promuovere la metonimia 'Titiro= poesia bucolica' a formula classica.

caseus urbi,/ non umquam gravis aere domum mihi dextra redibat), dove però la causa del mancato profitto è l'avidità di Galatea³⁹².

È però soprattutto nella produzione ovidiana più matura che il *fortunatus senex* virgiliano, miracolosamente scampato al dramma dell'esilio, diviene per il poeta esiliato un archetipo mitico ideale, una sorta di *alter-ego* irreali sul quale proiettare il proprio rimpianto della felicità perduta, nella ricerca di un illusorio risarcimento.

Le espressioni di riconoscente celebrazione riferite da Titiro allo *iuvenis deus* responsabile della sua salvezza³⁹³ sono in qualche modo evocate dalla *captatio benevolentiae* indirettamente rivolta ad Augusto in *trist.* 5, 2, 35-36 (*Ille deus, bene quo Romana potentia nixa est,/ saepe suo victor lenis in hoste fuit*). Promosso allo *status* di divinità, il princeps diviene per il poeta il destinatario cui rivolgere la propria supplica cui rivolgere la propria supplica (*ibid.* 43-44 *viderit ipse: sacram, quamvis invisus, ad aram/ confugiam; nullas summovet ara manus*), quasi a rammentargli che egli potrebbe, solo che lo volesse, decretare la salvezza del poeta che il suo stesso arbitrio ha precipitato nella sventura.

Sempre a Titiro rinviano certe modalità espressive cui indulge il dettato ovidiano di questo periodo: si vedano le formule del tipo *grandia si parvis adsimulare licet* (*trist.* 1, 6, 28)³⁹⁴ che paiono modellate su *ecl.* 1, 23 *sic parvis componere magna solebam*.

Ma l'esempio forse più significativo della valenza iconica del personaggio è offerto da *Pont.* 1, 8, 51-52. L'epistola entro cui si inserisce la scena in questione propone alcuni dei temi che ricorrono con maggior frequenza nella poesia ovidiana dell'esilio: il ricordo nostalgico di Roma e il rimpianto per affetti e beni materiali forzatamente abbandonati. Il pensiero - tradito dalla litote dei vv. 41-44 - dei campi perduti, delle «belle contrade della regione peligna», e degli alberi un tempo piantumati con le proprie mani (*non meus amissos animus desiderat agros,/ ruraque Paeligno conspicienda solo,/ nec quos piniferis positos in collibus hortos/ spectat Flaminiae Clodia iuncta viae*) suggerisce al poeta il vagheggiamento di una vita agreste che nel presente gli è preclusa, dal momento che le incursioni dei Geti contro Tomi costringono a cercare rifugio all'interno delle mura della città. Nel proprio sogno di evasione, Ovidio vagheggia

³⁹² All'interno di un passo che contamina altri luoghi virgiliani e tibulliani: vd. la descrizione della cagliatura del latte al v. 770 (*dentque viam liquido vimina rara sero*), esemplata su Tib. 2, 3, 15-16 (*tunc fiscella levi detexta est vimine iunci;/ raraq̄ue per nexus est via facta sero*) e l'aspirazione al possesso di un cospicuo numero di capi di bestiame (v. 772 *in stabulo multa sit agna meo*) nella quale riecheggia il vanto iperbolico di Coridone (*ecl.* 2, 21 *mille meae Siculis errant in montibus agnae*), rappresentativo del primo e più elementare parametro con il quale il pastore valuta la propria ricchezza.

³⁹³ *Ecl.* 1, 6-8 [...] *deus nobis haec otia fecit./ Namque erit ille mihi semper deus, illius aram/ saepe tener nostris ab ovilibus imbuet agnus.*

³⁹⁴ Cfr. anche *trist.* 1, 3, 25 *si licet exemplis in parvo grandibus uti.*

allora di trovare ospitalità presso la villa di Sereno, il destinatario dell'epistola, o anche solo in una località più vicina a Roma, purché al riparo dai pericoli della guerra. Facendo proprio un tratto caratteristico della tradizione bucolica³⁹⁵, il poeta si traveste da pastore e delinea intorno a sé uno scenario tipicamente bucolico. L'immagine di *ecl.* 1, 75-76 che ritrae - attraverso il piano visivo di chi le guarda trovandosi più in basso, sdraiato e prono - le caprette intente al pascolo, che la tradizione successiva consacrerà promuovendola a stilema virgiliano³⁹⁶, è trasformata in un cammeo. Quella che in Virgilio era non più che l'impalcatura scenica della poesia pastorale si è cioè trasformata in un quadro idilliaco fine a se stesso.

La trasfigurazione messa in atto è quella che si osserva in molti paesaggi descritti nell'ambito di inserti a carattere pastorale. Un esempio di questo tipo di ambientazione è offerto dai vv. 169-98 dei *Remedia amoris*. Nel brano il poeta-precettore rammenta all'allievo, inserendole in un'adeguata cornice, le principali occupazioni della vita in campagna, indicandole come valido antidoto alla sofferenza d'amore. La funzione descrittiva, mimetica del passo è segnalata dall'imperativo che lo introduce (v. 175 *aspice*, anaforicamente ripetuto al v. 177): tale forma ricade nella tipologia delle espressioni che sollecitano il destinatario ad un contatto diretto con la realtà evocata. A supporto di questa funzione intervengono inoltre deittici (v. 179 *ecce*) e determinazioni spaziali che implicano l'adozione di un punto di osservazione.

Gli elementi che concorrono a delineare l'idillio hanno già in sé l'amenità superlativa e convenzionale che caratterizza il paesaggio ideale: il terreno è ricoperto di erba rigogliosa, le poppe delle capre sono gonfie di latte, l'acqua di un ruscello allieta lo spazio circostante con il suo gradevole mormorio, la straordinaria abbondanza di frutti che nella poesia bucolica virgiliana era prerogativa eccezionale dell'età dell'oro è divenuta caratteristica permanente di questa campagna. Elementi tipici della poesia pastorale ben attestati in Virgilio, come la presenza delle api o il tema del riposo bucolico, incorniciano l'immagine della *bucula* in cerca del vitellino smarrito, la cui risonanza virgiliana³⁹⁷ viene amplificata da motivi che trovano puntuali corrispondenze

³⁹⁵ Vd. l'analogo travestimento virgiliano di *ecl.* 10, 75-77.

³⁹⁶ Vd. Mart. 13, 98, 1; *Culex* 51-52.

³⁹⁷ Già presente in Lucrezio (2, 352-55) in forma di similitudine volta a dimostrare l'unicità di ciascun essere vivente, la similitudine è interpretata da Virgilio (*ecl.* 8, 85-88) valorizzandone le implicazioni sentimentali, e viene ripetutamente riproposta nella poesia ovidiana (vd. *fast.* 4, 459-60, con riguardo a Cerere dopo il rapimento di Proserpina, e *met.* 2, 623-25, dove il riferimento alla macellazione del vitello assegna all'immagine una connotazione cruenta estranea ai modelli, che ne esaspera le valenze patetiche) giungendo a reinterpretarla con notevole scarto di originalità (vd. la furia della leonessa privata del cucciolo ancora lattante di *met.* 13, 547, dove la nuova declinazione del *topos*, ottenuta cambiando la specie dell'animale protagonista, non preclude la riconoscibilità dell'animale di partenza).

all'interno del *liber* bucolico: la predilezione delle capre per i terreni rocciosi e scoscesi, il ritorno delle greggi all'ovile a sera, dopo la pastura; la conduzione delle acque di irrigazione attraverso i campi³⁹⁸.

Un'analoga trasfigurazione idealizzante connota il fondale bucolico descritto in *Pont.* 1, 8, 51 sgg. E tuttavia il senso è meno celebrativo di quanto possa risultare all'apparenza. L'intento ovidiano sembra infatti quello di allontanare quanto più possibile il mondo pastorale, degradandolo in primo luogo nell'ordine dei propri desideri. La campagna evocata (vv. 49 sgg.) non è che un surrogato alternativo di quella laziale (vv. 41 sgg.), che a sua volta costituisce solo un ripiego forzato rispetto alla città, decisamente più attraente, nella quale Ovidio vorrebbe trovarsi e che invece gli è interdetta.

Se non bastassero queste premesse a sconfessare la credibilità dell'idillio, ad esplicitare inequivocabilmente la presa di distanza dell'autore è la scelta del punto di vista attraverso il quale è presentata la descrizione, ampiamente segnalato dalle citazioni desunte dai versi delle egloghe prima e nona³⁹⁹.

Il mondo bucolico qui è visto attraverso gli occhi di Melibeo (o di Menalca), gli occhi dell'esule, di chi di quel mondo faceva parte e ne è stato improvvisamente, dolorosamente escluso, suo malgrado: la stessa prospettiva della scena che apre la prima egloga, nella quale Titiro non si fa incontro al lettore in prima persona, ma attraverso l'apostrofe di Melibeo, il suo punto di vista soggettivo ed emotivamente connotato.

La parzialità interessata di tante successive generazioni di lettori preferirà guardare a questo mondo - al mondo bucolico - attraverso lo sguardo di Titiro, ricavandone la rassicurante visione di uno spazio inaccessibile alle violenze della storia individuale e collettiva. Qui, questo tradimento del senso dell'opera virgiliana non è ancora avvenuto. Quando Ovidio descrive la propria Arcadia ha personalmente sperimentato la forza devastante del «caso che tutto sconvolge»⁴⁰⁰ e, pur contribuendo, attraverso il proprio omaggio poetico, a farne la patria elettiva della felicità umana, rivendica la consapevolezza che di tale felicità è assolutamente lecito dubitare.

³⁹⁸ *ecl.* 3, 111 *claudite iam rivos, pueri: sat prata biberunt.*

³⁹⁹ Cfr. *ecl.* 1, 11 *non equidem invideo, miror magis* e *Pont.* 1, 8, 8 *tuta, neque invideo, cetera turba latet; ecl.* 9, 50 *insere, Daphni, puros* e *Pont.* 1, 8, 45 *quos ego nescio cui colui [...] nostra consita quaedam, sed non et nostra poma legenda manu*, dove il ricalco non è solo lessicale (in relazione ai verbi *insero/consero* con riferimento alla piantumazione) ma investe anche i valori sentimentali in gioco, riproducendo lo stesso rimpianto di chi, profuso il suo impegno nella coltivazione, non potrà godere del raccolto (per cui cfr. anche *ecl.* 1, 70-71 *impius haec tam culta novalia miles habebit, barbarus has segetes*).

⁴⁰⁰ Cfr. *ecl.* 9, 5.

CAPITOLO TERZO

DUE TEMI BUCOLICI

III.0

L'indagine sui personaggi ha confermato la complessità e la varietà⁴⁰¹ dello scrivere ovidiano, ribadendo in particolare la presenza massiccia di Virgilio, richiamato per citazione, riferimento, superamento, negazione, anche quando apparentemente Ovidio si compiaccia di recuperare le fonti alle spalle di Virgilio. Proprio nella lettura del poeta mantovano Ovidio mostra il particolare affinamento delle sue doti di lettore, che, anche quando riutilizza a propri fini le figure offertegli dal modello, non manca di cogliere la particolarità di quelle figure, gli elementi di novità apportati da Virgilio riadattabili (e, di fatto, all'occorrenza riadattati) a situazioni e sensibilità diverse.

L'impressione, valida per i personaggi, deve ora trovare conferma nell'indagine tematica. Due mi sembrano i motivi meglio adatti alla bisogna, per la loro consistenza nell'opera di Virgilio e per la ricorrenza anche in quella di Ovidio (e nella tradizione post-virgiliana in generale): l'età dell'oro e la bontà, o meno, dei contadini. L'uno celebrato nella quarta egloga e nei libri settimo e ottavo dell'*Eneide*; il secondo base del *makarismos* di *georg.* 2, 458 sgg.⁴⁰².

III.1

L'ETÀ DELL'ORO

L'età dell'oro costituisce un tema caro ai poeti di età augustea⁴⁰³ e, per gli autori posteriori a Virgilio, un naturale terreno di confronto con la versione del mito consegnata alla quarta bucolica.

Ovidio ripropone il *topos* in numerose occasioni⁴⁰⁴, con una varietà di toni che le differenze, in termini di generi letterari, dei rispettivi contesti bastano di per sé a

⁴⁰¹ A parte il gusto personale per *varietas* e *aprosdoketon*, Ovidio è poeta con lunga e differenziata carriera, che non si può fissare in un'immagine sola e senza evoluzione.

⁴⁰² Il celeberrimo *O fortunatos, nimium, sua si bona norint,/ agricolas!*, con quello che segue.

⁴⁰³ Per un quadro d'insieme vd. l'approfondito studio di Kubusch 1986 (la trattazione relativa a Ovidio è alle pp. 185-246); Galinsky 1996, 90-121 per l'età augustea. Sulla versione ovidiana cfr. Galinsky 1981. Sul rapporto fra età aurea e propaganda augustea si sofferma particolarmente Wallace-Hadrill 1982, che si spinge a paragonare la funzione di controllo sociale assolta dal mito delle età nel mondo antico a quella che la vicenda biblica del peccato originale e della conseguente cacciata dell'uomo dal Paradiso terrestre avrebbe svolto, nell'ambito della cultura anglicana, fino alla Rivoluzione guidata da Oliver Cromwell.

⁴⁰⁴ Secondo Luigi Galasso, Ovidio sarebbe, fatta eccezione per Platone, l'autore antico che più frequentemente richiama il mito dell'età dell'oro (Galasso 2000, 752). Lo stesso sintagma *aurea aetas* (*met.* 1, 89) costituisce un conio ovidiano rispetto a nessi o perifrasi alternativi (cfr. per es. Verg. *ecl.* 4, 9

giustificare, senza bisogno di richiamare la peculiare incoerenza che costituisce una caratteristica intrinseca della scrittura ovidiana.

Cercare di ricondurre queste diverse rappresentazioni dell'età aurea ad un comune denominatore, o di potervi riconoscere una concezione univoca sarebbe ingenuo, oltre che poco proficuo. È comunque possibile individuare all'interno di questi luoghi, pur fra loro così diversi, alcune ricorrenze, tanto nella selezione compiuta nell'ambito del repertorio iconografico tradizionalmente associato a tale stereotipo mitico, quanto nell'atteggiamento autoriale nei confronti del tema.

Rispetto al rapporto con l'egloga virgiliana, le riproposizioni ovidiane del mito sembrano rispecchiare una sostanziale autonomia, per cui isolate corrispondenze fra i due autori non sono mai ascrivibili con certezza ad una dipendenza diretta e univoca di Ovidio dal precedente virgiliano, ma risultano riassorbite in un più ampio e generale riuso della tradizione letteraria.

Ciò non esclude d'altro canto la possibilità di riferimenti più letterali a particolari passaggi della quarta egloga all'interno di situazioni narrative che non corrispondano ad evocazioni dell'età aurea, dove è quindi la risemantizzazione determinata dal nuovo contesto a precludere una piena raffrontabilità fra la citazione-allusione e il suo modello. Un esempio a questo riguardo è rappresentato dall'apostrofe con la quale Deianira, in *epist.* 9, 13 (*respice vindicibus pacatum viribus orbem*), celebra la pacificazione del cosmo compiuta dallo sposo. Si tratta infatti di una probabile allusione ad *ecl.* 4, 50 *aspice convexo nutantem pondere mundum*, dove «l'esegesi augustea della quarta egloga [...] verosimilmente nota già ad Ovidio»⁴⁰⁵ può essere semmai il presupposto per una celebrazione del principato del tutto indipendente da Virgilio per riferimenti iconografici e soluzioni retoriche, attraverso il parallelo fra Eracle, pacificatore dell'ecumene, ed Augusto, in quanto principe di un'*aurea aetas* già realizzata a beneficio dell'umanità (diversamente che nella IV bucolica, dove la rigenerazione è un auspicio ancora di là da venire)⁴⁰⁶.

gens aurea; *Aen.* 8, 324-25 *aurea* [...] *saecula*; *Hor. carm.* 4, 2, 39-40 *redeant in aurum/tempora priscum*) che il poeta stesso riprende in *met.* 15, 96 (*at vetus illa aetas cui fecimus aurea nomen*).

⁴⁰⁵ Casali 1995, 51.

⁴⁰⁶ Un indizio in direzione di questa assimilazione può essere la rilevanza che il verbo *pacare* riveste nel discorso politico augusteo (vd. *Mon. Anc.* 5, 1 *mare pacavi a praedonibus*; 5, 12 *Gallias et Hispanias provi[n]cias, item Germaniam...[pacavi]*). Si tratta di un elemento lessicale che Ovidio riprende da Virgilio (*ecl.* 4, 17 *pacatum* [...] *reget* [...] *orbem*), (dove il senso è però ambiguo, potendosi intendere come participio passato, ma anche come aggettivo indicante una condizione permanente), assegnandogli, nel discorso e secondo il punto di vista di Deianira, un valore evidentemente risultativo, che risponde ad una funzione celebrativa.

La compresenza di elementi riconducibili ad autori diversi si osserva bene nella versione del mito delle età contenuta nel primo libro delle *Metamorfosi* (vv. 89 sgg.), la più significativa, nell'ambito della produzione ovidiana, in termini di ampiezza e ricchezza di riferimenti letterari.

La narrazione di Ovidio contamina i miti delle età di Esiodo (*Op.* 109) e Arato (*Phaen.* 98-136), distaccandosi comunque da entrambi. Il primo costituisce un modello ineludibile, da cui è desunta l'associazione fra ciascuna età e un metallo⁴⁰⁷, senza però recepire l'età degli eroi, che costituisce la più vistosa peculiarità esiodea. Le cinque età di Esiodo vengono normalizzate così a quattro (aurea, argentea, bronzea e ferrea), delle quali la terza è peraltro solo velocemente accennata (vv. 125-26), in modo che la periodizzazione si riduce sostanzialmente a tre età, un numero che rinvia alla versione di Arato⁴⁰⁸. Va peraltro osservato che l'età argentea occupa solo dodici versi (113-24), la metà esatta di quelli dedicati rispettivamente alle età aurea (89-112) e ferrea (127-50). Questa sproporzione determina una polarizzazione del confronto, secondo un dualismo oppositivo che troviamo anche nella bucolica virgiliana, dove appunto i riferimenti ad una *gens aurea* e ad una *gens ferrea* sono quanto rimane della sequenza dei metalli del mito esiodeo. Si tratta della sola debole analogia che il confronto fra le due versioni può fare emergere per quanto attiene la struttura complessiva, mentre è del tutto ignorata dal racconto di Ovidio l'idea del possibile ritorno dell'età dell'oro attraverso l'inversione del processo di decadenza, che rappresenta la fondamentale e audace peculiarità della versione di Virgilio⁴⁰⁹.

Assunto come modello di base lo schema tradizionale di tipo esiodeo, Ovidio vi introduce apporti diversi, modernizzando e adattando alla realtà latina i riferimenti economici e sociali. Nella descrizione dell'età del ferro alcuni spunti esiodei convivono con riferimenti letterari di ascendenza romana: alla fuga dalla terra delle due

⁴⁰⁷ Per la simbologia assegnata ai metalli nel mito esiodeo e le problematiche poste più in generale dalla struttura del racconto rinvio all'introduzione e al commento a cura di Martin L. West (West 1978, 172 sgg.).

⁴⁰⁸ Nella narrazione aratea le generazioni sono rispettivamente aurea, argentea e bronzea. La probabile influenza della versione aratea a questo proposito è suggerita da Galasso (Galasso 2000, 750 *ad loc.*). Sulla tripartizione come principio strutturante il mito della decadenza delle età si sofferma Campbell Rhorer 1980, 301 sgg., sviluppando, in riferimento a Ovidio, le considerazioni contenute in uno studio dedicato ad Esiodo da Jean Pierre Vernant. Dietro la successione quinaria della versione esiodea si celerebbe una sequenza di sei età ripartite in tre coppie, secondo un rapporto di analogia e opposizione. L'età aurea e quella argentea; l'età bronzea e quella eroica costituirebbero rispettivamente le prime due coppie, mentre il terzo binomio sarebbe costituito da due diverse fasi dell'età del ferro (Vernant 1969, 19-47). Tale ricorrenza del numero tre rispecchierebbe la fondamentale tripartizione in vigore presso le società indoeuropee fra le diverse funzioni assolve dai sacerdoti, dai guerrieri e dai coltivatori, argomento di uno studio pubblicato negli stessi anni da Georges Dumézil (Dumézil 1966).

⁴⁰⁹ Vd. Clausen 1994, 119 sgg.

personificazioni *Aidos* e *Nemesis* presente in Esiodo (*Op.* 199 sg.) Ovidio sostituisce l'immagine di *Pudor*, *Veritas* e *Fides* che abbandonano il consesso umano (v. 129), per denunciare subito dopo il sopravvento di inganni, violenza e cupidigia attraverso un *tricolon* ascendente che culmina in una citazione virgiliana (v. 131 *insidiaeque et vis et amor sceleratus habendi*, influenzato nella clausola, anche nella scansione metrica, da Verg. *Aen.* 8, 327 *belli rabies et amor successit habendi*).

Modelli latini importanti alla base del racconto ovidiano sono il carme 64 di Catullo, con la sua rievocazione dell'età eroica che assolve a una funzione di esemplarità morale analoga a quella dell'età aurea⁴¹⁰, e la descrizione dell'umanità primitiva contenuta nel quinto libro del *De rerum natura* di Lucrezio, il quale «sfrutta anche elementi legati al motivo dell'età dell'oro per costruire la sua storia dell'umanità, che non è narrazione mitica [...] ma discussione razionalistica, e a volte polemica, dei dati offerti dal mito, coerentemente con il carattere del poema filosofico»⁴¹¹.

In Virgilio *georg.* 1, 125 sgg. la conciliazione fra la cessazione della vita beata caratteristica dell'età aurea e l'evoluzione della civiltà umana avviene attraverso l'intervento di Giove, che per migliorare moralmente l'umanità mette fine all'inerzia e introduce la necessità dell'*improbis labor*.

Innanzitutto Ovidio dà molto meno spazio all'azione del dio⁴¹², limitandola all'introduzione delle stagioni (v. 116 sgg.), e descrive una progressione autonoma di tecniche e scoperte che fa pensare alla concezione del progresso umano in termini di ascesa, dallo stadio primitivo originario a quello civilizzato, combinando però tale impostazione con l'idea di ineluttabile declino morale e di decadenza rispetto a un originario stadio di felicità, tipico della tradizione poetica del mito delle età. Questo ridimensionamento della funzione esercitata dalla divinità è rispecchiato dai tratti di spontaneità e anarchia che caratterizzano l'età aurea di Ovidio: diversamente che in Lucrezio, dove le leggi sono prospettate come una conquista di civiltà, in Ovidio l'introduzione della legislazione è vista come un indice di decadenza morale rispetto alla rettitudine incondizionata dell'umanità primordiale (vv. 89-90 *vindice nullo,/ sponte*

⁴¹⁰ L'eco del carme catulliano, in particolare dei vv. 399 sgg., si avverte nel riferimento alla sovversione dei rapporti e degli affetti familiari (vv. 144 sgg.)

⁴¹¹ Pianezzola 1999, 52-53.

⁴¹² Su questo punto Ovidio si distanzia in parte anche da Virgilio, le cui rappresentazioni dell'età aurea risultano contraddittorie in proposito. Se infatti in *Aen.* 7, 203, nel quadro idilliaco tracciato da Latino, i primi abitanti del Lazio attuano la giustizia senza bisogno di leggi e coercizioni (*Saturni gentem haud vinclo nec legibus aequam/ sponte sua*, da cui risulta tra l'altro il valore tematico che il nesso *sponte sua*, presente anche nel passo di Ovidio citato sopra, assume in contesti di questo tipo), in *Aen.* 8, 321-25 l'età di Saturno è sottomessa a quest'ultimo in quanto monarca illuminato e attraversa un processo di civilizzazione fondato sull'introduzione di leggi e vincoli sociali.

sua, sine lege fidem rectumque colebat), oltre che come una minaccia in grado di compromettere la serenità e la sicurezza delle persone (vv. 91-93). Ne risulta un conflitto fra tradizioni diverse non armonizzate in una visione coerente, che si fa percepire nel passo dedicato al tema dell'αὐτόματος βίος, la fertilità spontanea della terra⁴¹³. I dodici versi sono infatti suddivisi in due momenti, scanditi al v. 109 dall'avverbio *mox*⁴¹⁴. Le diverse fasi, sebbene accomunate dall'assenza di lavoro umano, sono tra loro molto diverse rispetto alla qualità dell'offerta della natura. I cibi disponibili nel primo dei due momenti non sono niente più che bacche (vv. 104-5), ossia frutti spontanei che crescono spontaneamente anche al di fuori dell'età aurea, e ghiande, cibo normalmente destinato ai maiali e non agli uomini⁴¹⁵, già ricordate come vitto dell'umanità primordiale da Lucrezio⁴¹⁶, al di fuori dallo schema mitico, dove i primitivi sono dei *miseri* che si accontentano delle loro rudimentali vivande (5, 944 *pabula dura tulit, miseris mortalibus ampla*)⁴¹⁷. Dal v. 109 la dieta della medesima generazione aurea, grazie al decisivo avvento dei cereali, può finalmente conoscere il pane. Il repentino passaggio dalla estrema *frugalitas* delle origini ad un'abbondanza evocata con tono favolistico⁴¹⁸ non è in alcun modo giustificato da Ovidio, che si limita a giustapporre le due fasi senza preoccuparsi di accennare ad alcuna spiegazione logica o eziologica. L'impressione che ne risulta è che il poeta attinga a concezioni diverse, quella della 'spontaneità povera' e quella della 'abbondanza spontanea'⁴¹⁹, senza armonizzarle in un modello coerente, mescolando le teorie che vedono la storia umana

⁴¹³ Secondo il *topos* fissato da Esiodo, *Op.* 117 s. e ripreso da Platone, *Pol.* 271e. Per la definizione di «Automaton-Motiv» cfr. Gatz 1967, 119.

⁴¹⁴ La suddivisione è segnalata da Bellandi 1992, 29 come una divisione di natura temporale compresente, e non alternativa, a quella di tipo formale che Bömer propone invece fra i vv. 106 e 107, in modo da dividere la sezione 101-12 in due metà simmetriche (101-6 e 107-12), ognuna di sei versi (Bömer 1969, 48).

⁴¹⁵ Cfr. Verg. *georg.* 2, 520.

⁴¹⁶ Lucr. 5, 939-41, che li cita insieme ai corbezzoli: *glandiferas inter curabant corpora quercus/ plerumque; et quae nunc hiberno tempore cernis/ arbita puniceo fieri matura colore*. Per le corniole come nutrimento povero vd. Verg. *Aen.* 3, 649, dove sono qualificate come *victus infelix* e *georg.* 2, 34, che le definisce *lapidosa*. Per il *topos* delle ghiande come primo alimento umano cfr. Verg. *georg.* 1, 8; Tib. 2, 1, 38.

⁴¹⁷ L'idea di forzata accettazione espressa dall'aggettivo *contenti* (*met.* 1, 103) sembra sottendere da parte della voce narrante un giudizio non troppo lusinghiero su questo regime alimentare. Per l'influenza esercitata a questo proposito sul passo ovidiano dal fr. 17 Soubiran degli *Aratea* di Cicerone (*malebant tenui contenti vivere cultu*) vd. Bellandi 1992, 32 sgg.

⁴¹⁸ Il carattere favoloso di questo scenario viene evocato in particolare al v. 111, anche attraverso un accentuato fonosimbolismo ottenuto mediante la doppia anafora in chiasmo (*flumina iam/iam flumina*), l'insistita ripetizione della vocale *i* presente in ogni parola e la forte assonanza fra i sostantivi *lactis* e *nectaris* (dovuta al comune nesso *ct* e all'omeoteleuto).

⁴¹⁹ Desumo queste formule da Barchiesi 2005, 170 *ad loc.*

come progressivo incivilimento con lo schema della decadenza morale attraverso età successive⁴²⁰.

Alcune delle immagini impiegate da Ovidio trovano corrispondenze nella quarta bucolica, e tuttavia non presuppongono necessariamente una dipendenza da Virgilio, dal momento che costituiscono dei *topoi* letterari più generalmente attestati. Ciò vale per l'espedito retorico convenzionale mediante il quale avviene la rappresentazione dell'età aurea: una serie di assenze e negazioni⁴²¹ che ne fanno l'antitesi del presente nel quale vive il poeta. Tale modalità prevede un repertorio di temi fissi come la mancanza di navigazione, di attività militari e di lavori agricoli, puntualmente annoverati dal racconto di Ovidio. Il primo *topos* viene richiamato attraverso il riferimento al viaggio degli Argonauti (vv. 94-95 *nondum caesa suis, peregrinum ut viseret orbem,/ montibus in liquidas pinus descenderat undas*), tradizionalmente identificato con l'esordio della navigazione umana, come tradizionali sono sia la presentazione in chiave negativa di questo varo, in quanto simbolo dell'empietà dell'uomo nel violare i confini posti dalla natura e della sua brama di guadagno, sia la metonimia che indica attraverso il legno di pino⁴²² la nave Argo, in base alla leggenda secondo la quale questa sarebbe stata fabbricata con legname del monte Pelio⁴²³.

Nel descrivere l'assenza di guerre e attività militari come tratto caratterizzante l'età dell'oro (vv. 97-100) Ovidio si vale anche della negazione dell'esistenza delle fortificazioni che, pur trovando un parallelo in Virg. *ecl.* 4, 32-33 *cingere muris/ oppida*, sembra avere come modelli ancora più prossimi Tib. 1, 3, 47-48 *non acies, non ira fuit, non bella, nec ensem/ immitti saevus duxerat arte faber* e 1, 10, 9 *non arces, non vallus erat*.

⁴²⁰ Per questa commistione di teorie concorrenziali vd. Bömer 1969, 47 e Kubusch 1986, 225 sgg.

⁴²¹ Vd. Davies 1987. Per la convenzionalità del motivo cfr. Hes. *Op.* 112-15; Arat. *Phaen.* 108-11; Verg. *ecl.* 4, 40-42. Pianezzola 1999, 45 n. 5 vi riconosce uno stilema tipico dei testi latini sull'età dell'oro, più che degli analoghi miti greci.

⁴²² Per la variante che sostituisce al legno di pino quello di abete vd. Jocelyn 1967, 352-53 *comm. ad Enn. Med.* 209, dove si parla appunto di *abiegna [...] trabes*.

⁴²³ Il motivo, ben attestato già nella letteratura greca, in poesia come in prosa (si vedano Eur. *Andr.* 863, Apollon. 1, 386 ed Herod. 4, 179) è recepito dalla letteratura latina: cfr., prima di Verg. *ecl.* 4, 38-39 *nec nautica pinus/ mutabit merces*, dove la sineddoche ha perso la specificità del riferimento ad Argo, e indica una nave qualsiasi, Catullo 64, 1-2 *Peliaco quondam prognatae vertice pinus/ dicuntur liquidas Neptuni nasse per undas*. *Loci similes* sono in Hor. *epod.* 16, 57 *non huc Argoo contendit remige pinus* e Tib. 1, 3, 37 *nondum caeruleas pinus contempserat undas*. Da notare che nel luogo tibulliano il *topos* costituisce il motivo ispiratore dell'elegia, sul quale si basa la riformulazione in chiave soggettiva del mito da parte del poeta. Questi, partito da Roma per seguire Messalla in Oriente, è rimasto a Corfù gravemente malato, in preda alla solitudine e alla nostalgia per la patria e la propria casa. Questa condizione psicologica suggerisce la rievocazione dell'età di Saturno e della società che ignorava i viaggi e la navigazione. Per l'uso ovidiano dello stesso *topos* cfr. anche *am.* 2, 11, 1-2 *prima malas docuit [...]* *Peliaco pinus vertice caesa vias*.

Anche per la rappresentazione dell'agricoltura in termini di fermento che si riscontra ai vv. 101-2 *ipsa quoque immunis rastroke intacta nec ullis/ saucia vomeribus per se dabat omnia tellus*, gli spunti possono essere stati indipendenti dall'egloga virgiliana, dal momento che l'analogia immagine di *ecl.* 4, 33 *telluri infindere sulcos* ha un parallelo anche più prossimo all'umanizzazione della Terra attuata da Ovidio⁴²⁴ in *Hor. epod.* 16, 43 *non rastros patietur humus, non vinea falcem*.

Nella topica convenzionale relativa all'età aurea rientra poi l'abbondanza di miele (v. 112 *flavaque de viridi stillabant ilice mella*), e più specificamente il suo offrirsi nel cavo delle querce, in base alla credenza per cui si sarebbe trattato di rugiada che scendeva pura dalle foglie e dal tronco (cfr. oltre ad *ecl.* 4, 30 *et durae quercus sudabunt roscida mella* e 3, 89 *mella fluent illi*, anche *Hor. epod.* 16, 47 *mella cava manant ex ilice* e *Tib.* 1, 3, 45 *ipsae mella dabant quercus*). Lo stesso trinomio costituito da fiumi di vino⁴²⁵, latte e miele che scorrono spontanei e copiosi non manca di una propria tradizione se si confronta *Hor. carm.* 2, 19, 9-12 *fas [...] est mihi [...] vinique fontem lactis et uberes/ cantare rivos atque truncis/ lapsa cavis iterare mella*.

Un'ulteriore corrispondenza con la quarta bucolica è rappresentata dal riferimento al mito della Vergine (v. 150), poi identificata con Dike, fuggita dalla terra, alluso anche da Virgilio attraverso la previsione oracolare di un suo ritorno (*ecl.* 4, 6), secondo la prospettiva rovesciata che contraddistingue la bucolica virgiliana.

La fonte principale è Arato, 96 sgg., dove è detto che la dea della Giustizia nell'età del bronzo prima si ritira sulle colline e poi, ultima divinità a lasciare la terra, si rifugia in cielo (diversamente che in Esiodo *Op.* 197 sgg., dove sono *Aidos* e *Nemesis* a fuggire dagli uomini scegliendo di vivere presso gli dei)⁴²⁶. Si tratta di un luogo già accolto dalla tradizione poetica latina precedente a Virgilio⁴²⁷, per cui non c'è motivo di presupporre una mediazione virgiliana alla base del verso di Ovidio, che doveva avere tradotto il testo arateo nei suoi quasi totalmente perduti *Phaenomena*⁴²⁸. Tra l'altro, il

⁴²⁴ Per lo sviluppo ulteriore di questo clichè si veda la protesta espressa in discorso diretto dalla personificazione della Terra a *met.* 2, 286-87 *adunci vulnera aratri/ rastrorumque fero totoque exerceor anno*.

⁴²⁵ Se *nectaris* è da intendersi alla stregua di un'iperbole. Sulla divisione di traduttori e commentatori rispetto alla scelta tra l'interpretazione propria 'nettare' e il tropo 'vino' vd. Bellandi 1992, 37 sgg., in particolare n. 21. Per la seconda soluzione propende Galasso, che richiama come parallelo *georg.* 1, 132 *passim rivis currentia vina* (Galasso 2000, 754 *ad loc.*).

⁴²⁶ Sulla valenza innovativa del mito arateo rispetto ai modelli esiodei vd. Schiesaro 1996.

⁴²⁷ Sulla ricezione di questo motivo arateo da parte della poesia romana si è molto indagato, con particolare riguardo alla possibile mediazione svolta dai commenti, sulla base del confronto fra le traduzioni latine (in particolare i frammenti 17-19 Soubiran degli *Aratea* di Cicerone) e gli *scholia* a noi pervenuti: vd. Barchiesi 1981 e Bellandi 2000.

⁴²⁸ Vd. P. Esposito, *I Phaenomena di Ovidio*, in Gallo-Esposito 1998, 55 sgg. Per la dipendenza da Arato si rinvia alla bibliografia specifica in Bannert-Divjak 1977.

nesso *Virgo Astraea* sembra presupporre da parte di Ovidio la conoscenza del passo di Arato (vv. 98-101)⁴²⁹, dato che l'epiteto *Astraea*, se usato come patronimico come parrebbe, costituisce una presa di posizione rispetto alla questione genealogica posta dall'autore greco, laddove la Vergine è detta essere figlia di Astreo «o di qualcun altro». Il racconto ovidiano accoglie d'altra parte elementi dell'iconografia tradizionale dell'età dell'oro non recepiti dalla quarta egloga, come i riferimenti al comunismo primitivo (*met.* 1, 135-36 *communemque prius ceu lumina solis et auras/ cautus humum longo signavit limine mentor*) che trovano paralleli in Verg. *georg.* 1, 125 sg. (*ne signare quidem aut partiri limite campum/ fas erat*), in cui l'assenza di divisione della terra è carattere costitutivo dell'età aurea, e Tib. 1, 3, 43-44 *non domus ulla fores habuit, non fixus in agris/ qui regeret certis finibus arva, lapis*); o il concetto di primavera perpetua (vv. 107 sgg.), associato all'età dell'oro già in Platone *Pol.* 272a, per il quale è stata supposta anche la possibile influenza del collegamento instaurato da Virgilio fra la primavera e la terra italica (vd. *georg.* 2, 149 *hic ver adsidium*)⁴³⁰.

Un'analogia convenzionalità nell'uso dei materiali poetici tradizionalmente associati all'età dell'oro si può osservare nell'elegia decima del terzo libro degli *Amores*, la cui differenziazione rispetto al primo libro delle *Metamorfosi* si realizza piuttosto nell'effetto parodico che il tema sortisce qui, per via del punto di vista assolutamente soggettivo che ispira la rievocazione nostalgica. Questa è infatti funzionale alla *querela* del poeta-innamorato contro la venalità e la cinica insensibilità del proprio tempo, un motivo ben noto al codice elegiaco. Il tema di tradizione poetica illustre diviene così argomento funzionale all'esigenza di screditare il rivale sentimentale: su tale scarto è giocata la sostanza scherzosa del passo. Nell'ambito di questa ricodificazione, il repertorio iconografico messo in campo è del tutto convenzionale, tanto nelle immagini singolarmente considerate quanto nelle modalità retoriche impiegate. Secondo lo stilema già richiamato, la descrizione si realizza infatti attraverso una serie di negazioni che toccano successivamente l'agricoltura (vv. 39-41, con la sequenza di messi, frutta e miele che può ricordare l'analogia tripartizione di *ecl.* 4, 28-30 *arista [...] uva [...] mella [...]*); la proprietà privata (v. 41, con un riferimento all'agrimensore identico a quello presente in *met.* 1, 136 *cautus humum longo signavit limite mentor*); la navigazione (vv. 43-44); la guerra (vv. 47-50). Quest'ultimo tema riceve particolare

⁴²⁹ Sull'assenza di questa definizione nella letteratura greco-latina antecedente ad Ovidio e sulla sua successiva fortuna cfr. Traina 1986², 286-97.

⁴³⁰ Cfr. la mitezza del clima della terra primitiva in Lucr. 5, 818-20.

spicco nell'ambito del contesto elegiaco, dal momento che il pacifismo ricorrente nelle rievocazioni dell'età dell'oro può sovrapporsi e confondersi con l'antimilitarismo caratteristico del codice elegiaco, che riconosce uno dei propri stilemi nella rivendicazione della *militia amoris* in opposizione alle pratiche militari⁴³¹. A fronte di questa sostanziale impersonalità nel repertorio iconografico impiegato, l'elegia esemplifica una peculiarità ovidiana nell'impiego del mito delle età: la contraddizione finalizzata ad effetti paradossali fra il simbolismo morale e il valore materiale dei diversi metalli. Si tratta di un espediente impiegato anche a *met.* 1, 141 sgg., dove l'enfatica menzione dell'oro nell'*aetas ferrea* rappresenta un elemento di forte rottura rispetto agli schemi tradizionali (vd. al contrario l'insistenza di Esiodo, *Op.* 144-51, sul fatto che gli uomini dell'età del bronzo utilizzassero questo metallo come unica e universale materia). L'oro, e quindi la ricchezza e il denaro, in quanto fondamento dell'economia dell'età del ferro, ispiratore delle passioni e azioni umane più deteriori e scellerate, è prospettato come principale fattore di degenerazione morale e corruzione. Su questa premessa si basa l'accezione materialistica e deteriori di età aurea con riferimento non a un tempo mitico ideale, ma al presente corrotto e venale, che ha assunto il denaro come valore di riferimento principale, se non esclusivo, impiegata dal poeta in chiave polemica contro la società contemporanea (*am.* 1, 8, 1-4; 25 sgg.). Nell'elegia presa in esame l'effetto di questo rovesciamento del *topos* non sortisce effetti particolarmente dirompenti, dal momento che la protesta contro la nuova ricchezza e l'ostentazione volgare ricade nelle convenzioni del codice elegiaco e del costume romano. Laddove il confronto fra la rappresentazione idealizzata del passato e la realtà attuale si fa più scoperto, e il paradosso che ne risulta diviene più esplicito (vd. *ars* 3, 113-14 *simplicitas rudis ante fuit; nunc aurea Roma est/ et domiti magnas possidet orbis opes*), l'effetto che ne risulta non è però, come ci si potrebbe aspettare, la polemica contro il presente, ma al contrario la demistificazione del paradigma mitico, del quale viene contestata l'opportunità. Fra l'austerità dell'epoca arcaica e la Roma contemporanea, Ovidio sceglie infatti risolutamente la seconda, rivendicando il *nunc*, i propri *tempora*, in opposizione ai *prisca* (*ibid.* 121-22 *prisca iuvent alios, ego me nunc denique natum/ gratulor: haec aetas moribus apta meis est*); il *cultus* della sua età (v. 101) in alternativa alla rozzezza di altre epoche (vv. 107-8)⁴³².

⁴³¹ I vv. 47-48 dedicati al tema della pace nell'età aurea sono infatti implicitamente anticipati e preventivamente dilatati dagli argomenti esposti nei vv. 9-22, volti a screditare il rivale perché dedito alla vita militare, deprecata in quanto pratica violenta.

⁴³² Su questo passo vd. il commento di Stok 1990, 182 sgg., con riferimenti a Prop. 4, 1 e *Aen.* 6, 847 che costituirebbero il sottofondo ironico presupposto rispettivamente dai vv. 118 e 121.

Questa insofferenza verso il passato diviene aperta sconfessione del suo valore nelle parole di Giano, che si spingono a negare la presunta superiorità etica delle generazioni antiche, fatta salva l'oggettiva diversità delle condizioni materiali (*fast.* 1, 193-94 *vix ego Saturno quemquam regnante videbam/ cuius non animo dulcia lucra forent*)⁴³³. L'assunto, negando il presunto divario morale tra la generazione aurea e quella contemporanea, fra loro equiparate nelle inclinazioni e in particolare nell'aspirazione al guadagno, che è tradizionalmente vista come la principale causa della corruzione, viene a confutare l'idea di degenerazione progressiva che costituisce il presupposto fondamentale del mito esiodeo e delle sue derivazioni, e quindi a compromettere implicitamente la credibilità del mito stesso. Esso, del resto, anche nella versione ovidiana di *met.* 1, 89 sgg. perde molta parte della gravità e solennità che ne connotano altre evocazioni di età augustea⁴³⁴. A questo effetto di alleggerimento cooperano due fattori. In primo luogo, il racconto relativo alla successione delle diverse età viene in gran parte svuotato delle sue implicazioni filosofico-religiose: la portata dell'intervento divino rispetto al loro susseguirsi è difatti molto ridimensionata. Sono eliminati i riferimenti di Esiodo alla fabbricazione delle razze umane da parte di Zeus e degli dei (*Op.* 110; 128; 143; 158), che, connettendo il mito delle età con quelli di Prometeo, Efesto e Pandora, fanno pensare alla progressione come ad una catena di esperimenti divini e non come a un processo evolutivo. Saturno, al cui regno la tradizione latina associa l'età aurea, è citato da Ovidio solo *a posteriori*, in relazione al passaggio all'età argentea, quando il suo dominio sull'universo è già miseramente terminato (v. 113); e anche il riferimento a Giove (v. 114) è fatto in termini ambigui che possono intendersi come un *calembour* vagamente irriverente. *Sub Iove* significa infatti 'a cielo aperto', e nello specifico contesto tale accezione meteorologica può avere una peculiare, umoristica pertinenza al dio che nel seguito del racconto (vv. 260 sgg.) sarà all'origine di un cataclisma cosmico (sull'equivocità dell'espressione Ovidio sembra del resto giocare anche altrove: si veda la possibile ambiguità del sintagma nell'occorrenza di *met.* 3, 363, con riferimento agli amplessi amorosi delle ninfe). In questo caso la referenza a Giove risulterebbe quindi molto opacizzata, come se questi fosse ricordato non come detentore del potere cosmico, ma più modestamente, nelle sue prerogative inerenti i fenomeni atmosferici.

⁴³³ Sulla complessa e irrisolta problematica posta dalle implicazioni antiaugustee del discorso di Giano rinvio alla vasta bibliografia specifica, fra cui Hardie 1991; Hinds 1992; Barchiesi 1994; La Penna 1995.

⁴³⁴ Penso oltre che alla quarta bucolica, anche a un testo come il *carmen saeculare* oraziano, studiato in rapporto alle istanze della propaganda augustea e all'uso strumentale dell'*aurea aetas* ad esempio in Zanker 1988, 167 sgg., su cui vd. le considerazioni di Barker 1996.

Soprattutto, dal racconto ovidiano non emerge un senso di giustizia e di motivazione superiore per i cambiamenti che accompagnano il susseguirsi delle generazioni, che appaiono non tanto come il frutto di un piano provvidenziale, quanto piuttosto come il risultato di un'evoluzione spontanea che si accompagna al cambiamento delle condizioni naturali.

Non c'è l'idea che il peggioramento delle condizioni sia conseguenza e punizione di comportamenti aberranti da parte degli uomini, né, come nel primo libro delle *Georgiche*, l'intervento di Giove che peggiora la vita degli uomini si giustifica in base allo scadimento della loro moralità, quindi come una punizione, o ai fini di un eventuale progresso.

L'altro accorgimento adottato da Ovidio in funzione di questa operazione di alleggerimento è quello di allontanare decisamente il mito da sé e dalla propria realtà storica, con il risultato di annullarne il potenziale patetico. Ai vv. 413-14 il poeta si presenta come discendente della generazione nata dalle pietre di Deucalione e Pirra⁴³⁵ dopo la catarsi realizzatasi attraverso il diluvio, un dato che equivale a stabilire una cesura fondamentale tra sé e l'età ferrea con la sua generazione scellerata, a rivendicare una sostanziale estraneità rispetto all'eventuale 'peccato originale'. Si tratta di una fondamentale differenza rispetto non solo alla versione di Esiodo, che si vale del mito per spiegare l'empietà e l'ingiustizia dei suoi contemporanei (*Op.* 174 sgg.)⁴³⁶, ma anche al contenuto della quarta bucolica, dove parte considerevole della drammaticità del racconto è dato appunto dalla sua stretta, cogente attualità. L'avvento del *puer*, e con esso il principio della rinascita che invertirà il corso degli eventi, è infatti preannunciato e atteso da un presente che è conseguenza diretta del progressivo deterioramento dell'umanità e che di tale processo costituisce il cruciale punto di svolta.

⁴³⁵ La formulazione del concetto è letterariamente pregnante, evocando rimandi intertestuali molteplici, ed esemplifica la compresenza di tradizioni concorrenziali che caratterizza più in generale il primo libro del poema ovidiano. I vv. 414-15 ricalcano infatti *georg.* 1, 61 sgg. *quo tempore primum/ Deucalion vacuum lapides iactavit in orbem/ unde homines nati sunt, durum genus*, ma presuppone al contempo *Lucr.* 5, 925-26 *at genus humanum multo fuit illud in arvis/ durius, ut decuit, tellus quod dura creasset*, che costituisce una critica razionalistica al mito. L'affermazione, infatti, conclude una sezione nella quale si argomenta l'inesistenza delle creature mitologiche (*ibid.* 878 sgg.) e dell'età dell'oro (vv. 911-12), e polemizza implicitamente con la tradizione relativa al diluvio universale e all'origine della specie umana. La sua *duritia* viene ricondotta a una caratteristica biologica, dipendente dall'origine terrena degli esseri umani precedentemente argomentata in termini razionalistici (vv. 805 sgg.), in opposizione all'eziologia mitologica collegata alla vicenda di Deucalione e Pirra (vd. Gale 2009, 177-78 *comm. ad loc.* per la probabile allusione al gioco fra le due parole greche *λάσας* e *λαός* e i riferimenti alla tradizione precedente).

⁴³⁶ Distanziandosi in ciò nettamente dal modello, Ovidio non chiama in causa il proprio tempo e se stesso in rapporto all'età ferrea, frustrando in qualche modo l'attesa creata dall'effetto di attualizzazione determinato dall'uso dei tempi verbali: dal verso 140 ai perfetti e piuccheperfetti del passo precedente subentrano una serie di presenti.

III.2

LA BONTÀ CONTADINA: FILEMONE E BAUCI

I passi ovidiani presi in considerazione si riferiscono ad una concezione dell'età dell'oro il cui principale tratto qualificante è rappresentato dall'idea di una vita beata nella quale la natura offre spontaneamente i beni che in seguito l'uomo potrà ottenere esclusivamente a prezzo della propria fatica. Esiste per contro un'immagine dell'età dell'oro, prospettata da Arato e recepita da Cicerone sviluppandone le implicazioni filosofiche e moralistiche⁴³⁷, che contempla il lavoro e si caratterizza per *frugalitas* e integrità morale. Si tratta di una tradizione caratterizzata da una evidente impronta moralistica, di cui lo stesso Ovidio offre in qualche modo una propria rappresentazione nell'ambito di un episodio delle *Metamorfosi*, che non a caso costituisce, all'interno dell'opera ovidiana, uno dei punti di maggior sintonia con i principi etico-politici della propaganda augustea, il racconto di Filemone e Bauci (*met.* 8, 626-720). Gli studi dedicati all'episodio si sono concentrati da una parte sulla presenza, all'interno della narrazione, di alcuni archetipi narrativi riscontrabili anche al di fuori della tradizione classica, in particolare nella scrittura vetero-testamentaria⁴³⁸; dall'altra sulle possibili fonti di questo racconto, per il quale non si conoscono, all'interno della letteratura greco-romana, altre attestazioni e che, dunque, ha finito per essere considerato una creazione ovidiana, quantomeno sul piano della ricezione da parte delle epoche successive all'autore⁴³⁹. Questi due aspetti sono stati posti tra loro in relazione, in particolare da Alan H. F. Griffin⁴⁴⁰: l'ambientazione dell'episodio, indicata mediante coordinate geografiche piuttosto precise⁴⁴¹, rispecchierebbe l'area di provenienza del

⁴³⁷ Rispetto alla versione aratea, che insiste sulla ricchezza e varietà dei beni naturali, lo scarto di originalità introdotto da Cicerone consisterebbe nell'idea di vita aurea come scelta volontaria di frugalità e autarchia (Barchiesi 1981, 187).

⁴³⁸ Già in Riley 1905 è richiamata la teoria secondo la quale la storia dello sventurato destino degli inospitali vicini di Filemone e Bauci si fonderebbe sul racconto biblico della distruzione delle città della pianura - cioè la storia di Sodoma e Gomorra in *Gen.* 19, 1-29 - e l'ospitalità riservata da Filemone e Bauci a Giove e Mercurio avrebbe come modello l'accoglienza nei confronti dell'angelo da parte di Abramo, riferita in *Gen.* 18, 1-15 (Riley 1905, 293). Le presunte interferenze di Genesi 18-19 sul mito ovidiano sono analizzate da Bushnell 1916. In anni più recenti Bömer 1977, 190-91 ammette la possibilità di influenze ebraiche sull'episodio di Filemone e Bauci, mentre Griffin 1991a, 69 sgg. propone un minuzioso elenco di paralleli ravvisabili attraverso il confronto fra la loro storia e la narrazione biblica relativa a Sodoma e Gomorra di *Gen.* 19, che dovrebbero dimostrarne la comune dipendenza dalle storie di diluvio del vicino Oriente.

⁴³⁹ Bömer 1977, 190. Sul possibile retroterra letterario della narrazione ovidiana, per il quale si è fatto in particolare il nome di Nicandro di Colofone, vd. Hollis 1970, 106-12.

⁴⁴⁰ Vd. Griffin 1991a, 66 sgg. e Griffin 1991b, 53 sgg.

⁴⁴¹ Un primo riferimento è al v. 621, dove si dice che la metamorfosi di Filemone e Bauci, ancora attestata al momento della narrazione dalla presenza di una quercia e di un tiglio, sarebbe avvenuta sulle colline della Frigia. Questa prima precisazione topografica è ribadita, e anzi precisata, dal successivo riferimento

racconto folclorico che sarebbe alla base della narrazione ovidiana⁴⁴². La storia di Filemone e Bauci apparterebbe cioè alla tradizione delle storie sul diluvio originaria dell'Asia Minore e ben attestata in Frigia⁴⁴³ (già recepita all'interno delle *Metamorfosi* nella sua versione 'maggiore' nel mito di Deucalione e Pirra) e ne rappresenterebbe una variante locale, di cui la versione ovidiana conserverebbe l'ambientazione originaria. Va tuttavia ricordato che Ovidio mostra anche altrove una certa propensione a collegare alla Frigia personaggi compromessi con il codice bucolico (secondo un'associazione verosimilmente agevolata dall'estrazione geografica di Paride, che è appunto frigio e frequentemente indicato, come si è visto, nell'ambito della poesia di età augustea, come *pastor* per antonomasia), e che gli anziani coniugi protagonisti dell'episodio sembrano risentire, per taluni aspetti, di una simile connotazione di genere. L'unico dettaglio relativo al loro aspetto del quale venga data notizia al lettore è rappresentato dal *baculus*, in questo caso realisticamente richiamato, con riferimento alle sue funzioni di sostegno, nel momento della fuga in salvo dall'alluvione (vv. 693-4 *baculisque levati/nituntur longo vestigia ponere clivo*). Così anche lo scenario entro il quale i due sono inseriti costituisce, a dispetto dell'ambientazione medio-orientale formalmente dichiarata dal narratore, uno spaccato sostanzialmente realistico del mondo rurale italico, nella cui evocazione si percepisce l'influenza della poesia bucolica virgiliana. I cibi imbanditi sulla mensa riflettono l'economia di sussistenza basata sulla pratica integrata di agricoltura, pastorizia e apicoltura caratteristica della campagna evocata nelle egloghe di Virgilio⁴⁴⁴, come pure alcune fra le specie arboree citate nell'episodio, il faggio e il salice⁴⁴⁵, corrispondono a presenze familiari al mondo bucolico,

al regno di Pelope (vv. 622-23), utile a circoscrivere ulteriormente l'area di riferimento: da Strabone (*Geogr.* 12, 571) sappiamo infatti che Pelope regnò sul paese intorno al monte Sipilo che gli antichi chiamavano Frigia e che Pelope stesso era chiamato 'frigio'. Un'ulteriore informazione geografica è contenuta dall'aggettivo *Thyneius* (v. 719) riferito all'anonimo personaggio (ma probabilmente il singolare è da intendersi in senso collettivo) che indica il luogo della trasformazione di Filemone e Bauci in alberi. L'isola di Tinia si trova a un miglio dalla costa meridionale del Mar Nero ed apparteneva alla regione della Bitinia spesso indicata come 'Frigia Minore' (Griffin 1991a, 64).

⁴⁴² Nell'ambito delle ipotesi avanzate circa l'eventuale fonte utilizzata da Ovidio per questo episodio, si è supposto che la storia fosse narrata da Alessandro Poliistore di Mileto, autore di un *Περὶ Φρυγίας* (Haupt-Korn 1876, *ad met.* 8, 611 sgg.).

⁴⁴³ Vd. il dettagliato repertorio raccolto da Hollis 1970, 109 sgg., che annovera, oltre a testimonianze numismatiche, attestazioni letterarie circa la tradizione di un grande diluvio ambientato in Frigia, tra cui una storia riferita da Nonno di Panopoli (*Dion.* 13, 522 sgg.), che contempla anche il tema della salvezza accordata dalle divinità ad un uomo di specchiata moralità.

⁴⁴⁴ Si vedano in particolare il formaggio citato al v. 666 insieme alla frutta di vv. 675-76, che formano un menu analogo a quello che Titiro sarebbe in grado di mettere a disposizione di Melibeo.

⁴⁴⁵ Da questi due alberi provengono i legnami di cui sono fatti rispettivamente il bacile (vv. 652-53 *erat alveus illic/fagineus*) e i bicchieri (669-70 *fabricataque fago/pocula*) ricordati nella descrizione della preparazione e dell'imbandigione del pasto e il letto messo a disposizione dei due divini ospiti (v. 656 *lecto sponda pedibusque salignis*; v. 659 *lecto [...]* *saligno*).

suggerendo un paesaggio almeno parzialmente affine a quello nel quale vivono i pastori virgiliani.

A rivelare l'interferenza del codice bucolico non mancano lemmi portatori di una connotazione di genere quali il sostantivo *casa*, v. 633, che è termine impiegato da Ovidio anche in altri contesti compromessi con il codice bucolico⁴⁴⁶; accezioni specificamente virgiliane, come l'uso con riferimento al legno del verbo *caelo* - solitamente inerente la lavorazione dei metalli - verosimilmente ricalcato su *ecl.* 3, 37, nell'ambito di un'immagine a sua volta di matrice bucolica⁴⁴⁷; espressioni dietro le quali si può avvertire un'ascendenza virgiliana e/o teocritea, come la perifrasi *lactis massa coacti* (v. 666) per indicare il formaggio, all'incirca la medesima impiegata dal Ciclope ovidiano, che è personaggio dalla acclarata genealogia bucolica, per descrivere il pallore di Galatea⁴⁴⁸.

È nondimeno innegabile che sarebbe difficile argomentare una dipendenza diretta del passo ovidiano dal *liber* bucolico sulla base di suggestioni così circoscritte e discontinue e che, quindi, ciò che emerge dall'episodio è semmai l'idealizzazione complessiva del mondo rurale nel quale i due protagonisti sono inseriti. Tale prospettiva non rappresenta un tratto specifico della poesia bucolica virgiliana, ma si riscontra già nell'elegia di Tibullo. Con la campagna tibulliana, il mondo rurale nel quale vivono Filemone e Bauci condivide, oltre al senso di religiosità ancestrale che lo permea, diversi tratti influenzati dalla topica relativa all'età dell'oro⁴⁴⁹, come l'apologia della *paupertas* in quanto correlativo di *probitas* e la disponibilità all'accoglienza e alla condivisione. Si tratta di analogie tematiche e lessicali che si traducono in un repertorio iconografico comune: si possono citare al riguardo il motivo delle stoviglie in terracotta (v. 668 *omnia fictilibus*) come emblema di povertà e semplicità di vita, che costituisce un *topos* nelle celebrazioni della *prisca simplicitas* da parte degli autori di età augustea⁴⁵⁰, o quello dell'accessibilità delle abitazioni altrui quale prerogativa di una società ancora estranea

⁴⁴⁶ Cfr. *supra*, I.1.

⁴⁴⁷ La descrizione si riferisce infatti a un recipiente impermeabilizzato internamente con la cera, che è dettaglio riconducibile a Theocr. 1, 27.

⁴⁴⁸ *Met.* 13, 796 *mollior [...] lacte coacto*, una comparazione sotto la quale si percepisce, come abbiamo visto, il riecheggiamento di Verg. *ecl.* 1, 81 *pressi copia lactis*.

⁴⁴⁹ Uso questa categoria non con riferimento all'età mitica descritta nella quarta egloga virgiliana, ma nell'accezione più genericamente evocativa di *rustica simplicitas*, pace e integrità morale primigenie.

⁴⁵⁰ Cfr., con riferimento alle pratiche culturali della Roma delle origini, improntate a semplicità e frugalità, Tib. 1, 1, 37 sg. *adsitis, divi, neu vos e paupere mensa/ dona nec e puris spernite fictilibus./ Fictilia antiquus primum sibi fecit agrestis/ pocula, de facili composuitque luto* e Val. Max. 4, 4, 11 (a proposito degli antichi romani di estrazione contadina chiamati a rivestire la carica di consoli) *per Romuli casam, perque veteris Capitolii humilia tecta et aeternos Vestae focos fictilibus etiam nunc vasis contentos, iuro nullas divitias talium virorum paupertati posse praeferrere*.

tanto al furto quanto ad un esercizio egoistico della proprietà⁴⁵¹. Lo stesso tema delle due divinità in visita presso una famiglia di umile condizione e di moralità esemplare è riconducibile all'utopia arcaizzante ben presente alla tradizione letteraria latina. La frequentazione delle dimore umane da parte di personaggi di rango divino o eroico quale esperienza caratteristica di un passato mitico cui guardare con nostalgia è infatti motivo noto alla poesia romana. Nel carme 64 di Catullo la promiscuità fra divinità e uomini viene richiamata, in quanto caratteristica di una felice epoca passata, per denunciare il contrasto fra un'età nella quale i mortali già conoscevano la fatica, ma erano felici perché rispettosi della *pietas*, e per questo ammessi dalle divinità a godere della loro vicinanza, e un presente nel quale la morale è sovvertita, *fanda nefandaque* coesistono e i celesti hanno distolto la mente dagli uomini.

La rievocazione nostalgica del passato attraversa anche il passo dell'ottavo libro dell'*Eneide* relativo all'ospitalità di Evandro nei confronti di Enea, che costituisce l'occasione per un monito (rivolto dal re arcade all'eroe troiano, e, indirettamente, dalla voce autoriale ai lettori) a riavvicinarsi alle origini della civiltà romana attraverso la riscoperta di modi di vita più semplici e umili⁴⁵². L'influenza dell'episodio virgiliano sul mito di Filemone e Bauci pare assai probabile: si tratta di un luogo ben presente alla memoria poetica di Ovidio, che lo richiama apertamente in più occasioni, in particolare nel primo libro dei *Fasti* e ancora nel libro quinto⁴⁵³. Un'ulteriore variazione sul tema dell'ospite illustre che accetta di alloggiare in un misero tugurio si riscontra nella leggenda, ricordata dallo stesso Ovidio a *fast.* 1, 200⁴⁵⁴, secondo la quale Romolo avrebbe dimorato nella capanna sul Palatino.

⁴⁵¹ L'espressione più concreta di questo concetto si ha in Tib. 1, 3, 43 dove è detto che le abitazioni delle origini erano prive di porte (un costume particolarmente auspicabile da parte dell'innamorato elegiaco, per contro costretto a lunghe veglie davanti alla porta chiusa della propria *domina*, come osserva Maltby 2002, 197, *ad loc.*: «houses had no doors because there were no robbers and, by implication, lovers were not shut out»); nel caso dei due personaggi ovidiani, inseriti in un contesto sociale più evoluto rispetto a quello evocato dal passo tibulliano, l'idea dell'apertura della casa agli estranei non riguarda più le caratteristiche materiali della costruzione, ma è spostata sul piano morale e si manifesta nella loro pronta disponibilità ad ospitare i due sconosciuti visitatori. Quest'ultima è peraltro presentata come una virtù peculiare ed esclusiva della coppia in contrapposizione all'opposto comportamento di tutti gli altri componenti della loro comunità: non quindi un valore condiviso e attuato da un'intera generazione, ma una felice eccezione rispetto ai comportamenti collettivi, quasi la sopravvivenza residuale di un'innocenza già irreparabilmente perduta.

⁴⁵² *Aen.* 8, 364-65 *aude, hospes, contemnere opes et te quoque dignum/finge deo rebusque veni non asper egenis.*

⁴⁵³ Sull'importanza rivestita dal personaggio e dall'episodio virgiliani, in termini di modello antifrastico, all'interno del discorso poetico dei *Fasti* rinvio alla specifica analisi di Fantham 1992. Mi basta qui richiamare l'ineludibilità del precedente virgiliano rispetto al tema del dio o eroe che si fa ospitare in un contesto di *prisca simplicitas*.

⁴⁵⁴ Si tratta di un luogo che presenta tra l'altro corrispondenze testuali abbastanza precise con certi passaggi del racconto relativo a Filemone e Bauci (cfr. *met.* 8, 655-56 *torus est de mollibus ulvis/*

Alla luce di questo retroterra di riferimento, l'episodio ovidiano pare più saldamente ancorato alla tradizione letteraria romana di quanto non facciano intendere alcuni studi ad esso dedicati, propensi a riconoscere come sue fonti principali, se non addirittura esclusive, da un lato il motivo di ascendenza, prima omerica⁴⁵⁵ e poi callimachea⁴⁵⁶, della visita ad una dimora umana da parte di un personaggio di rango divino o eroico, dall'altro una leggenda originaria dall'area frigia, estranea al repertorio mitografico greco-latino.

All'ideologia nazionale romana è d'altronde riconducibile quantomeno la funzione edificante di cui sono investiti Filemone e Bauci, che rispecchia un motivo più generalmente caratteristico del moralismo romano: la celebrazione della società contadina delle origini, in quanto culla dei valori fondanti la società e lo Stato, e dell'agricoltura quale attività adatta a forgiare valenti soldati e buoni cittadini.

La coppia viene così a rappresentare un'incarnazione esemplare del mondo rurale italico, visto con sguardo idealizzante - e da una distanza cronologica rassicurante - dalla generazione augustea, e dunque l'occasione per celebrare valori radicati nell'etica romana tradizionale, quali la serena accettazione dell'indigenza⁴⁵⁷, nella quale il moralismo latino riconosce un'espressione di autodisciplina⁴⁵⁸, o la permanenza all'interno della medesima abitazione per l'intero corso dell'esistenza, presentata come una circostanza auspicabile, in quanto indizio di una vita serena e condotta nel segno della fedeltà alle proprie origini⁴⁵⁹. E proprio la conformità dei due personaggi rispetto

inpositus e fast. 1, 200 dabat exiguum fluminis ulva torum), verosimilmente riconducibili alla presenza, alla base dei due episodi, di un comune materiale poetico di riferimento.

⁴⁵⁵ A *Od. 17, 483-87* si dice che le divinità si aggirano sotto false sembianze tra gli uomini, presentandosi come stranieri e chiedendo loro ospitalità, per verificare se siano giusti o ingiusti, un passo citato da Ovidio: *met. 5, 282-83 subiere minores/ saepe casas superi* (dove il *topos* diviene argomento retorico funzionale ad un intento scellerato: a farne uso è infatti Pireneo, allo scopo di convincere le Muse ad essere sue ospiti e potere così fare loro violenza). Sempre nell'*Odissea* la situazione dell'ospite illustre accolto in incognito presso una modesta dimora si realizza quando Ulisse è ricevuto da Eumeo (14, 48).

⁴⁵⁶ Sul probabile debito ovidiano nei confronti dell'*Hecale* callimachea vd. Hollis 1970, 106 e *comm. ad met. 8, 639; 640; 641 sgg.; 644-45; 647; 664 sgg.* Wilkinson 1955, 187 parla di 'affinità'; Due 1974, 20 si spinge a ridurre l'episodio ovidiano ad una mera imitazione del poemetto callimacheo. Beller 1967, 30-31, pur avallando la dipendenza, ipotizza che Ovidio abbia potuto desumere alcuni dettagli del pasto direttamente dall'episodio omerico di Eumeo. È più cauto nell'accostare i due autori Anderson 1972, 390, secondo il quale i pochi frammenti superstiti dell'*Ecale* non ci permetterebbero di asserire in modo categorico che Ovidio abbia attinto direttamente al testo di Callimaco.

⁴⁵⁷ Si tratta della virtù che Seneca identifica con un particolare tipo di *paupertas*, proponendone una propria definizione in *epist. 17, 5 frugalitas paupertas voluntaria est*.

⁴⁵⁸ Si veda l'efficace formulazione oraziana di questo concetto a *carm. 3, 2, angustam amice pauperiem pati*, una prospettiva con la quale il narratore ovidiano manifesta qui piena sintonia.

⁴⁵⁹ Sotto questo aspetto i due coniugi ricadono in una tipologia nota al moralismo della storiografia liviana (si veda la rivendicazione di Spurio Ligustino il Sabino a 42, 34 *pater mihi iugerum agri reliquit, et parvum tugurium in quo natus educatusque sum; hodieque ibi habito*) e ancora accreditata nella sua validità etica da uno scrittore vissuto in una più tarda età quale Claudiano (*Carm. Min. 20, 1-4 felix qui*

ai modelli etici tradizionali ne giustifica la fortuna nell'ambito dell'aneddotica celebrativa del buon tempo antico⁴⁶⁰.

La volontà di proiettare i due protagonisti in una distanza mitica e quasi fiabesca, a dispetto della dimensione schiettamente quotidiana e domestica nella quale si muovono, si riflette nella coloritura epica attribuita alla cornice narrativa che inquadra il racconto. Vi si riscontrano infatti l'uso di composti⁴⁶¹, che rappresentano, nella prassi poetica romana, un tratto arcaizzante, o comunque indicativo di un registro alto; perifrasi di sapore virgiliano (si vedano, al v. 617, l'espressione *animo maturus et aevo*, che riecheggia la definizione, riferita ad Alete, di *Aen.* 9, 246 *annis gravis atque animi maturus*; al v. 623 la formula *arva [...] quondam regnata parenti*, raffrontabile con *Aen.* 3, 14 [*terra*] *acri quondam regnata Lycurgo* o 6, 793-4 *regnata per arva/ Saturno quondam*; perfino una similitudine di ascendenza omerica (vv. 695-96 *quantum semel ire sagitta/ missa potest*, da confrontare con *Hom. Il.* 15, 358-9 ὄσον τ' ἐπὶ δούρῳ ἐρωῆ γίγνεται).

La prospettiva fortemente idealizzante applicata ai due personaggi e al mondo nel quale sono inseriti è per contro bilanciata dallo spiccato realismo che caratterizza la lunga descrizione d'interno⁴⁶² e si applica tanto agli atteggiamenti e comportamenti dei protagonisti⁴⁶³ quanto ai cibi della mensa offerta ai due sconosciuti, argomento del

patriis aevum transegit in arvis/ ipsa domus puerum quem videt, ipsa senem,/ qui baculo nitens in qua reptavit harena/ unius numerat saecula longa casae).

⁴⁶⁰ Si veda il *remake* del modello ovidiano riscontrabile in *Iuv.* 13, 82-3 *sicci terga suis rara pendentia crate/ moris erat quondam festis servare diebus*.

⁴⁶¹ Cfr., e. g., *caducifer*, v. 627, e *caelicolae*, v. 637, che è composto enniano (*ann.* 292 W.). Riguardo il primo epiteto pare eccessivamente perentoria l'interpretazione di Hollis 1970, che gli attribuisce un valore prettamente formulare privo di relazione con il contesto (114, *ad loc.*: «*caducifer* is treated as a fixed epithet here and at 2, 708 [...] Clearly *Hermes* does not have his caduceus or herald's wand with him»). Lo stesso *Mercurio* compare infatti a *met.* 1, 671 sgg. nelle vesti di pastore, deposti copricapo e ali e conservando invece proprio il caduceo (*met.* 1, 674-75 *illic tegumenque removit/ et posuit pennas, tantummodo virga retenta est*), eccezionalmente adattato a vincastro pastorale (*ibid.* 676 *hac agit ut pastor per devia rura capellas*), in un travestimento abbastanza credibile da trarre in inganno *Argo*. Mi pare che il precedente permetta di non escludere qualcosa di analogo anche per quest'altra situazione narrativa, che è - seppure più tenuamente rispetto all'episodio di *Pan* e *Siringa*, e della cornice che lo inquadra - anch'essa compromessa con il codice bucolico. In questa direzione mostra di andare la traduzione di G. Faranda Villa (Rizzoli, 1994) «un giorno vi arrivarono *Giove* e suo figlio, il nipote di *Atlante*, munito di caduceo ma senza le ali».

⁴⁶² La compresenza di realismo e idealizzazione pare ben rispecchiata da elementi che assommano in sé questo doppio livello di significato, in quanto si riferiscono a pratiche effettivamente in vigore nel mondo rurale italico e allo stesso tempo sono investiti di una connotazione etica rinviante all'integrità morale attribuita alla Roma delle origini. Ne è un esempio il richiamo all'oca come animale da guardia (v. 684) che, se da un lato costituisce un dato realistico (vd. la testimonianza fornita in proposito da *Columella* 8, 13, 1 *anser [...] sollertiozem custodiam praebet quam canis. Nam clangore prodit insidiantem*), dall'altro evoca una delle più famose leggende della storia romana arcaica e, quindi, un'età e una generazione depositarie di qualità e moralità eccezionali.

⁴⁶³ Mi limito a citare, a titolo di esempio, notazioni improntate ad un assoluto realismo descrittivo come il gesto di sprimacciare un materasso di frasche prima di presentarlo agli ospiti (v. 655a) o quello di pareggiare con un coccio la gamba più corta del tavolo (vv. 661-62).

minuzioso resoconto che si sviluppa per oltre cinquanta versi. La ricerca di verosimiglianza che ispira il lungo indugio descrittivo traspare tanto dall'assortimento delle vivande⁴⁶⁴ quanto dalla selezione delle tipologie menzionate, che corrispondono agli alimenti tradizionalmente a disposizione della tavola contadina, alcuni dei quali citati in contesti satirici come esemplari dell'alimentazione povera e sana della tradizione italica in contrapposizione alle ricercatezze gastronomiche ambite dagli ingordi scialacquatori. Il maiale, unico piatto di carne del pasto imbandito dall'anziana coppia, è indicato da Ovidio come alimento primordiale (*fast.* 6, 179) e doveva fornire alla dieta latina buona parte del suo apporto proteico se, come registra André 1981, 139, «a date historique le porc fournit aux Romains la plus grande part de la viande fraîche ou de conserve»⁴⁶⁵. Anche la preparazione messa in atto da Filemone fa riferimento a una modalità di conservazione della carne suina la cui diffusione è attestata dalle istruzioni prescritte da Catone⁴⁶⁶.

La stessa organizzazione delle portate è conformata sulle consuetudini in voga a Roma sulla tavola dei ceti non abbienti: nel menù compaiono sia le uova che la frutta, i due cibi nei quali un'espressione idiomatica, *ab ovo ad mala*⁴⁶⁷, identificava l'esordio e la conclusione del pasto, come pure tradizionale era la consumazione di noci, uva e fichi secchi come *dessert* (vv. 674-76)⁴⁶⁸.

Diversi dettagli relativi al menù e alle modalità di svolgimento del pasto sono funzionali a connotare socialmente l'interno domestico evocato, denunciando l'umile condizione degli ospiti: le corniole sono caratteristiche di una tavola povera in quanto surrogato

⁴⁶⁴ Diverse delle specie ortofrutticole menzionate rinviano all'autunno, coerentemente con l'indicazione stagionale esplicitata in riferimento alle corniole (v. 665 *corniola autumnalia*), a beneficio della verosimiglianza dell'insieme: le due specie di insalata ricordate ai vv. 666 (*intiba [...] et radix*) sono entrambe varietà disponibili nella stagione fredda: per la prima vd. André 1981, 27 che ne ricorda la resistenza al freddo («supportant mieux les froids que la laitue, elle la remplaçait durant l'hiver») e per la seconda ancora André 1981, 16 riguardo la diffusione in Italia quale specie coltivata fin dai tempi di Catone; l'uva è fresca in quanto frutto di stagione (cfr. Hor. *serm.* 2, 2, 121, dove è invece dell'uva passa ad essere servita a conclusione del pasto); le olive sono dette 'di due colori' (v. 664 *bicolor [...] baca*) perché non ancora completamente mature, secondo la spiegazione di Hollis 1970, 120 *ad loc.* «green and black, i. e. picked when not yet wholly ripe», che ha il pregio di corrispondere al criterio di stagionalità di cui sopra. Si tratta peraltro di un'interpretazione che si discosta dalle principali traduzioni italiane: vd. e.g. la versione di G. Faranda Villa (Rizzoli 1994) «e sopra vi posero olive verdi e nere» e quella, praticamente identica, di M. G. Ciani (Marsilio 2007) «sopra vengono poste olive verdi e nere».

⁴⁶⁵ Cfr. Fraenkel 1960, 124-25, che osserva come, se l'alimento base della dieta del povero ateniese era il pesce, quello del povero romano era invece il maiale. Per l'abbinamento di carne suina essiccata e verdura come piatto-base dell'alimentazione popolare vd. anche, in Hor. *serm.* 2, 2, 116-17, le abitudini quotidiane di Ofello, citato come esempio di morigeratezza: *temere edi luce profesta/ quicquam praeter holus fumosae cum pede pernae*.

⁴⁶⁶ Cat. *agr.* 162.

⁴⁶⁷ Cfr. Cic. *fam.* 9, 20, 1 e Hor. *serm.* 1, 3, 6-7, citati da Otto 1890, 261 e Tosi 1991, 378.

⁴⁶⁸ I frutti sono ricordati contestualmente in Hor. *serm.* 2, 2, 121 nell'ambito di una rievocazione nostalgica delle mense frugali dei bei tempi antichi.

delle olive⁴⁶⁹, come pure attestazione di frugalità è la varietà di fico citata al v. 674 (*carica*), la più economica per questo frutto⁴⁷⁰. Anche il fatto che un medesimo vino (poco invecchiato, v. 672 *nec longae [...] vina senectae*, e, dunque, di mediocre qualità) accompagni l'intero pasto con ripetute libagioni⁴⁷¹, perfino a consumazione del cibo ormai avvenuta, è indice di *rusticitas*⁴⁷².

L'apologia della *paupertas*, che costituisce il *Leitmotiv* dell'episodio, insieme alla promozione di altri valori cari alla propaganda augustea, quali la concordia e la fedeltà reciproca nell'amore coniugale, e la *pietas* nei confronti della divinità, che determina l'accettazione serena dei premi e delle punizioni che ne provengono, fanno del mito di Filemone e Bauci uno dei momenti di maggior prossimità all'ideologia del principato all'interno della produzione ovidiana. Si tratta di un avvicinamento rilevante, se lo si rapporta alla *recusatio* delle istanze etico-politiche di matrice augustea che si è generalmente indicata, per contro, come atteggiamento autoriale caratterizzante le *Metamorfosi*⁴⁷³.

Questa circostanza ha determinato da un lato il giudizio svalutativo di certi commentatori, inclini a riconoscere nell'episodio un atto di eccessiva compiacenza nei

⁴⁶⁹ Vd. Colum. 12, 10, 3 *corna, quibus pro olivis utamur* e Hor. *serm.* 2, 2, 57, dove le corniole selvatiche sono indicate come il cibo scadente di un avaro.

⁴⁷⁰ Vd. André 1981, 88 «ce sont les *caricae pressae*, les moins chères de toutes les figues». A dispetto delle sue origini extra-europee, tale varietà dovette acclimatarsi ben presto in Italia, divenendo prodotto di consumo piuttosto comune, come testimonia Plinio (13, 10, 51 *Syria praeter hanc peculiare habet arbores [...] in ficorum [genere] autem caricas et minores eiusdem generis quas cottana vocant, item pruna in Damasco monte natae [...] utramque iam familiarem Italiae*) e come registra anche André, 75 («La consommation en était telle qu'on en importait de Carie, de Syrie et d'Afrique. Certains avaient même réussi à acclimater en Italie les variétés exotiques, caunae, caricae, cottana, que L. Vitellius, le père de l'empereur, ancien gouverneur de Syrie, cultivait dans sa propriété d'Albe»). Sorprende quindi l'osservazione di A. Griffin che riconosce nella menzione di questa varietà una spia abbastanza sicura dell'origine mediorientale del racconto folclorico che, a suo giudizio, starebbe alla base del mito ovidiano (Griffin 1991a, 65: «There is Ovidian humour in the fact that the meal served by Philemon and Baucis in the Phrygian hills consists of traditional Roman peasant fare, but one item on the menu comes specifically from Asia Minor [...] There is nice point in the old couple serving a local type of fig which to Ovid's readers might seem an exotic import»). Una simile deduzione trascura l'attestazione che lo stesso Ovidio fornisce circa la diffusione di questa specie nella campagna laziale, non solo come prodotto di consumo, ma anche come offerta votiva impiegata nell'ambito di pratiche religiose tradizionali, a *fast.* 1, 185. Sempre che il sostantivo non indichi qui metonimicamente il frutto del fico *tout-court*, secondo l'accezione estensiva del lemma registrata da *Forcell.* 1, 536, s. v.: un'eventualità che a maggior ragione imporrebbe di escludere la connotazione esotica del termine e la sua possibile valenza geografica rispetto al retroterra letterario del racconto ovidiano.

⁴⁷¹ Al v. 679 è detto infatti che il cratere era stato più volte svuotato.

⁴⁷² Si veda l'aristocratica sufficienza di Seneca (*epist.* 122, 6) nel liquidare questo costume come una pratica rozza: *post prandium aut cenam bibere volgare est: hoc patresfamiliae rustici faciunt et verae voluptatis ignari*.

⁴⁷³ Mi piace citare, in quanto rappresentativo della lettura in chiave anti-augustea del poema ovidiano, il titolo di un articolo di Douglas Little, *The non-Augustanism of Ovid's Metamorphoses* (Little 1972). Lo scetticismo di Ovidio nei confronti della *simplicitas rudis* dell'antica Roma promossa dall'ideologia augustea trova la formulazione probabilmente più esplicita e spassionata in *ars* 3, 121-22, su cui vd. Stok 1990, 182 sgg., che riconosce nel passaggio una palese parodia della prima delle elegie romane di Propertio (4, 1, 30).

confronti dell'ideologia di potere⁴⁷⁴; dall'altro, una complementare propensione ad annullarne, o comunque a ridimensionarne, le implicazioni ideologiche, interpretando l'intero racconto in chiave ironica e disimpegnata⁴⁷⁵. E tuttavia una lettura di questo tipo appare troppo sbrigativamente risolutiva. L'*humour* che colora qualche passaggio del racconto⁴⁷⁶ corrisponde ad una caratteristica più generale della scrittura ovidiana e non sembra intaccare la credibilità dei due personaggi, né la validità etica dell'*exemplum* di cui sono protagonisti. La serietà dell'intento edificante che attraversa l'episodio, quale che sia la sincerità autoriale, è inoltre comprovata dall'analogo senso di un altro passo ovidiano, che del mito di Filemone e Bauci ripropone, su scala ridotta, morfologia narrativa e impostazione ideologica. Il racconto è quello di cui è protagonista Irieo, nel quinto libro dei *Fasti* (vv. 497 sgg.). Il raffronto dei due episodi consente di evidenziare corrispondenze di carattere tematico molto puntuali: si vedano ad esempio il tema della disponibilità dell'ospite a sacrificare un animale a lui utile nel lavoro (l'oca, unica guardiana della casupola, nel caso di Filemone e Bauci, *met.* 8, 684-85; il solo bue disponibile per coltivare il proprio campicello nel caso di Irieo, *fast.* 5, 515); l'ambientazione serale desumibile dal fatto che si riattizzano le ceneri sopite del fuoco del giorno precedente (cfr. *met.* 8, 641-42 *inque foco tepidum cinerem dimovit et ignes/ suscitāt hesternos* e *fast.* 5, 507-8 *ipse genu nixus flammās exsuscitat aurā/ et promit quassas comminuitque faces*); le notazioni relative alla senilità dei protagonisti (cfr. il tremore di Bauci, *met.* 8, 660-61 *mensam succincta tremensque/ ponit anus* e quello della mano di Irieo, *fast.* 5, 511 *tremula dat vina rubentia dextra*).

⁴⁷⁴ È la posizione espressa da Brooks Otis, che ha visto nel mito ovidiano l'intento di ossequiare il principato e i suoi valori di riferimento: «he [*sc.* Ovid] felt it necessary to make some obeisance to Augustan morality and Virgilian seriousness» (Otis 1970², 203).

⁴⁷⁵ Di questo avviso si mostra A. S. Hollis, quando osserva: «Although ideal simplicity was an Augustan political theme, Ovid's treatment is lightly humorous (*e. g.* 659, 668-69) and quite unpolitical» (Hollis 1970, 112).

⁴⁷⁶ Di bonaria ironia si può parlare a proposito dell'ironico riferimento all'argenteria' di 8, 659, un passaggio citato da Hollis (vd. nota 23) come indicativo della leggerezza di tono che ispirerebbe il racconto nella sua complessività. E tuttavia il *mot d'esprit* ovidiano (che si limita peraltro a riformulare in una versione spiritosa il *topos*, noto alla tradizione satirico-diatribica, per cui si rifiutano stoviglie preziose a favore di una mensa più povera, correlativo di un *mos vivendi* più parco e sano: vd. Hor. *serm.* 2, 2, 4 *non inter lances mensasque nitentis*) non pare autorizzare una lettura in chiave parodica dell'episodio *tout court*. La censura del lusso in quanto indice della virtù degli avi conosce del resto proprio nell'uso dei metalli preziosi un bersaglio polemico tradizionale. Un riscontro in proposito è offerto da Ovidio stesso in *fast.* 1, 208, nell'ambito di un encomio del *mos maiorum*, un passo che rispecchia il pauperismo tradizionale nella cultura latina: si veda l'aneddoto, ricordato da Livio (*per.* 14) e Val. Max. (2, 9, 4), per cui durante la guerra contro Pirro il censore Fabrizio Lusino avrebbe pubblicamente stigmatizzato il comportamento dell'ex console e dittatore P. Cornelio Rufino, reo di avere acquistato vasi d'argento pari al peso di dieci libbre (Fucecchi 1998, 76-77, n. *ad loc.*).

Della narrazione contenuta nell'ottavo libro delle *Metamorfosi* sono qui riproposti tanto la coloritura bucolica che connota il protagonista e l'ambientazione⁴⁷⁷, quanto lo scheletro essenziale dell'intreccio narrativo: la visita sotto false sembianze di un essere divino è occasione per verificare la *pietas* umana e l'esito positivo della prova si traduce nel premio attribuito all'ospite virtuoso.

Va semmai registrato come la teodicea che accomuna i due episodi sottenda un'interpretazione razionalistica degli eventi e dei destini, secondo la quale i malvagi sono puniti e i probi salvati in virtù dell'intervento della divinità, che risponde a un preciso e ben riconoscibile principio di giustizia. La possibilità di questa visione rassicurante del reale è invece negata al lettore della poesia bucolica virgiliana, i cui personaggi sono travolti o risparmiati dagli sconvolgimenti determinati dall'irrompere della Storia nel loro mondo senza che ciò presupponga responsabilità individuali riconoscibili. Per cui, se la protezione di uno *iuvenis deus* consente a Titiro di preservare le sue proprietà e la vita di sempre, Melibeo, come Evandro⁴⁷⁸, è costretto ad abbandonare le proprie terre. In uno dei momenti di maggiore sintonia con l'ideologia augustea, nell'impiegare iconografie virgiliane e fondali bucolici, Ovidio mostra perciò di aggirare le contraddizioni irrisolte che le egloghe rappresentano: un dato indicativo del margine di problematicità intrinseco all'opera virgiliana, irriducibile entro gli schemi di presunte logiche propagandistiche o conformismi di regime.

La principale smagliatura rispetto alla credibilità degli assunti moralistici e pauperistici ai quali l'episodio di Filemone e Bauci dà voce risiede semmai nel suo esito. A ricompensare la probità dei due anziani coniugi non bastano l'immunità dal castigo che travolge il mondo circostante, né la possibilità di una prosecuzione del loro idillio: il premio consiste nel cambiamento di *status*, icasticamente oggettivato nella trasformazione della loro capanna in un tempio, che cancella lo squallore del legno e

⁴⁷⁷ Significativa l'immagine di v. 497 (*tempus erat, quo versa iugo referuntur aratra*), assai prossima a quella di *ecl.* 2, 66 (*aratra iugo referunt suspensa iuvenici*), che persegue un effetto di assoluta verosimiglianza psicologica riproducendo l'orizzonte mentale dell'agricoltore-pastore, la cui percezione del tempo è regolata sul susseguirsi delle occupazioni che scandiscono la vita agreste. Il verso ovidiano, nel caso si tratti di una citazione intenzionale di Virgilio, è rilevante rispetto all'esegesi del passo bucolico, per il quale sono state proposte due diverse interpretazioni: se *iugo* equivale a *ex iugo*, si intende che il contadino sospendeva l'aratro al giogo del bue (Serv. *ad l.*; Porph. *ad Hor. epod.* 2, 63); nell'altra possibilità - che corrisponde alla situazione qui descritta da Ovidio, alla luce del participio *versa* - *suspensa aratra* indicherebbe invece «il vomere girato sottosopra, in modo che non incida nella terra, ma strisci soltanto sulla via» (Rocca 1983, 17).

⁴⁷⁸ Cfr. *fast.* 1, 479 sgg., dove Carmenta, vaticinato l'esilio dall'Arcadia per sé e per il figlio Evandro, ne denuncia la necessità ineluttabile, dovuta ad una volontà divina indipendente dalla responsabilità individuale, e argomenta tramite questa constatazione il proprio invito alla sopportazione: «*Fortuna viriliter*», *inquit!* «(Siste, precor, lacrimas!) ista ferenda tibi est./ Sic erat in fatis; nec te tua culpa fugavit/ sed deus: offensus pulsus es urbe deo./ Non meriti poenam pateris sed numinis iram:/ est aliquid magnis crimen abesse malis».

della paglia per far posto al lusso del marmo e al fulgore dell'oro (vv. 700 sgg. *furcas subiere columnae/ stramina flavescent, adopertaque marmore tellus/ celataeque fores aurataque tecta videntur*). Conclusione che equivale a sconfessare l'assunto per cui la *paupertas* dovrebbe rappresentare un valore di per sé. Se a Titiro bastava, per essere considerato *fortunatus*, potere continuare a vivere la vita di sempre, fra *otia* e *negotia* abituali, nella semplicità del suo mondo⁴⁷⁹, la *pietas* dei due anziani coniugi richiede in premio un avanzamento sociale e il raggiungimento di una più agiata condizione.

Come Giano, gli dei di cui Filemone e Bauci divengono sacerdoti mal sopportano la fatica di infilarli dentro angusti e poveri edifici di legno, sede del loro culto in passato, e come lui amano i templi d'oro che una più florida e prodiga età ha messo a disposizione, e, senza esimersi dalla celebrazione del passato, si compiacciono senza affettate reticenze dei vantaggi offerti dal presente (*fast.* 1, 223 sgg. *nos quoque templa iuvant, quamvis antiqua probemus,/ aurea: maiestas convenit ipsa deo./ Laudamus veteres, sed nostris utimur annis*).

Il relativismo dell'Ovidio maturo che questa definizione esprime efficacemente, è del resto già ben attestato, sempre nell'ambito delle *Metamorfosi*, dalla molteplicità degli esiti in cui si risolve l'atteggiamento dell'autore nei confronti del mondo rurale e dei suoi valori⁴⁸⁰.

III.3

LATONA E LE RANE

La *pietas* popolare impersonata da Filemone e Bauci ha il suo controcanto negativo nell'empietà rozza e volgare che connota i contadini lici puniti da Latona. La vicenda di cui sono protagonisti, riferita in *met.* 6, 313-81, fa parte di una serie di storie accomunate dal motivo della punizione divina che interviene a sanzionare atti di *hybris* umana. E tuttavia, pur nell'ambito di questa continuità tematica con le narrazioni che

⁴⁷⁹ Si vedano la pietrosità del terreno e le paludi, vv. 47-48 (*quamvis lapis omnia nudus/ limosoque palus obducat pascua iunco*), due tratti certamente estranei ai canoni dell'*amoenitas* che l'egloga non sottace, o l'umile capanna di Titiro, v. 68, indicativa, con la sua struttura semplice e primitiva, della *paupertas* di quel mondo.

⁴⁸⁰ Si tratta di un dato che può indurre a rivedere l'immagine tradizionale di Ovidio cantore del *cultus* e detrattore della *rusticitas*, legata soprattutto alla fase giovanile della sua produzione, per la quale vd. ad es. Scivoletto 1976, 57-88 e Brugnoli-Stok 1992, 53-54.

precedono e con quella successiva⁴⁸¹, il racconto non manca di alcuni tratti peculiari, fra i quali una polemica anti-rurale che sembra avere sollecitato meno interesse rispetto ad altre letture applicate all'episodio⁴⁸².

Il raffronto con la storia di Filemone e Bauci permette invece di evidenziare non solo un rapporto di corrispondenza oppositiva relativamente al tema generale (ossia la rappresentazione di diversi comportamenti umani nei confronti di una divinità che si presenta in incognito e il premio o la punizione che ne conseguono) ma anche, più specificamente, l'opposta connotazione della quale sono investiti, nell'uno e nell'altro caso, contesti sociali bassi e rinviati all'ambito agreste. Se infatti la povertà dell'interno domestico nel quale sono accolti Giove, Poseidone e Mercurio costituisce il *Leitmotiv* utilizzato dal narratore per sottolineare l'esemplare generosità degli anziani ospiti, la bassa estrazione sociale dei *coloni* nei quali si imbatte Latona è, all'opposto, associata a rozzezza e stolta arroganza meritevoli del castigo divino.

La loro caratterizzazione negativa è quanto più possibile enfatizzata dalla versione ovidiana, per quel che si desume dalle varianti introdotte rispetto alla tradizione precedente, nei limiti in cui è possibile ricostruirla. La storia è infatti riferita da Antonino Liberale (35)⁴⁸³, che presenta però una vicenda più articolata, tanto nella topografia, quanto nella struttura narrativa, rispetto a quella riportata da Ovidio. Latona, che reca con sé i figli ancora lattanti, è diretta verso lo Xanto quando, imbattutasi nella fonte Melite, ne viene scacciata da un gruppo di mandriani. Scortata da alcuni lupi, raggiunge il fiume e, dopo averne bevuto l'acqua e avervi lavato i propri bambini, lo consacra ad Apollo. Quindi, in atto di riconoscenza verso gli animali che l'hanno guidata nel cammino, rinomina 'Licia' il paese, prima chiamato Tremilis. Solo a questo punto, sulla via del ritorno, raggiunge per la seconda volta la fonte Melite e, ritrovati i bovini che l'avevano respinta e insultata, li punisce trasformandoli in rane. Questo

⁴⁸¹ Sono le storie che hanno come protagonisti le Pieridi (*met.* 5, 300-678), Aracne (6, 5-145), Niobe (6, 148-312) e Marsia (6, 382-400).

⁴⁸² Gli studi dedicati più di recente all'episodio hanno privilegiato in particolare la lettura in chiave di programma poetico di matrice callimachea: vd. Clauss 1989 e Tress 2004, che individua l'inno a Delo come ipotesto presupposto da una più ampia sezione del quarto libro del poema ovidiano. Sul rimando a Callimaco è incentrata anche l'analisi di Myers 1994a, 84 sgg., che riconosce però come primo e più diretto interlocutore di Ovidio il Properzio autore dell'elegia 4, 9, cui ricondurrebbero sia la similarità di situazione, sottolineata da specifici rimandi intertestuali, sia l'analoga collocazione rispetto al genere letterario: entrambi gli autori sceglierebbero infatti di trattare un *aition* trascurando un episodio di carattere epico narrativamente contiguo (Properzio lo scontro fra Ercole e Caco, Ovidio il parto di Latona, argomento degli inni omerici e dell'*Inno a Delo* callimacheo). Nel richiamare la tematica e la poetica di Callimaco, Ovidio avrebbe scelto di avvalersi del IV libro di Properzio in quanto prima raccolta latina di *aitia* a porsi nel solco dell'autore greco.

⁴⁸³ Le fonti dichiarate dall'autore per l'episodio sono Menecrate di Xanto (*FGrHist* 769, F 2) e Nicandro (*FGrHist* 271/72, F 23).

racconto è decisamente semplificato da Ovidio, che elimina i riferimenti eziologici relativi allo Xanto e alla Licia, come pure l'intervento dei lupi e il doppio tragitto compiuto da Latona, condensando in un unico episodio narrativo il comportamento arrogante dei mandriani e la loro punizione. Lo schema narrativo che ne risulta è analogo a quello già impiegato con riferimento a Cerere (*met.* 5, 446 sgg.)⁴⁸⁴, una duplicazione involontariamente denunciata dal *lapsus* di Servio, che alla dea attribuisce l'incontro con i contadini licii e la loro trasformazione in rane⁴⁸⁵.

A fronte di questa semplificazione della trama, la riscrittura ovidiana rielabora l'episodio nel gioco delle voci narranti, complicandone decisamente la struttura. È infatti un personaggio anonimo a riferire il racconto (317 *unus ait*), spiegando di averlo a sua volta ascoltato in occasione di un viaggio in Licia, dalla voce di una guida locale (vv. 323-24), alla quale viene attribuita l'enunciazione della storia, che risulta di conseguenza una narrazione di terzo livello. L'adozione di una voce narrante interna, funzionale ad un effetto di verosimiglianza, attraverso i richiami alla visione autoptica e all'esperienza personale del testimone (v. 320 *vidi praesens*), permette anche di enfatizzare la bassa condizione sociale dei personaggi, facendone un tratto comune ai due livelli narrativi. Il narratore è infatti un bovaro⁴⁸⁶, come anche gli *indigenae* nei quali si imbatte Latona sono dei semplici *coloni*.

Relativamente all'ambientazione, la cornice permette di esplicitare la coloritura bucolica dell'episodio che il racconto di Antonino Liberale si limita a suggerire, attraverso della qualifica di βούκολοι attribuita ai protagonisti⁴⁸⁷. Nell'ipotizzare quale sia la divinità dedicataria dell'altare al centro dell'eziologia, il narratore ovidiano menziona divinità tipicamente pastorali (329-30 *Naiadum Faunine foret tamen ara rogabam/indigenaene dei*), facendo capire che si tratterebbe delle presenze più naturali e prevedibili all'interno di quel paesaggio.

Le altre varianti riscontrabili nella versione ovidiana perseguono l'effetto di accentuare la colpa dei contadini e legittimarne la punizione. Alla richiesta della dea di lavare i

⁴⁸⁴ Durante la ricerca della figlia rapita da Ade, la dea, stremata e assetata, bussa alla porta di una piccola capanna dal tetto di paglia. Ne esce una vecchia che, in risposta alla sua richiesta di bere, le offre un liquido dopo avervi intinto una polenta. Mentre la dea è intenta a bere, un ragazzo le passa davanti e la deride tacciandola di ingordigia. Cerere offesa, allora, gli rovescia addosso la bevanda e ne provoca, attraverso il contatto con il liquido, la trasformazione in lucertola.

⁴⁸⁵ *Ad georg.* 1, 378: *Ovidius dicit: Ceres cum Proserpinam quaesisset, ad bibendum accessit ad quendam fontem, tunc eam Lycii rustici a potatu prohibuerunt, et conturbantes pedibus fontem cum contra eam emitterent turpem narium sonum, illa irata eos convertit in ranas, quae nunc quoque ad illius soni imitationem clamant.*

⁴⁸⁶ Racconta di essersi recato in Licia in viaggio di lavoro, incaricato dal padre di acquistare per suo conto alcuni buoi (vv. 321-23).

⁴⁸⁷ *Ant. Lib.* 35, 2, 10.

gemelli nell'acqua della fonte si sostituisce quella - evidentemente motivata da un'esigenza più impellente e drammatica - di berne l'acqua⁴⁸⁸. Dal racconto ovidiano scompare inoltre una possibile attenuante che la versione di Antonino Liberale concedeva ai *rustici*. Nella sua narrazione, infatti, questi, nel momento in cui sopraggiunge la dea, stanno facendo abbeverare il loro bestiame alla fonte⁴⁸⁹, una circostanza che può in parte spiegarne il diniego nei confronti della richiesta di Latona, percepita come un'interferenza nel loro lavoro⁴⁹⁰. Nella narrazione di Ovidio, che tra l'altro si ambienta presso una palude invece che presso una fonte, gli *agrestes* che negano a Latona di dissetarsi stanno soltanto raccogliendo canne e giunchi (vv. 344-45). Al scusciare la simpatia del lettore nei confronti della dea contribuiscono opportuni accorgimenti stilistico-retorici, come pure soluzioni di carattere narratologico. Fin dalla sua apparizione, la dea è presentata con una perifrasi che ne denuncia la condizione di perseguitata (vv. 332-33 *hanc, cui quondam regia coniunx/ orbem interdixit*), alla cui connotazione patetica concorrono da un lato la potenza e l'irriducibile spietatezza della persecutrice, dall'altro la presenza dei neonati, che di tale odio risultano vittime innocenti ed inermi (vv. 337-38 *hinc quoque Iunonem fugisse puerpera fertur/ inque suo portasse sinu, duo numina, natos*)⁴⁹¹. Il tema della fatica della fuga, accresciuta dal peso dei bimbi che la madre reca in collo, prepara e introduce logicamente quello della sete, che rappresenta il motivo generatore del racconto. All'idea dell'arsura concorrono in successione i rimandi all'ambito semantico del calore (cui rinviano in modo diretto il riferimento alla vampa della canicola e, in termini di evocazione iconografica, quello alla Chimera: vv. 339-40 *iamque Chimaeriferae, cum sol gravis ureret arva,/ finibus in*

⁴⁸⁸ La variante è recepita dalle fonti latine successive a Ovidio che citano l'episodio: vd. *Myth. Vat.* 1, 10; 2, 95; *Prob. ad georg.* 1, 378; *Serv. ad georg.* 1, 378. La versione precedente è richiamata da Ovidio per bocca della dea stessa, attraverso un meccanismo di 'citazione per negazione' (vv. 352-53 *non ego nostros/ abluere hic artus lassataque membra parabam*), impiegato anche altrove, per cui un personaggio richiama la propria biografia letteraria in termini negativi: esemplari le parole di Apollo innamorato di Dafne (*met.* 1, 513 *ego non sum pastor*), allusive all'episodio, noto alla tradizione elegiaca romana, della sua servitù presso Admeto, nei panni appunto di pastore (vd. *supra*, II.1).

⁴⁸⁹ *Ant. Lib.* 35, 2, 10-11.

⁴⁹⁰ Una ragione più profonda della loro resistenza può inoltre ricondursi al *taboo* legato, nella cultura greco-latina, all'impurità attribuita sia ai neonati sia alla puerpera, idea alla base del valore simbolico e sacrale assegnato al primo bagno dopo il parto, sulla quale vd. Ginouvès 1962, 235 sgg. e Parker 1983, 48 sgg. Significativa al riguardo la menzione del primo bagno delle divinità dopo la nascita che ricorre nella tradizione iconografica, rispecchiandone il valore di passaggio fondamentale: vd. *Hom. Ap.* 120-21 e *Callim. Iov.* 19-23. In ambito latino, è interessante l'osservazione di Donato ad *Plaut. Andr.* 483, che attesta come le puerpere non si lavassero dopo il parto, ma solo dopo pochi giorni (Shipp 1960, 161).

⁴⁹¹ L'accanimento di Giunone è ben evidenziato dall'uso contestuale (quasi in corrispondenza verticale nei due versi consecutivi 336-37) dei sostantivi *noverca* e *puerpera*, il primo dei quali aggiunge al più generico significato la specifica aggravante rappresentata dall'essere il padre dei bambini marito della dea.

Lyciae); la vistosa allitterazione⁴⁹² in *s* che caratterizza la sequenza *sidereo siccata sitim*, funzionale ad evocare la secchezza che Latona lamenterà in prima persona e in termini iperbolici (vv. 354-55 *caret os umore loquentis/ et fauces arent vixque est via vocis in illis*); la studiata costruzione del v. 342, che inserisce il verbo *ebiberunt*⁴⁹³ nella sequenza chiastica *ubera [...] avidi lactantia nati*, dove l'accostamento dei due aggettivi sottolinea, in relazione alla voracità dei lattanti, l'idea del 'prosciugamento'. Ad accentuare il patetismo della situazione concorrono i gesti che il narratore attribuisce ai personaggi con accortezza degna di una regia teatrale: dalla genuflessione compiuta dalla dea, sotto gli occhi degli *agrestes*, per poter bere (vv. 346-47 *positoque genu Titania terram/ pressit*), nella quale si concretizza la sovversione dei rapporti di forza e delle gerarchie abituali indotta dall'urgenza del bisogno; alle braccia protese dei bambini, che assecondano gli argomenti della madre con inconsapevole tempismo, del quale è asserita una pretesa casualità (vv. 358-59 «[...] *hi quoque vos moveant, qui nostro braccia tendunt/ parva sinu» et casu tendebant braccia nati*)⁴⁹⁴. Il narratore sottolinea attraverso una domanda retorica l'inammissibilità del comportamento dei contadini (v. 360 *quem non blanda deae potuissent verba movere?*) e, per renderlo se possibile ancora più odioso e indifendibile, attribuisce loro l'atto di intorbidare l'acqua allo scopo di renderla imbevibile (363-65 *nec satis est, ipsos etiam pedibusque manumque/ turbavere lacus imoque e gurgite mollem/ huc illuc limum saltu movere maligno*), che, oltre a prepararne, in una sostanziale continuità di gesti e atteggiamenti, l'imminente metamorfosi, ne denuncia la malvagità gratuita, così da legittimarne appieno la punizione. La condanna risulta inappellabile: l'empietà di cui si macchiano minacciando e insultando la dea (vv. 361-62 *minasque [...] conviciaque insuper addunt*) non rappresenta che un'aggravante secondaria dell'aridità morale dimostrata in precedenza, della quale l'aridità del paesaggio che li circonda costituisce il correlativo simbolico. La rappresentazione dell'*ethos* rurale che ne risulta contraddice quella, cara al moralismo romano, che nella campagna riconosce invece la sede elettiva della *pietas*

⁴⁹² L'espressività fonosimbolica è espediente variamente impiegato nell'episodio: si vedano l'insistenza sui suoni molli prodotti da liquidi e nasali per la descrizione del paesaggio palustre ai vv. 364-65, rilevata da Rosati 2009, 304 *comm. ad loc.* e, soprattutto, la mimesi del gracidio della rana al v. 376 (*quamvis sint sub aqua, sub aqua maledicere temptant*) che si colloca nel solco della tradizione illustre aperta dal coro delle *Rane* di Aristofane e proseguita a Roma da un famoso verso virgiliano (*georg.* 1, 378 *et veterem in limo ranae cecinere querellam*, costruito sulla ripetizione delle velari *ceci- /que-* e dell'onomatopea *-ere...-ere...-ere-*).

⁴⁹³ Per l'idea di esaurimento suggerita dal preverbio perfettivizzante vd. Rosati 2009, 301 *ad loc.*

⁴⁹⁴ Si tratta di un espediente impiegato da Ovidio, sempre in funzione del *pathos* della scena, anche in *fast.* 3, 21-22 *et, quasi sentirent, blando clamore nepotes/ tendebant ad avos braccia parva suos* ed *epist.* 11, 85-86 *vigilus dedit ille miser (sensisse putares)/ quaque suum poterat voce rogabat avum*.

religiosa e dell'integrità morale⁴⁹⁵. Negando l'acqua ad una puerpera assetata, gli *agrestes* disattendono un principio umanitario basilare, e al contempo le più elementari leggi dell'ospitalità, un valore ben noto alla cultura contadina, al quale il mondo bucolico virgiliano non manca di rendere omaggio e attestazione attraverso l'offerta di Titiro, pur tardiva e dubbiamente sincera, sulla quale si chiude la prima bucolica. Alla luce di questa prospettiva, decisamente svalutativa, qui applicata alla campagna, l'epiteto *rustica turba* (v. 348) riferito ai contadini⁴⁹⁶ si deve intendere nella sua pregnanza semantica, rinviante al codice elegiaco ovidiano, che nella *rusticitas* individua, come sappiamo, l'antonimo negativo contrapposto all'*urbanitas* intesa come raffinatezza di sentire e di comportamenti. La rappresentazione del tipo del contadino che ne risulta sembra incarnare lo stereotipo, noto a certa letteratura di parecchi secoli successiva ed espressione di una cultura prettamente urbana, che attribuisce al 'villano' tratti di bestialità e grettezza, proponendone una rappresentazione antitetica a quella, all'opposto idealizzante, che ispira la letteratura pastorale. La caratterizzazione negativa del *rusticus* riscontrabile in questo episodio non costituisce infatti un caso isolato, ma trova riscontro, pur nella diversità di tipologie di personaggi e di situazioni narrative, in altri momenti del poema ovidiano. Un'esemplificazione di questo *cliché* è offerta dall'*aition* riferito in *met.* 14, 514 sgg. La narrazione trae spunto dalla descrizione di uno scenario schiettamente bucolico, una grotta nascosta da una folta vegetazione, abitata da Pan nel presente del racconto. Il narratore afferma che un tempo nello stesso dimoravano le ninfe e che la loro dipartita era stata deliberatamente provocata da un pastore, al quale, come ai contadini lici, non è riconosciuta un'identità precisa. Pur trattandosi di un personaggio che agisce individualmente, il racconto ovidiano ne preserva l'anonimato, attribuendogli quale unica qualifica un generico epiteto geografico (v. 517 *Apulus [...] pastor*). Anche in questo caso, il comportamento del *rusticus* è improntato a stolidità grettezza che trapassa nell'empietà: dopo avere spaventato e indotto alla fuga le ninfe, il pastore le insegue (vv. 517-18) e quando le raggiunge, non riuscendo più a incutere loro timore, ne deride le danze, imitandole rozzamente in atteggiamento di scherno (v. 521). Infine, ad ulteriore aggravante di un

⁴⁹⁵ In questa direzione pare muoversi ad esempio l'affermazione di Verg. *georg.* II, 473-74, che, in chiusura del *makarismos* degli agricoltori, ricorda che furono essi a godere della presenza della Giustizia più a lungo degli altri uomini, prima che la dea abbandonasse la terra decretando la fine dell'età dell'oro.

⁴⁹⁶ Il nesso associa all'accezione dispregiativa dell'aggettivo *rusticus* quella, a sua volta negativa, del sostantivo *turba* (v. 348), per la quale cfr. le occorrenze di Hor. *serm.* 1, 10, 73; Prop. 3, 1, 22; Ov. *fast.* 1, 74. Si tratta di un'espressione che nega agli interlocutori di Latona un'identità riconoscibile, annullandoli in una collettività anonima, in modo da ribadire l'*ignobilitas* dei personaggi in gioco, tematizzata fin dall'inizio dell'episodio.

comportamento già inqualificabile, rovescia su di loro oscenità e insulti degni di un bifolco (v. 522), senza arrestarsi prima di essere tramutato in un albero (v. 523 *nec prius obticuit, quam guttura condidit arbor* asserisce il narratore con insofferente disappunto, sottolineandone l'insopportabile pervicacia). Anche in questo caso risultano chiari sia la connotazione negativa attribuita al campo semantico della *rusticitas* (si vedano i nessi *salto [...] agresti*, v. 521, dove l'aggettivo suggerisce la goffaggine dell'imitazione malriuscita, e *convicia rustica*, v. 522), sia la netta condanna del narratore rispetto al personaggio. La sua trasformazione è infatti presentata come una giusta sanzione e costituisce l'occasione per ribadire l'odiosità del suo comportamento, di cui la sgradevolezza delle bacche prodotte dall'albero originato dalla sua metamorfosi costituisce il correlativo (vv. 524-26).

Almeno in un'altra occasione, nell'ambito del poema ovidiano, i tratti psicologici e comportamentali attribuiti alla figura del *rusticus* sembrano rispondere, seppure più implicitamente, ad un intento di satira sociale. L'episodio è quello, espressamente inscritto nel codice pastorale, del quale è protagonista Batto, il custode di bestiame trasformato in pietra da Mercurio per punizione (*met.* 2, 687 sgg.). La scena che precede (vv. 676-86) ha infatti come protagonista Apollo ritratto in un atteggiamento tipico, già nella poesia teocritea, del pastore innamorato: il dio è intento al canto anziché alla sorveglianza del bestiame e, in conseguenza di tale distrazione, viene derubato della sua mandria da Mercurio. Anche la descrizione comprende alcuni tratti del pastore-tipo⁴⁹⁷: la pelle di un animale del gregge gettata sulle spalle (v. 680 *te pastoria pellis/ textit*), il vincastro (v. 681 *onusque fuit baculum silvestre sinistrae*) e la *fistula*, già apparsa in *met.* 1, 711 sgg. e qui definita attraverso una perifrasi (v. 682 *alterius dispar septenis fistula cannis*) che ricalca *ecl.* 2, 36-37. La stessa presenza in scena di Mercurio è ben intonata alla connotazione bucolica dell'ambientazione e della situazione: nato in Arcadia, il dio è stato allevato dalle Ninfe⁴⁹⁸ e, come sappiamo, il lettore ovidiano l'ha già incontrato nelle vesti di pastore nel ruolo di narratore della storia di Pan e Siringa (1, 689-712), che risulta in qualche modo il mito fondativo della poesia bucolica.

Batto, l'unico ad avere assistito al furto, è un vecchio custode di bestiame, cui viene assegnato un altro tratto che la satira del villano attribuisce tradizionalmente al tipo del contadino: la propensione a comportamenti truffaldini indotti dall'avidità di guadagno. Egli infatti, dopo avere ottenuto da Mercurio - del quale peraltro ignora l'identità - il

⁴⁹⁷ Cfr. ad es. il ritratto di Licida in Theocr. 7, 15-19, il cui abbigliamento pastorale comprende, come avviene per Batto, la pelle di capro gettata sulle spalle e il vincastro.

⁴⁹⁸ Per la relazione di Mercurio con il mondo pastorale vd. Larson 2001, 154-56.

dono di una giovenca in cambio della propria connivenza (vv. 687-94), allettato dalla possibilità di incrementare il guadagno, tradisce la parola data. Lo stesso dio gli si presenta sotto false sembianze e, messolo alla prova, ne ottiene la delazione richiesta attraverso l'offerta di una seconda, più sostanziosa ricompensa (vv. 699-701 «*rustice, vidisti siquas hoc limite*» dixit/ «*ire boves, fer opem, furtoque silentia deme/ iuncta suo pariter dabitur tibi femina tauro*»).

L'episodio corrisponde, nella struttura narrativa, ad uno schema che ricorre nelle novelle di beffa in cui un personaggio che intenderebbe raggirare qualcuno ne viene al contrario beffato, in modo da gratificare le aspettative del lettore attraverso un finale che sancisce la supremazia rassicurante della giustizia e della virtù. Nello specifico del racconto ovidiano, le implicazioni edificanti di questo meccanismo sono distorte dalla circostanza eccezionale per cui l'aspirante frodatore si imbatte inconsapevolmente nel nume preposto alla frode e al furto, al quale tale prerogativa assicura l'impunità e il successo ai danni del malcapitato antagonista, che pure non appare moralmente peggiore di lui e costituisce l'elemento accessorio di una peggiore e più importante frode. Nondimeno, l'atteggiamento del narratore non tradisce alcun indizio di simpatia nei confronti del mandriano. Il personaggio è vittima di ironia drammatica quando, subordinando il proprio silenzio a quello della pietra che gli sta davanti (v. 696 *tutus eas! Lapis iste prius tua furta loquetur*), inconsapevolmente preannuncia il proprio tragico destino⁴⁹⁹, e nel finale del racconto sembra oggetto dell'esplicita condanna del narratore, in base sia alla qualifica di spergiuro a lui riferita (v. 705 *periura [...]* *pectora*) sia alla notazione conclusiva che, registrando l'innocenza della pietra, ascrive implicitamente al personaggio la colpa della delazione e l'onta che ne consegue (v. 707 *inque nihil merito vetus est infamia saxo*), ribadendo il giudizio morale precedentemente suggerito al lettore. Come nel caso dei contadini lici, l'aggettivo *rusticus* denuncia qui la sua valenza negativa, che traduce il dato sociale in giudizio morale. Nell'apostrofe che Mercurio rivolge al proprio antagonista (v. 699 «*rustice,*

⁴⁹⁹ Mercurio infatti, nella sua qualità di dio preposto alla comunicazione e alla manipolazione del linguaggio, invererà la formula deprecatoria usata dal personaggio. Il meccanismo per cui il significato autentico di un'espressione sfugge a degli umani, manifestandone l'incapacità di dominare la realtà che è invece prerogativa delle divinità, viene convincentemente applicato da Ovidio ai personaggi nei confronti dei quali manifesta un atteggiamento di distanza o di critica. Di ironia drammatica sono vittima anche i contadini lici puniti da Latona, come Batto ignari della natura divina della loro interlocutrice. Quando la dea dichiara *vitam dederitis in unda* (v. 357), l'affermazione presenta una sua ambiguità, potendosi intendere nel senso più facile per i contadini ('con l'acqua mi darete la vita'), ma anche come preannuncio della punizione che li colpirà ('trascorrerete il resto della vostra vita nell'acqua').

*vidisti siquas hoc limite» dixit*⁵⁰⁰, alla funzione denotativa sembra così sovrapporsi quella connotativa, espressiva del disprezzo del dio nei confronti del delatore che sta per essere smascherato.

APPENDICE

IL PAESAGGIO

La scelta di ‘relegare’ ad un’appendice il tema del paesaggio può risultare provocatoria, considerando che tale aspetto è stato oggetto di un’attenzione privilegiata, si potrebbe dire quasi esclusiva, nell’ambito dei non numerosi studi dedicati alla ricezione del ‘bucolico’ nella poesia ovidiana. Il contributo più illustre in questa direzione rimane forse, a distanza di oltre quarant’anni, la monografia di Charles Segal *Landscape in Ovids Metamorphoses* (in particolare il capitolo IV, dedicato alla tematica pastorale)⁵⁰¹. Sviluppando le premesse poste da un articolo di Hugh Parry⁵⁰², Lo studioso imposta il capitolo dedicato al rapporto fra il poema di Ovidio e il ‘pastorale’ sull’assunto per cui, nelle *Metamorfosi*, gli scenari a carattere bucolico verrebbero deliberatamente impiegati come contesto di aggressioni e atti di violenza, soprattutto erotica. L’obiettivo di questa operazione sarebbe, secondo la tesi sostenuta da Segal, attuare un completo rovesciamento di segno rispetto alla poesia pastorale teocritea e virgiliana, nella quale i medesimi elementi sarebbero invece investiti di tratti positivi, in quanto evocatori di uno spazio protetto e sicuro, e attuare così una parodia. Le forzature insite in tale interpretazione sono state prontamente evidenziate dagli interventi successivi a questi studi⁵⁰³. L’impostazione di Segal ha il limite di accomunare sotto la categoria di ‘pastorale’ ambientazioni che non possono essere ricondotte in modo specifico al genere bucolico e ricadono piuttosto in un *topos* trasversale a molteplici generi letterari, quello del *locus amoenus* la cui attrattiva cela un pericolo fatale. Un esempio di questo stilema è offerto già nell’*Ars amandi*, nell’episodio di Cefalo e Procri (*ars* 3, 687-746). Il

⁵⁰⁰ L’epiteto è collocato in posizione forte, a inizio verso, una sede che accomuna molte occorrenze ovidiane dello stesso aggettivo: cfr., nell’episodio dei contadini lici già considerato, l’esordio del v. 348 *rustica turba vetat; am.* 3, 1, 43 *rustica sit sine me lascivi mater Amoris; epist.* 17, 12-13 *rustica iudicio nostra querela tuo./ Rustica sim sane, dum non oblita pudoris.*

⁵⁰¹ Segal 1969.

⁵⁰² Parry 1964.

⁵⁰³ Vd. Perutelli 1976.

boschetto nel quale il giovane cacciatore trova abitualmente ristoro dalle sue fatiche venatorie è evocato con minuzioso gusto descrittivo, che si produce in un catalogo di alberi e piante dalla tradizione letteraria più o meno illustre (689-94), e annovera gli altri due elementi che caratterizzano il *locus amoenus* secondo la schematizzazione delineata da Ernst R. Curtius: una fonte presso la quale trovare ristoro dalla calura e un tappeto d'erba rigogliosa su cui riposare⁵⁰⁴. Senonchè questo spazio apparentemente accogliente e protettivo diviene il contesto di un dramma dall'esito luttuoso.

Nell'avvio del poema ovidiano, questo stereotipo è ben esemplificato dai termini nei quali Giove, rivolgendosi ad Io, decanta le attrattive del bosco che sta davanti a loro, per convincere la fanciulla a inoltrarvisi, allo scopo di approfittare di lei senza essere visto da nessuno (*met.* 1, 589-97). Le sue parole non sortiscono l'effetto sperato. La ninfa, comprese le reali intenzioni del dio⁵⁰⁵, fugge attraverso pascoli e coltivi e Giove può stuprarla solo dopo averla inseguita e raggiunta, nell'oscurità di una nube artificiale che sopperisce all'assenza di nascondigli naturali (599-600 *deus inducta latas caligine terras/ occuluit tenuitque fugam rapuitque pudorem*). Nondimeno, lo stilema narrativo qui prospettato dal dio - la ricerca di refrigerio e riparo dalla calura del meriggio all'ombra della vegetazione del bosco⁵⁰⁶ e il manifestarsi di pericoli insiti in tale spazio⁵⁰⁷ - propone al lettore una possibilità per il momento non realizzata, ma destinata ad inscenarsi ricorsivamente sotto gli occhi del lettore delle *Metamorfosi*. Il poema ovidiano ne offre una lunga serie di riproposizioni, di modo che il potenziale effetto spiazzante del meccanismo si perde ben presto, e la sequenza che associa fatalmente l'amenità di un paesaggio ad un evento drammatico improvviso diviene uno schema facile da riconoscere per il lettore, e quindi un fattore di prevedibilità della narrazione.

⁵⁰⁴ Curtius 1948, 219: «Il 'luogo ameno', come abbiamo visto, è un angolo di natura, bello ed ombroso; in esso si trovano almeno un albero (o parecchi alberi), un prato ed una fonte o un ruscello; vi si possono aggiungere, talvolta, anche il canto degli uccelli e i fiori».

⁵⁰⁵ Si tratta di intendimenti apertamente manifestati da Giove. Nelle sue parole, l'introduzione della prima persona verbale ne esplicita la reale identità agli occhi dell'interlocutrice (vv. 595-96 *qui [...] teneo*), dopo la sospensione creata dalla distanza - di poco inferiore alla misura di un intero esametro - che separa il pronome soggetto dal suo verbo, funzionale ad enfatizzare tale rivelazione. Quindi, al modo indicativo subentra l'imperativo (597 *ne fuge me!*), già impiegato nell'esordio del discorso (v. 590 *pete*), un nuovo decisivo mutamento che, contestualmente all'inseguimento, corrisponde al passaggio dalla persuasione alla coercizione.

⁵⁰⁶ *Met.* 1, 590-92 «[...] *pete*» *dixerat* «*umbras/ altorum nemorum*» (*et nemorum monstraverat umbras/ dum calet et medio sol est altissimus orbe*).

⁵⁰⁷ Op. cit., 593-94 *quodsi sola times latebras intrare ferarum,/ praeside tuta deo nemorum secreta subibis*'.

Si tratta dell'elemento che accomuna, per fare degli esempi, le storie per altri aspetti fra loro molto diverse delle quali sono protagonisti Atteone, Narciso e Aretusa⁵⁰⁸. Nei tre casi la circostanza che ingenera il dramma è l'accesso e la sosta da parte del personaggio all'interno di un *locus amoenus* nel quale si trova a vivere un'esperienza imprevista e luttuosa. In questa tipologia ricade evidentemente la valle consacrata a Diana nella quale Atteone si addentra - violando inconsapevolmente uno spazio sacro - perché attratto dalla superlativa bellezza dello scenario che l'opera della natura offre allo sguardo di lui (*met.* 3, 155 sgg.). La descrizione del narratore precorre i passi del personaggio nel fatale percorso che lo porterà a raggiungere la parte più interna e appartata del bosco e ad introdursi nell'antro deputato ai lavacri di Diana, fino ad imbattersi nella vista della dea e ad incorrere nella sua vendetta (vv. 175-76 *per nemus ignotum non certis passibus errans/ pervenit in lucum: sic illum fata ferebant*). Quello così evocato è uno scenario che del *locus amoenus* coinvolge i tratti qualificanti fondamentali: la vegetazione lussureggiante in grado di schermare i raggi del sole ed offrire refrigerio ristoratore al cacciatore accaldato e stanco (v. 155 *vallis [...] piceis et acuta densa cupressu*); una fonte d'acqua dolce dalla straordinaria limpidezza (v. 161 *fons sonat a dextra tenui perlucidus unda*); un tappeto erboso (v. 162 [*fons*] *marginem gramineo patulos succinctus hiatus*).

Attrattive del tutto analoghe determinano l'amenità del luogo all'interno del quale Narciso si imbatte nella fonte che gli sarà letale (*met.* 3, 407-17). La visione che la regia narrativa offre al lettore procede, contrariamente che nell'episodio di Atteone, attraverso un allargamento progressivo dell'inquadratura, dalla fonte, segnalata da subito come centro focale della scena e della narrazione (v. 407 *fons erat inlimis*), al prato e al bosco circostanti (v. 411 *gramen erat circa [...] quod proximus umor alebat*). Come già per il bosco di Gargafia nell'episodio precedente, anche in questo caso vengono sottolineate l'inaccessibilità del luogo ai raggi del sole (il fogliame degli alberi è infatti abbastanza folto da impedirne il passaggio: v. 412 *silvaque sole locum passura tepescere nullo*) e la purezza cristallina dell'acqua (407 *nitidis argenteus undis*). A questi tratti topici si aggiunge, come peculiarità meno scontata, l'insistenza dei riferimenti all'assoluta integrità della fonte, una sorta di proiezione simbolica della castità del personaggio (vv. 408 sgg. [*fons*] *quem neque pastores neque pastae monte capellae contigerant aliudve pecus, quem nulla volucris/ nec fera turbarat nec lapsus ab arbore ramus*).

⁵⁰⁸ Le ultime due storie sono citate da Segal nell'ambito del capitolo dedicato al pastorale, relativamente alla connotazione negativa assunta dall'ombra in Ovidio (Segal 1969, 79).

I medesimi tratti di *amoenitas* che accomunano le due ambientazioni prese in esame si ritrovano nello scenario che fa da sfondo all'aggressione della quale è vittima Aretusa (*met.* 5, 585 sgg.). Qui l'idea del refrigerio, espressa anzitutto attraverso i termini iperboliche nei quali è decantata la limpidezza del fiume (vv. 587-89 *invenio sine vertice aquas, sine murmure euntes,/ perspicuas ad humum, per quas numerabilis alte/ calculus omnis erat, quas tu vix ire putares*), quindi dal tema dell'ombra (vv. 590-91 *cana salicta dabant nutritaque populus unda/ sponte sua natas ripis declivibus umbras*) viene enfatizzata attraverso il lungo indugio con il quale è descritta la progressiva immersione della ninfa, suggerendo la felicità sensoriale che l'accompagna (vv. 592-95 *accessi primumque pedis vestigia tinxi,/ poplite deinde tenus neque eo contenta recingor/ molliaque inpono salici velamina curvae/ nudaque mergor aquis*).

Ascrivere questi episodi al codice pastorale risulta un'operazione arbitraria. In ciascuno dei tre casi, il testo ovidiano non coinvolge una specifica connotazione di genere rinviante al 'bucolico'⁵⁰⁹, ma impiega una convenzione - quella del *locus amoenus* - già presente nella tradizione letteraria precedente a Teocrito⁵¹⁰, applicandola in una modalità particolare. Si tratta della 'tecnica del contrasto', per cui un contesto naturale dalla bellezza superlativa costituisce la cornice di un'esperienza drammatica, conseguenza dell'improvviso manifestarsi di un pericolo latente. Tale espediente narrativo costituisce l'attuazione di una potenzialità intrinseca al *topos* del *locus amoenus*, già esemplificata tra l'altro all'interno degli stessi confini del genere bucolico, nel XXII idillio teocriteo⁵¹¹. Considerare tali ambientazioni ovidiane un'operazione parodica ispirata da un'intenzione polemica è dunque arbitrario e insieme fuorviante. L'identificazione stessa del paesaggio bucolico con la tipologia del *locus amoenus* - che l'interpretazione proposta da Segal presuppone senza esplicitarla - equivale a una forzatura⁵¹². Poco numerosi sono gli scenari naturali a carattere 'idillico' che si offrono al lettore della poesia teocritea, e così anche il *liber* bucolico, pur offrendo diverse esemplificazioni di questo *topos*, non esaurisce in esso le sue modalità di

⁵⁰⁹ Del bosco di Narciso viene anzi esplicitamente affermata l'estraneità allo spazio bucolico frequentato da greggi e pastori, che ne rispecchia la più generale estraneità a qualsiasi contatto civilizzatore.

⁵¹⁰ Del bosco di Narciso viene anzi esplicitamente affermata l'alterità rispetto allo spazio bucolico frequentato da greggi e pastori, che ne rispecchia la più generale estraneità a qualsiasi contatto civilizzatore.

⁵¹¹ Su questo contrasto è orchestrata l'improvvisa apparizione di Àmico (37 sgg.) «gigantesco barbaro pugilatore in un soave *décor* campestre, forse l'unico paesaggio veramente 'idillico', nel senso artificioso del termine, delineato da Teocrito» (Cavalli 1991, 203).

⁵¹² Si tratta di una tendenza sostanzialmente persistente anche in studi più recenti: la si ritrova ad esempio nel paragrafo dedicato alla ricezione del paesaggio bucolico in Fabre-Serris 1995, 266-68, che, pur rinunciando deliberatamente a utilizzare la definizione di *locus amoenus*, incentra di fatto la propria analisi su tale tipologia.

rappresentazione dello spazio. Oltretutto, se li si passa in rassegna, i luoghi ascrivibili a tale tipologia presenti all'interno delle egloghe non corrispondono a descrizioni oggettive della campagna nella quale vivono i pastori virgiliani, ma costituiscono evocazioni idealizzate, risultato della trasfigurazione attuata dalla poesia o dall'emotività dei personaggi, che ne altera la percezione e la rappresentazione della realtà. Lo si osserva quando Melibeo, nel descrivere il felice futuro di Titiro in contrapposizione alla propria sventura, delinea un *locus amoenus* convenzionale caratterizzato da acque correnti e alberi in grado di offrire riparo⁵¹³, in contrasto con i tratti realistici della descrizione paesaggistica che immediatamente precede⁵¹⁴. A falsare la prospettiva in questo caso è il rimpianto di chi, privato suo malgrado di qualcosa che gli apparteneva, ne scopre e apprezza il valore anche al di là della realtà oggettiva.

Lo sguardo idealizzante può essere invece effetto della capacità trasfiguratrice della poesia, in grado di «cospargere la terra di piante in fiore e coprire di verdi ombre le fonti», quando a venire celebrato in termini di bellezza superlativa è lo scenario di un'esecuzione poetica. Si tratta di descrizioni riferite ad un narratore interno, che assiste ad una *performance* e proietta il godimento estetico associato all'esperienza sul paesaggio che ne costituisce la cornice⁵¹⁵.

Questa forte soggettività di sguardo non investe i *loca amoena* ovidiani, le cui descrizioni, una volta che si sottoscrive il patto narrativo presupposto dal racconto, sono presentate al lettore in termini di verità oggettiva.

A contraddire la tesi di Segal è però, mi pare, soprattutto l'assenza di sviluppi o esiti implicanti il tema della violenza per le descrizioni di *locus amoenus* più specificamente riconducibili al codice bucolico, pur presenti in Ovidio. Esse attestano semmai la precocità del definirsi di motivi destinati a divenire i caposaldi di una lunga serie di schemi tradizionali. Quando si tratta di evocare uno spazio pastorale senza indugiare in una descrizione analitica, bastano, come compendio, gli elementi irrinunciabili di ogni paesaggio bucolico: dell'erba adatta al pascolo, alberi in grado di offrire riparo dai raggi del sole al bestiame e al suo pastore. È questa la cornice essenziale che riquadra il dialogo fra Mercurio e Argo (*met.* 1, 680-81 [...] *neque enim pecori fecundior ullo/ herba loco est, aptamque vides pastoribus umbram*). Al prato e all'ombra può

⁵¹³ *Ecl.* 1, 51-52 *hic inter flumina nota/ et fontes sacros, frigus captabis opacum.*

⁵¹⁴ *Ibid.* 47-48, dove si fa riferimento alla natura rocciosa dei campi di Titiro e alle paludi che vi hanno sede: *quamvis lapis omnia nudus/ limosoque palus obducatur pascua iunco.*

⁵¹⁵ *Ecl.* 3, 55-57 *Dicite, quandoquidem in molli consedimus herba,/ et nunc omnis ager, nunc omnis parturit arbor;/ nunc frondent silvae, nunc formosissimus annus; ecl.* 5, 5-7 *sive sub incertas Zephyris motantibus umbras,/ sive antro potius succedimus. Aspice, ut antrum/ silvestris raris sparsit labrusca racemis.*

aggiungersi un corso d'acqua. Su tale catalogo minimo è impostata, in forma di litote, la descrizione di Tebe (*met.* 13, 689 sgg.)⁵¹⁶, qui rappresentata come uno spazio bucolico negato dalla violenza snaturatrice che ogni guerra - e a maggior ragione una guerra fratricida - reca con sé. In questa terra desolata, le fonti che un tempo offrivano la loro acqua sono state prosciugate e le Ninfe non possono che piangerne la perdita (*nymphae quoque flere videntur/ siccatosque queri fontes*); gli alberi, privati del loro fogliame, sono stecchiti e spogli (*sine frondibus arbor/ nuda riget*); le capre cercano invano un po' di erba dove la nuda pietra ha preso il posto dei pascoli (*rodunt arentia saxa capellae*).

Questi stessi elementi sono presenti anche all'interno di digressioni che coinvolgono un repertorio iconografico più dettagliato, in quanto tratti qualificanti, e dunque imprescindibili, di un paesaggio bucolico. Esemplificativa in questo senso è la preghiera a Pale di *fast.* 4, 747 sgg., che propone una rappresentazione convenzionale della vita pastorale, richiamandone le pratiche abituali e i valori di riferimento fondamentali. Alternando la forma dell'auspicio a quella dello scongiuro, il passo raccoglie un catalogo delle regole di comportamento alle quali il buon pastore è chiamato ad attenersi, in modo da ottenere in cambio la protezione della divinità. Tra i numerosi riferimenti alla tradizione paremiografica e alla cultura contadina trovano spazio alcune immagini il cui sottofondo virgiliano è facilmente riconoscibile⁵¹⁷. La formula d'esordio, che allinea gli animali e i loro custodi come beneficiari del favore invocato dalla dea (*consule [...] pecori pariter pecorisque magistris*), ricalca *ecl.* 2, 33 (*Pan curat oves oviumque magistros*) riproponendone, con identica soluzione sintattica, l'uso del poliptoto. Così pure l'auspicio che la mungitura sia abbondante e la vendita del formaggio risulti redditizia per il pastore (769 *ubera plena premam, referat mihi caseus aera*) rovescia i termini nei quali Tiro lamenta l'*avaritia* di Galatea (*ecl.* 1, 33-35). Espressamente inscritta nelle convenzioni del mondo bucolico è la sospensione di ogni attività nell'ora meridiana, in quanto momento del riposo delle divinità abitatrici della

⁵¹⁶ *Met.* 13, 689. Il passo appartiene all'*ekphrasis* relativa alle scene cesellate sul cratere che Anio, sacerdote figlio di Apollo, dona ad Enea in occasione della sosta di questi a Delo.

⁵¹⁷ Diversamente che per svariate analogie contenutistiche fra il brano ovidiano e specifici passi del testo bucolico, facilmente spiegabili in base al sapere e alla mentalità che ne costituiscono il retroterra comune: si vedano il timore del pastore che il bestiame possa contrarre malattie (763 *pelle procul morbos; valeant hominesque gregesque*, per il quale vd. *ecl.* 1, 49-50, dove si indicano come potenziali pericoli per la salute degli animali pascoli nocivi o morbidi trasmessi per contagio dal bestiame altrui, *non insueta graves temptabunt pabula fetas, / nec mala vicini pecoris contagia laedent*) o essere vittima degli assalti del lupo (v. 766 *neve gemam referens vellera rapta lupo*, per cui cfr. *ecl.* 3, 80 *triste lupus stabulis* ma anche *georg.* 3, 407 e 537-8; *Tib.* 2, 5, 88 *a stabulis tunc procul este, lupi* o sviarsi nel cammino (765 *neve minus multos redigam, quam mane fuerunt*).

campagna⁵¹⁸, che potrebbero essere malauguratamente disturbate dagli uomini (761-62 *nec Dryadas nec nos videamus labra Dianae,/ nec Faunum, medio cum premit arva die*)⁵¹⁹.

I dettagli che - seppure senza precisione né sistematicità di descrizione - suggeriscono anche in questo caso un'ambientazione corrispondono agli elementi di repertorio già richiamati per i passi precedenti: l'erba per il pascolo, gli alberi e dell'acqua a disposizione per bere o immergersi (vv. 767-68 [...] *herbae frondesque supersint,/ quaeque lavent artus quaeque bibantur aquae*).

Le *Metamorfosi* non annoverano digressioni a carattere pastorale di tale ampiezza, ma vi si possono riscontrare singoli elementi iconografici che, pur non detenendo una connotazione di genere esclusiva, costituiscono presenze caratteristiche del paesaggio bucolico. Pur non comportando necessariamente una dipendenza diretta di Ovidio dal modello virgiliano, tale continuità può contribuire ad attestare il ruolo svolto dal *liber* bucolico rispetto alla promozione di un gusto e di un immaginario destinati a lunga fortuna. Alla mediazione virgiliana, ad esempio, si deve verosimilmente l'acquisizione del sostantivo *antrum* alla lingua poetica latina. Il termine, che corrisponde al greco ἄντρον ricorrente in Teocrito⁵²⁰, non presenta attestazioni antecedenti alle *Bucoliche*, nelle quali se ne contano cinque diverse occorrenze, distribuite in quattro diverse egloghe. Tale ricorsività, soprattutto alla luce delle diverse scelte autoriali riscontrabili nella lingua epica virgiliana⁵²¹, pare sufficiente ad elevare il sostantivo - e con esso il suo referente - a stilema di genere. Nella poesia ovidiana il termine si propone frequentemente in contesti e con funzioni differenti, in più occasioni in relazione a personaggi e/o situazioni narrative compromessi con il codice bucolico. In *met.* 4, 289 si tratta del luogo nel quale le Naiadi allevano Mercurio, mentre in *met.* 11, 147 Pan è detto *montanis habitantem semper in antris*. Del riferimento contestuale a 'boschi' e 'caverne', in qualche modo precursore di una codificazione attestata dalla tradizione bucolica successiva, si è già parlato a proposito dell'epistola di Saffo. Da questo binomio, come dai passi ovidiani già citati, risulta chiaramente come il sostantivo

⁵¹⁸ Da qui il divieto di suonare in quest'ora la *syrix*, che potrebbe svegliare Pan, ricordato in Theocr. 1, 15-16. Vd. Pianezzola 2007, 284 riguardo l'omaggio tributato a questa superstizione antica da parte del regista Peter Weir nel suo film *Picnic a Hanging Rock*, nel quale «il suono suggestivo ma pauroso di uno strumento chiamato ancor oggi 'flauto di Pan' accompagna la misteriosa scomparsa di un gruppo di fanciulle tra le rocce dirupate del monte nell'ora immobile del mezzogiorno».

⁵¹⁹ È appunto nell'ora meridiana che Atteone scorge Diana nuda nell'atto di prendere il bagno e viene atrocemente punito dalla dea per averne suo malgrado profanato l'intimità (*met.* 3, 144).

⁵²⁰ Vd. Clausen 1994, 58, *comm. ad ecl.* 1, 75, con rimandi a Theocr. 3, 6; 3, 13; 6, 28; 7, 137; 7, 149; [8, 72]; [9, 15]; 11, 44.

⁵²¹ Il corrispondente latino *spelunca*, assente nelle *Bucoliche*, è invece presente nelle *Georgiche* e nell'*Eneide* (Clausen, *loc. cit.*).

antrum venga definitivamente ascritto all'ambito della natura selvatica, recependo il mutamento 'ideologico' introdotto da Virgilio contestualmente all'operazione di calco lessicale. Se infatti in Teocrito gli ἄντρα possono essere adibiti a dimore⁵²², nel mondo bucolico virgiliano forniscono al massimo un riparo temporaneo⁵²³ dal quale sorvegliare le greggi (*ecl.* 1, 75), eventualmente adatto ad ospitare *certamina* poetici (5, 6-7) o convegni amorosi (*ecl.* 9, 39-42 *huc ades o Galatea; quis est nam ludus in undis? [...] hic candida populus antro/imminet*).

L'abitazione-tipo del pastore è invece una capanna (*ecl.* 2, 29 *humilis [...] casas*), di cui *ecl.* 1, 68, con riferimento al *pauper tugurium* di Melibeo, fornisce la notazione descrittiva relativa al tetto coperto di zolle (*pauperis et tuguri congestum caespite culmen*). Il medesimo sostantivo *casa* ricorre nella poesia ovidiana, come si è già avuto modo di osservare, sia all'interno di scenari compromessi con il codice bucolico, sia più in generale in riferimento a contesti sociali umili investiti di una connotazione morale positiva, nell'ambito di descrizioni o narrazioni dal contenuto edificante: si tratti di evocare la Roma delle origini sotto una prospettiva idealizzante, che associa e confonde povertà e integrità morale⁵²⁴, o di proporre aneddoti esemplari relativi al valore dell'ospitalità. Questi hanno per contesto le più modeste dimore umane, alle quali le divinità fanno visita, intenzionalmente o per caso, ricevendone buona o cattiva accoglienza: l'umile casetta di Filemone e Bauci; la capanna della vecchia presso la quale Cerere, stremata e assetata dopo la vana ricerca di Proserpina rapita da Ade, ottiene una bevanda e del cibo con il quale ristorarsi (*met.* 5, 446 sgg.)⁵²⁵; le abitazioni di Celeo (*fast.* 4, 507 sgg.) e Irieo (*fast.* 4, 499 sgg.), protagonisti di due episodi che replicano lo stesso schema narrativo sul quale è costruito l'episodio di *met.* 8, 626 sgg.

⁵²² Cfr. *idyll.* 3, 6-7 per Amarillide (ὦ χαρίεσσ'Αμαρυλλί, τί μ'οὔκέτι τοῦτο κατ'ἄντρον/παρκύπτοισα καλεῖς τὸν ἐρωτύλον;) e 9, 15 per Menalca (κῆγῶ καλὸν ἄντρον ἐνοικέω/κοίλαις ἐν πέτραισιν).

⁵²³ Clausen, 58-59, *comm. ad ecl.* 1, 75.

⁵²⁴ Vd. le capanne che punteggiano la campagna presso la foce del Tevere, al momento dell'arrivo di Carmenta ed Evandro (*fast.* 1, 502-3 *fluminis illa latus cui sunt vada iuncta Tarenti/aspicit et sparsas per loca sola casas*, dove il punto di vista è quello della ninfa, da confrontare con l'analoga rappresentazione del paesaggio laziale proposta in *fast.* 5, 93-94 *hic, ubi nunc Roma est, orbis caput, arbor et herbae/et paucae pecudes et casa rara fuit*) e quelle in cui vivono i pastori dell'epoca di Romolo e Remo (*fast.* 2, 66 *in paucis [...] casis* e *ibid.* 1, 199, con riferimento all'abitazione di Romolo stesso, *dum casa Martigenam capiebat parva Quirinum*).

⁵²⁵ *Met.* 5, 446-50 *fessa labore sitim conceperat, oraque nulli/ conluerant fontes, cum tectam stramine vidit/ forte casam parvasque fores pulsavit/; at inde/ prodit anus divamque videt lymphamque roganti/ dulce dedit, tosta quod texerat ante polenta*.

Nel racconto relativo a Irieo, Giove, Poseidone e Mercurio si imbattono nel vecchio, *angusti cultor agelli* (*fast.* 5, 499)⁵²⁶, che in quel momento - l'ora del tramonto - è seduto davanti alla sua modesta capanna (v. 50 [...] *exiguam stabat ut ante casam*), e ne ricevono l'invito ad essere suoi ospiti. Su un analogo sfondo crepuscolare avviene l'incontro fra Cerere e Cèleo nell'episodio già richiamato (*fast.* 4, 507 sgg.)⁵²⁷. L'indicazione data in proposito dalla voce narrante (*loc. cit.* 489-90 *iam color unus inest rebus, tenebrisque teguntur/ omnia, iam vigiles conticuere canes*) prepara l'apparizione del contadino diretto verso casa insieme alla figlioletta, che conduce il suo modesto gregge di ritorno dal pascolo (511 *filia parva duas redigebat monte capellas*). L'aspetto dimesso del personaggio (molto diverso dal sovrano della regione di Eleusi di cui parla l'inno omerico) risulta funzionale al *topos* dell'ospitalità frugale ma generosa offerta alla divinità. La povertà dell'abitazione nella quale la dea viene invitata ad entrare è sottolineata ripetutamente dagli aggettivi che ne denotano la piccolezza (vv. 516 *tecta suae* [...] *quantulacumque casae*; 526 *exiguae* [...] *tecta casae*; 531 *parvos* [...] *penatos*). Rispetto agli episodi di Filemone e Bauci e a quello di Irieo, è qui evocato un contesto domestico dai tratti più primitivi: Cèleo viene presentato come un raccoglitore di bacche (509-10 *ille domum glandes excussa que mora rubetis/ portat*), alimento caratteristico di una civiltà non ancora dedita all'agricoltura⁵²⁸, che presumibilmente utilizza il fuoco non per cuocere gli alimenti ma per riscaldarsi (*arsuris arida ligna focus*)⁵²⁹. Una caratterizzazione coerente con il seguito del racconto, incentrato sul dono del frumento a Trittolemo - il figlio malato di Celeo guarito da Cerere - da parte della stessa dea, che in questo modo si rende promotrice del progresso della civiltà umana. Ne risulta una variazione sul tema dell'interno contadino che, come si è visto, è motivo assai frequentato da Ovidio e costituisce un elemento di originalità rispetto al *liber* bucolico virgiliano, che non presenta scene di interni domestici. La sola parziale eccezione in proposito è costituita dai vv. 49-50 della settima egloga. Alla scena estiva, ambientata in esterno, del passo che precede è qui contrapposta una scena invernale, che ha per contesto un interno caratterizzato dalla presenza di un focolare (*hic focus et tetae*

⁵²⁶ La clausola ricorda quella di *ecl.* 9, 3 *possessor agelli*, verosimilmente influenzata a sua volta da *Lucr.* 5, 1367 *inde aliam atque aliam culturam dulcis agelli/ temptabant* nella connotazione affettiva attribuita al diminutivo (Clausen *ad loc.*).

⁵²⁷ Per il retroterra letterario dell'episodio e le variazioni introdotte da Ovidio rispetto alla versione dell'episodio proposta dall'*Inno a Demetra* rinvio a Fantham 1998, 188.

⁵²⁸ Cfr. l'analogia dieta attribuita agli uomini dell'età aurea in *met.* 1, 105-6 *in duris haerentia mora rubetis/ et [...] glandes*.

⁵²⁹ Le altre vivande imbandite sulla sua mensa, formaggio e miele, corrispondono alle disponibilità del pastore e dell'apicoltore (vv. 545-46 *mox epulas ponunt, liquefacta coagula lacte/ pomaque et in ceris aurea mella suis*), mentre non ci sono riferimenti a prodotti coltivati.

pingues, hic plurimus ignis/ semper). L'unico elemento descrittivo che si dà, oltre all'immagine della legna che arde, è quello degli stipiti anneriti dalla fuliggine (*ibid.: et adsidua postes fuligine nigri*). Lo stesso dettaglio si riscontra in due delle tre descrizioni ovidiane considerate⁵³⁰, nelle quali è funzionale ad un realismo assai spiccato, volto a delineare un ambiente con la massima verosimiglianza e ricchezza di particolari: un intento del tutto estraneo al passo virgiliano, dove l'immagine rimane svincolata da una situazione narrativa e da un'ambientazione definite. Si tratta di una differenza fondamentale, che riproduce, su ridotta scala, la distanza fra due diverse modalità di intendere e attuare la rappresentazione di uno spazio, che puntano rispettivamente a definire o ad evocare, alla precisione o alla dissolvenza.

Un *topos* che si situa all'incrocio fra i generi bucolico ed elegiaco è rappresentato dal giaciglio d'erba quale letto naturale sul quale gli innamorati possono condividere la loro intimità. Il motivo è applicato da Ovidio, oltre che a Saffo, a Venere e Adone in due occasioni: *epist.* 4, 97-98 e *met.* 10, 554-58. Nel secondo passo a delineare la spazialità della scena provvede la battuta attribuita alla dea, che assolve alla funzione di una didascalia, mentre la voce narrante che subentra a quella del personaggio provvede a registrare la tempestiva esecuzione dell'intenzione appena espressa (*sed labor insolitus iam me lassavit, et, ecce,/ opportuna sua blanditur populus umbra/ datque torum caespes: libet hac requiescere tecum'/ et requievit*). La modalità con la quale l'idillio è introdotto e preparato dai versi che precedono sembra attestare la capacità ovidiana di attivare l'intersezione fra codici della quale il *topos* offre l'occasione. Il riposo degli amanti sul letto d'erba costituisce l'epilogo delle fatiche della caccia vissute da Venere come occasione di vicinanza all'amato. È, questo, un tema elevato ad archetipo dalla Fedra euripidea e codificato dall'elegia⁵³¹, che nella decima egloga appare in termini esattamente rovesciati, nel sogno di evasione, fragile e incompiuto, accarezzato da Gallo, al quale proprio la pratica venatoria vissuta in solitudine dovrebbe offrire al contrario una medicina utile contro il suo amoroso furore. La scena descritta da Ovidio nei vv. 535-41 ha come sfondo un paesaggio sostanzialmente sovrapponibile a quello che circonda i pastori virgiliani: i tratti che lo qualificano sono balze, selve, terreni rocciosi sui quali crescono rovi (*per iuga, per silvas dumosaque saxa vagatur*)⁵³². All'interno di questo scenario è evocata una fauna che annovera contestualmente, a

⁵³⁰ *Met.* 8, 648 *nigro*[...] *tigno*; *fast.* 5, 505 *tecta* [...] *nigro deformia fumo*.

⁵³¹ Capponi 1988, 83.

⁵³² Cfr. la descrizione dei pascoli abituali del gregge di Melibeo, *ecl.* 1, 75-76 *non ego vos* [...] *dumosa pendere procul de rupe videbo*.

discapito di ogni verosimiglianza, tutte le specie più feroci e temibili (vv. 539-41 e 550-52), inclusi i leoni (v. 541 *vitat [...] saturatos caede leones*; 551 *impetus est fulvis et vasta leonibus ira*), già pienamente acquisiti al codice bucolico dalla celebre scena del compianto di Dafni⁵³³, funzionali nel passo ovidiano, come lo erano in Virgilio, a un'iperbole estranea ad intenti realistici.

Una specificità del paesaggio bucolico è la sua rappresentazione come entità viva e partecipe delle vicende dei personaggi. Questa prerogativa sembra investire certi paesaggi ovidiani, con modalità e finalità che variano in funzione dei singoli contesti e personaggi. In più occasioni viene messa in atto la 'tecnica di personificazione' per cui gli elementi naturali assistono alle vicende vissute dai personaggi (come in *fast.* 2, 273 sgg., dove fiumi, monti e laghi d'Arcadia divengono spettatori delle scorribande del dio) o vi partecipano attivamente sul piano sentimentale ed emozionale. Ciò avviene in occasione del compianto che il mondo della natura tributa ad un personaggio caro, un motivo ben attestato dalla poesia bucolica virgiliana per la morte di Dafni o per il pathema d'amore di Cornelio Gallo, che si ritrova in Ovidio per le morti di Marsia, di Fillide o di Orfeo⁵³⁴.

D'altra parte, la personificazione del paesaggio può essere suggerita dal personaggio presente sulla scena, che, riferendosi ad esso, ne asserisce o ne sollecita la *sympatheia*.

Si è già detto del taglio soggettivistico, già volto ad una sensibilità romantica, che il tema assume nelle *querelae* di due eroine ovidiane, Saffo e Arianna.

Sembra invece coinvolgere implicazioni metaletterarie l'apostrofe che Narciso rivolge alle selve (*met.* 3, 442-45 «*Ecquis, io silvae, crudelius*» *inquit* «*amavit?! Scitis enim et multis latebra fuistis./ Ecquem, cum vestrae tot agantur saecula vitae,/ qui sic tabuerit, longo meministis in aevo?*»). Il suo paragonarsi ad altri innamorati infelici che i boschi accolsero e celarono con benevola complicità - verosimilmente i protagonisti di altre storie mitiche - equivale infatti ad un momentaneo straniamento dalla propria funzione di personaggio, che denuncia agli occhi del lettore la dimensione letteraria, e quindi artificiale, della sua vicenda.

Diverso è, sul piano funzionale, il riferirsi alle *silvae* da parte di Filomela quando, nella sua vibrante protesta per la violenza subita, minaccia Tereo di denunciarne la colpa,

⁵³³ *Ecl.* 5, 27-28 *Daphni, tuum Poenos etiam ingemuisse leones/interitum.*

⁵³⁴ In questo caso le manifestazioni di lutto di rocce, foreste e fiere si giustificano d'altra parte alla luce del legame che più in generale unisce il personaggio al mondo naturale, in base al *topos* secondo il quale il canto sarebbe in grado di smuovere monti e alberi (*met.* 10, 86 sgg.).

anche ricorrendo alla testimonianza degli alberi che hanno assistito al suo stupro (*met.* 6, 546-48). L'intenzione della fanciulla si fonda su un dato oggettivo abbastanza banale: alberi e rocce faranno echeggiare le sue grida, e in questo modo anche gli dei saranno informati dell'accaduto (547-48 '[...] *inplebo silvas et conscia saxa movebo./ Audiet haec aether, et si deus ullus in illo est*). Tuttavia, il nesso *conscia saxa* suggerisce al lettore la personificazione del fondale naturalistico così evocato, in base all'accezione prettamente elegiaca dell'aggettivo *consciis* che denota chi è complice di una relazione erotica, nello specifico una relazione perversa e scellerata, in quanto frutto di una violenza e causa di un incesto. In questo caso, la promozione del mondo naturale ad un'entità viva e animata - prospettata dalla protagonista come una possibilità non realizzata - sembra evocare il codice bucolico come contrappunto al diverso codice, quello epico-tragico, nel quale si iscrive l'episodio ovidiano. Lo stesso codice bucolico è impiegato anche precedentemente in funzione contrastiva, come una dimensione estranea ai personaggi sulla scena e funzionale alla loro caratterizzazione in termini antifrastici. Quando infatti la bellezza di Filomela è paragonata a quella di Naiadi e Driadi, è per suggerire lo scarto fra la raffinata eleganza della prima e la *simplicitas* delle seconde che - è lasciato intendere seppure senza dichiararlo apertamente - sconfinava nella rozzezza (451-54 *ecce venit magno dives Philomela paratu,/ divitior forma, quales audire solemus/ naidas et dryadas mediis incedere silvis,/ si modo des illis cultus similesque paratus*). Il paragone quindi, lungi dal connotare bucolicamente il personaggio, rispecchia semmai l'opposizione *urbanitas-rusticitas*, centrale nell'ideologia ovidiana.

Una tale varietà di modalità ed intenti nell'impiego di stilemi eventualmente riconducibili al codice bucolico risulta difficilmente esauribile in una formula univoca come quella proposta da Segal. Del resto, anche a voler trascurare quelle iconografie che presentano una probabile interferenza del codice bucolico, il legame fra ambiente agreste e violenza non può essere assolutizzata neppure per le storie che presentano un'ambientazione rurale. Almeno una delle vicende sentimentali riferite nelle *Metamorfosi*, del resto, sembra contraddire questa correlazione: il racconto di cui sono protagonisti Pomona e Vertumno (*met.* 14, 622-771).

Nell'ambito di questa storia d'amore - l'ultima riferita dal poema ovidiano - la campagna costituisce il contesto nel quale si realizza un modello sentimentale positivo, fondato sul reciproco assenso, che esclude tanto il rifiuto della sessualità quanto l'esercizio della violenza.

Ninfa laziale dedita esclusivamente alla cura degli alberi da frutto⁵³⁵, Pomona rifugge dall'amore e, per sottrarsi alle *avances* dei contadini, coltiva le sue piante all'interno di recinti, escludendone qualsiasi presenza maschile. A vincere la sua resistenza sarà Vertumno, più determinato di chiunque altro ad ottenerne l'amore. Grazie alla formidabile capacità metamorfica che costituisce la sua prerogativa fondamentale, il dio assume svariati travestimenti per poterla avvicinare e contemplarne la bellezza; infine, presentatosi al suo cospetto sotto le false sembianze di una vecchia, cerca di convincere la fanciulla a ricambiare il suo sentimento attraverso un'interessata *suasoria* che costituisce la più lunga scena di corteggiamento proposta dal poema ovidiano. Dopo aver celebrato le proprie qualità e attrattive personali, il dio pronuncia un apologo dell'unione coniugale (vv. 661-66), loda in termini iperbolici la bellezza della propria interlocutrice (vv. 669-71)⁵³⁶, riferisce infine una vicenda di amore non corrisposto dall'esito tragico (vv. 695-761), utilizzandola come deterrente nei confronti della ninfa ritrosa, secondo lo schema, non privo di fortuna nella tradizione letteraria⁵³⁷, per cui un personaggio riferendo una storia esemplare consegue il proprio soddisfacimento amoroso. Nell'ambito del rapporto di analogia e scarto che lega i due episodi, risulta interessante il fatto che l'antitesi fra città e campagna venga rovesciata di segno rispetto alla prospettiva più ricorrente nella poesia di Ovidio, la cui ideologia del *cultus*, come si è già avuto più volte modo di osservare, assume tendenzialmente la campagna quale bersaglio polemico. Allo sfondo agreste dell'episodio principale, che costituisce una vicenda sentimentale dal finale lieto, si contrappone infatti l'ambientazione cittadina della narrazione di secondo livello, che dell'amore presenta, al contrario, una declinazione luttuosa e distruttiva. La storia propone il tema dell'estrema prova d'amore sostenuta dall'innamorato non ricambiato, che consiste nel procurarsi la morte come

⁵³⁵ L'unica testimonianza relativa a Pomona più antica rispetto a quella che troviamo in Ovidio compare in Varrone (*ling.* 7, 45 = *Enn. Ann.* 118 Skutsch), che elenca sei dei *flamines* meno conosciuti fra quelli istituiti da Numa, tra i quali uno detto *Pomonalis*, nome che fa derivare da *Pomona*, senza fornire altre informazioni. Priva di riscontri rimane la notizia riferita da Servio a proposito di Verg. *Aen.* 7, 190 che ne fa la moglie dell'antico re latino Pico. Si tratta di una tradizione non accolta da Ovidio che, quando riferisce la vicenda di questo personaggio (*met.* 14, 320 sgg.), gli attribuisce come sposa la ninfa Canente (*ibid.* 331 sgg.).

⁵³⁶ L'elogio, formulato in termini superlativi, impiega come successivi termini di riferimento tre personaggi femminili, dei quali uno, Ippodamia, offre l'occasione per un rimando intertestuale interno al poema (la lotta fra Lapiti e Centauri narrata in 12, 210 sgg.), mentre gli altri due costituiscono figure pienamente acquisite al codice elegiaco: si tratta infatti di Elena e Penelope, figure emblematiche della raccolta delle *Heroides*.

⁵³⁷ Un parallelo illustre in proposito è offerto dalla celebre novella di Giovanni Boccaccio che ha per protagonista Nastagio degli Onesti.

sfida o provocazione estrema rivolta all'amato⁵³⁸, e si iscrive pienamente all'interno del codice elegiaco. All'elegia rinviano la distanza sociale fra i due protagonisti - l'uno di modeste condizioni, l'altra di stirpe regale (vv. 698-99 *viderat a veteris generosam sanguine Teucris/ Iphis Anaxareten, humili de stirpe creatus*) - e la situazione del *paraklausithyron*, qui declinata in una versione tragica⁵³⁹ che coinvolge molti motivi tradizionali: i biglietti fatti recapitare alla ragazza da parte dell'*exclusus amator* (vv. 707)⁵⁴⁰; la sua attesa, vanamente protratta fino all'alba, sul nudo suolo, davanti alla soglia di lei (vv. 709-10)⁵⁴¹; il *topos* della corona appesa alla porta (vv. 708-9), successivamente fatta oggetto della macabra trasfigurazione che la identifica con il cappio impiegato per l'impiccagione (v. 736). Al codice elegiaco sono poi riconducibili i ripetuti richiami alla *duritia*, che costituisce lo spunto da cui muove il racconto, teso ad esemplificare la punizione divina che colpisce gli animi insensibili (v. 693 *pectora dura perosam/ Idalien [...] time*), e viene tematizzata quale principale caratteristica della ragazza che ne prefigura la pietrificazione (v. 704 *ne sibi dura foret [...] oravit*; 712-13 *durior et ferro, quod Noricus excoquit ignis,/ et saxo, quod adhuc vivum radice tenetur*; 754 *deriguere oculi*; 757-58 *paulatimque occupat artus/ quod fuit in duro iam pridem pectore saxum*)⁵⁴². Si tratta della categoria ricorrentemente applicata, nell'ambito del vocabolario elegiaco, a chi, amato, è indifferente al corteggiamento dell'amante⁵⁴³, in

⁵³⁸ Si tratta della tipologia di racconti descritta in Bettini 2003, 46 con riferimento alla versione pre-ovidiana del mito di Narciso, riferita in un racconto di Conone (*Narr.* 24 = Fozio, *Bibliotheca* 186, 134b28-135a4). Una lettura specifica del mito di Anassarete in quanto racconto incentrato sullo sguardo d'amore negato e sul relativo meccanismo di colpa e punizione, è invece proposta in Bettini 1992, 167-78.

⁵³⁹ Il registro tragico è enfatizzato e amplificato dalla scena del compianto da parte della madre, che, diversamente da quella del funerale, occasione della punizione dell'amata ingrata, non risulta necessaria all'economia narrativa del racconto ed è esclusivamente funzionale alla ricerca di *pathos*. A questa istanza rispondono sia la notazione circa la precedente perdita del padre (v. 741 *nam pater occiderat*), sia la studiata costruzione dei versi 742-43, che sembra mutuare da Verg. *ecl.* 5, 22-23 - nell'ambito di un'altra scena di lutto materno (*cum complexa sui corpus miserabile nati/ atque deos atque astra vocat crudelia mater*) - l'uso delle clausole consecutive *matris* e *nati*, volto a porre in evidenza, nel rapporto affettivo che li lega, i due personaggi. L'omaggio a Virgilio risulterebbe particolarmente significativo alla luce del valore paradigmatico attribuito alla scena descritta da Ovidio in questi versi. Il narratore riconduce infatti i gesti, evocati senza descriverli, ad una norma universale (v. 745 *matrum miserarum facta peregit*) e citare la scena virgiliana in questo contesto implica in qualche modo il riconoscere in essa la rappresentazione esemplare del dolore di ogni madre per la perdita del figlio.

⁵⁴⁰ Per l'impiego delle *tabellae* quale strumento di corteggiamento vd. le prescrizioni enunciate in *ars* 1, 437 sgg. e il dittico composto dalle elegie *am.* 3, 11 e 3, 12.

⁵⁴¹ Cfr. e.g. Ov. *ars* 2, 523-24 *clausa tibi fuerit promissa ianua nocte:/ perfer et immunda ponere corpus humo*.

⁵⁴² Per il *topos* che impiega il ferro e/o la pietra come correlativi della durezza d'animo cfr. Tib. 1, 1, 63-64 *non tua sunt duro praecordia ferro/ cincta, neque in tenero stat tibi corde silex*; Verg. *ecl.* 8, 43 sgg. *Nunc scio quid sit Amor: duris in cotibus illum/ aut Tmaros aut Rhodope aut extremi Garamantes [...] edunt*; *met.* 7, 32-33, che associa alle due immagini precedenti il riferimento alle tigri in quanto emblema di ferinità, di matrice virgiliana *hoc ego si patiar, tum me de tigride natam,/ tum ferrum et scopulos gestare in corde fatebor*.

⁵⁴³ Vd. e.g. Prop. 1, 7, 6 *duram [...] in dominam*; Ov. *am.* 1, 9, 19 *durae [...] amicae*.

particolare nella situazione del ‘lamento sulla porta chiusa’⁵⁴⁴. Le stesse scelte lessicali⁵⁴⁵ e così pure i tratti iconografici riferiti all’innamorato⁵⁴⁶ concorrono a connotare espressamente il racconto in senso elegiaco⁵⁴⁷. A questa univocità di codice fa da contrappunto, nella narrazione principale, la compresenza di elementi ascrivibili a generi diversi⁵⁴⁸. L’inaccessibilità del giardino di Pomona assimila anche Vertumno al tipo dell’*exclusus amator*⁵⁴⁹; al codice elegiaco riconducono tanto il lessico⁵⁵⁰, quanto il repertorio iconografico che il dio, parlando di sé in terza persona, impiega per dichiarare il proprio sentimento e invocare la pietà della ninfa per la propria condizione di innamorato infelice. Sia l’immagine della vite che, avvinta all’olmo, può sollevarsi da terra, e in questo modo produrre grappoli rigogliosi come simbolo dell’amore coniugale (vv. 661-66), sia il riferimento al fuoco in quanto metafora dell’amore (v. 682-83 *tu primus et ultimus illi/ ardor eris*; 691 *miserere ardentis*) costituiscono *topoi* letterari ricorrenti in contesto erotico e ben presenti alla produzione elegiaca ovidiana. D’altra parte, la controfigura di Vertumno che agisce sulla scena, pur assimilabile al travestimento assunto anche altrove in Ovidio da divinità che si presentano agli uomini

⁵⁴⁴ La durezza della soglia (per la quale vd. *am.* 3, 1, 53 *quotiens foribus duris infixis pependi*, dove l’Elegia, identificandosi con il poeta-innamorato, ne condivide disagi e insuccessi, o *rem.* 677 *durum limen, amanti*), con naturale trapasso dal piano concreto a quello figurato, diviene il correlativo dell’insensibilità di chi non corrisponde al sentimento. L’aggettivo può così riferirsi alla fanciulla che non presta ascolto ai canti dell’innamorato (cfr. *fast.* 4, 109-11, dove è descritta la situazione-tipo del *paraklausithyron*: *primus amans carmen vigilatum nocte negata/ dicitur ad clausas concinuisse fores,/ eloquiumque fuit duram exorare puellam* e la declinazione dello stesso *topos* in forma di precetto rivolto all’innamorato in *ars* 2, 527 *postibus et durae supplex blandire puellae*) o anche, per effetto di una facile estensione della referenza dell’attributo, sempre secondo la prospettiva dell’*exclusus amator*, la qualifica di *durus* può investire il marito della *puella* (*am.* 1, 6, 62 *o foribus durior ipse tuis*; *am.* 3, 4, 1 *dure vir*) o il suo portinaio e custode (*am.* 1, 6, 62 *o foribus durior ipse tuis*).

⁵⁴⁵ Al *sermo amatorius* appartengono l’aggettivo *blandus* e la sua famiglia lessicale (v. 705 *de multis blanditus cuique ministris*; v. 707 *blandis [...] tabellis*), per la cui centralità nel codice galante vd. Pianezzola 1991, 222, n. ad *ars* 1, 273.

⁵⁴⁶ Si veda il pallore di Ifi, riferito, per sineddoche, ad una parte del suo corpo (v. 734 *pallida brachia tollens*), che corrisponde ad una caratteristica topica dell’innamorato-tipo, secondo la celebre definizione di Hor. *carm.* 3, 10, 14 *tinctus viola pallor amantium* (per la quale vd. André 1949, 143, con rimandi alle forme greche ὠχρός, Theocr. 14, 6, e χλωρόν δεός, Hom. *Il.* 7, 479 e 8, 77), attestata anche dalla prescrizione di *ars* 1, 727 *palleat omnis amans: hic est color aptus amanti*. La notazione assume però nel nostro caso, alla luce del gesto che il giovane si appresta a compiere, una connotazione luttuosa, costituendo il presagio della sua morte imminente.

⁵⁴⁷ Se un distanziamento dalle convenzioni si può riconoscere nell’episodio, esso consiste nella distanza spazio-temporale che ne contraddistingue l’ambientazione, proiettandolo in una dimensione remota, quasi fiabesca. Tale aspetto è evidenziato da Copley 1956, 134, che nella storia di Ifi e Anassarete riconosce una declinazione estrema del *topos* del *paraklausithyron*: «[...] the characters belong to the world of imagination and romance; Iphis and Anaxarete are completely unidentifiable individuals from a world which existed, if at all, only in some remote and indefinite “once-upon-a time”. Background, story and characters are all imaginary and unrealistic and in this setting the *paraclausithyron* has suffered the ultimate fate of a literary form and theme, to become an imaginary and unrealistic part of an imaginary and unrealistic tale».

⁵⁴⁸ Sulla transcodificazione dei *topoi* come fattore di originalità letteraria vd. Cairns 2007², 99 sgg.

⁵⁴⁹ Myers 1994b, 238.

⁵⁵⁰ Si veda l’aggettivo *lentus* nel sintagma che definisce l’altezzosità della ninfa nei confronti del corteggiatore (761-62 *lentus/ pone, precor, fastus*).

per ammonirli o metterli alla prova⁵⁵¹, corrisponde ad un personaggio tradizionale della letteratura teatrale. L'anziana che, appellandosi alla propria esperienza, persuade la giovane ritrosa ad accondiscendere al suo spasimante adempie infatti alla funzione assolta dalla *lena* nella commedia o dalla nutrice nella tragedia, una figura duttile alla transcodificazione generica, che appartiene alla tradizione del mimo ed è già stata utilizzata da Ovidio, oltre che nell'elegia⁵⁵², all'interno delle stesse *Metamorfosi*, nella vicenda di Mirra⁵⁵³.

Il lungo monologo del dio offre al contempo ad Ovidio l'opportunità di rendere omaggio all'elegia 4, 2 di Propertio. Nel riecheggiare la lunga tirata autocelebrativa di Vertumno, il passo ovidiano ne riproduce tanto l'uso dell'*Ich-Stil* quanto il catalogo delle false personalità assunte dal dio, alcune delle quali descritte in termini che citano quasi letteralmente il testo properziano⁵⁵⁴.

In questa commistione di suggestioni letterarie diverse, anche il codice bucolico sembra far sentire la sua interferenza nell'immagine della campagna che emerge dall'episodio. L'ambientazione in cui si inserisce il racconto coinvolge tanto lo spazio della natura selvatica quanto quello antropizzato e rigorosamente disciplinato dalla coltivazione, due dimensioni che trovano entrambe rappresentazione nelle egloghe virgiliane. Alla natura selvaggia rinviano infatti gli insidiatori dai quali la ninfa si sente minacciata (vv. 637-41), che sono divinità tipicamente bucoliche accomunate dall'esuberanza sessuale, qui evocate con tratti e caratteristiche convenzionali. Dei Satiri viene richiamata l'agilità nella danza (637 *saltatibus apta iuventus*), attraverso una perifrasi che, nel sostantivo deverbale *saltatus*, echeggia Verg. *ecl.* 5, 73 *saltantis Satyros*; dei Fauni è ricordata la corona di pino (v. 638 *pinu praecinctorum cornua Panes*) che costituisce un attributo

⁵⁵¹ Cfr. il travestimento di Minerva in occasione della visita ad Aracne (*met.* 5, 26-27 *Pallas anum simulat falsosque in tempora canos/ addit et infirmos baculo quoque sustinet artus*) che propone gli stessi dettagli dei capelli bianchi e del bastone d'appoggio richiamati per la controfigura di Vertumno, o quello di Giunone che si reca presso Semele (*met.* 3, 275 *quam simulavit anum posuitque ad tempora canos*): due luoghi che presentano anche la stessa clausola di *met.* 10, 655 *ad tempora canis*.

⁵⁵² Vd. la nutrice di Ero, *conscia* dell'amore della fanciulla per Leandro, ricordata in *epist.* 18, 97 *te tua vix prohibet nutrix descendere in altum* e 19, 25-26 *dumque queror lacrimae per amantia lumina manant,/ pollice quas tremulo conscia siccatur anus*. La versione degradata di questa figura tipo è costituita da *Dipsas*, mezzana anziché nutrice, protagonista di *am.* 1, 8, omologa della *Acanthis* di Prop. 4, 5.

⁵⁵³ Vd. *met.* 10, 382 sgg.

⁵⁵⁴ La riproposizione avviene su scala ridotta: a fronte delle diciassette trasformazioni elencate in Propertio, il passo ovidiano ne annovera soltanto otto, quattro delle quali esemplate sul modello (mietitore: Ov. 14, 643 // Prop. 4, 2, 28; falciatore: 14, 645-46// 4, 2, 25-26; soldato: 14, 651 // 4, 2, 27; pescatore 14, 651// 4, 2, 37). Le corrispondenze testuali riguardano in particolare le descrizioni delle prime due: si vedano i riecheggiamenti di Prop. 4, 2, 25-26 *da falcem et torto frontem mihi comprime faeno:/ iurabis nostra gramina secta manu, 28 corbis in imposito pondere messor eram*, che si leggono in ordine invertito nei vv. 645-46 *tempora saepe gerens faeno religata recenti/ desectum poterat gramen versasse videri* e 644 [*O quotiens/ corbe tulit verique fuit messoris imago* (per i quali cfr. Hutchinson 2006, 93-94 *ad loc.*).

tradizionale di Pan e, quindi, dei componenti del suo corteggio; mentre, con riferimento a Priapo, la menzione contestuale della falce e del fallo quali deterrenti per i ladri sembra ricalcare Hor. *serm.* 1, 8, 4-5⁵⁵⁵.

D'altro canto, le attività agricole via via richiamate, sia con riguardo alle opere svolte da Pomona, sia in relazione ad alcune delle figure professionali interpretate da Vertumno, corrispondono ad occupazioni familiari ai personaggi che risiedono nella campagna virgiliana⁵⁵⁶.

Questi due diversi ambiti si configurano, nel racconto ovidiano, come il corrispettivo di opposti atteggiamenti nei confronti dell'*eros*. Al disordine sessuale impersonato dalle divinità selvatiche delle quali Pomona teme gli agguati, si contrappone la verginità simboleggiata dal giardino custodito dalla ninfa, in base alla metafora tradizionale che impiega l'*hortus conclusus* come correlativo di castità⁵⁵⁷. Nella rappresentazione della ninfa, la contrapposizione fra la bravura di coltivatrice⁵⁵⁸ e la renitenza all'amore⁵⁵⁹ sembra del resto ricadere nella correlazione simbolica, ricorrente nella poesia ovidiana, fra l'*eros* e l'agricoltura, fra le leggi che regolano l'attività contadina e quelle alle quali l'innamorato dovrà attenersi nell'ambito della relazione sentimentale. Sull'agricoltura è infatti esemplato un codice di comportamento al quale attenersi nel corteggiamento e nella risposta alle profferte amorose, fondato sull'idea che l'amore, come la terra, esige di essere coltivato con assiduità e dedizione, e richiede l'attesa paziente dei suoi tempi

⁵⁵⁵ *Nam fures dextra coercet/ obscaenoque ruber porrectus ab inguine palus*. Solitamente Ovidio ricorda quale attributo del dio il colore rosso: *fast.* 1, 400 *quique ruber pavidas inguine territ aves*; *ibid.* 415 *ruber, hortorum decus et tutela, Priapus*; *fast.* 6, 333 *ruber hortorum custos*. C'è forse una lieve ironia nel fatto che il dio protettore degli orti, e dunque alleato dei contadini, sia qui, per evidenti ragioni, temuto come un nemico dalla ninfa coltivatrice.

⁵⁵⁶ Sono infatti menzionate la potatura (vv. 628-30; 649); gli innesti degli alberi da frutta (vv. 630-31); l'irrigazione dei coltivi attraverso canali (632-33). Fatta salva la genericità di questi riferimenti, che non coinvolgono richiami specifici al testo delle egloghe, l'influenza del modello virgiliano si può ipotizzare almeno per il sostantivo *frondator* (v. 649), le cui altre sole occorrenze registrate da *ThL* sono quelle di Catull. 64, 41 ed *ecl.* 1, 56, e per la seconda formula apotropaica che Vertumno rivolge alla propria interlocutrice (764 *nec excutiant rapidi florentia venti*), incentrata su un'immagine analoga a quella evocata da Coridone in *ecl.* 2, 58-9 *floribus Austrum [...] immisi*.

⁵⁵⁷ Si vedano l'immagine del fiore custodito in un giardino chiuso e ambito da molti in Catull. 62, 42 o la descrizione del prato, accessibile a pochi eletti, nel quale l'Ippolito euripideo racconta di avere raccolto i fiori intrecciati per Artemide (73 sgg.).

⁵⁵⁸ Sulla dedizione profusa dalla ninfa nella cura delle proprie piante insistono sia il narratore esterno sia Vertumno: si vedano il riconoscimento dell'eccellenza di Pomona in questo ambito (v. 625 *nec fuit arborei studiosior altera fetus*); l'uso del participio *cultus*, enfatico nel senso di 'ben coltivato', con riferimento al suo giardino (656 *cultos [...] in hortos*); l'apprezzamento - una sorta di *captatio benevolentiae* - con cui il dio esordisce nel suo discorso (v. 657 «*Tanto*» *que* «*potentior!*»).

⁵⁵⁹ Il contrasto è espresso attraverso una citazione virgiliana (v. 634 *hic amor, hoc studium* = *Aen.* 11, 739): si tratta delle parole che Tarconte rivolge ai propri uomini per incitarli a combattere, rimproverandoli di essere più animosi nelle battaglie di Venere che in quelle combattute con le armi. Il riecheggiamento non manca di ironia: Pomona, dedicandosi esclusivamente alla cura dei suoi alberi, diserta la *militia amoris*, un comportamento censurabile se giudicato sulla base dell'etica elegiaca, antitetica a quella epica.

per ripagare le attenzioni ricevute con i propri frutti, nella stagione opportuna⁵⁶⁰. Come l'agricoltore, l'innamorato dovrà sapere scegliere momenti e stagioni⁵⁶¹ e difendere il proprio amore, come un appezzamento di terreno, dall'indebita intrusione di terzi⁵⁶².

Inserita in questo sistema di senso, la renitenza di Pomona all'amore viene così a contraddirne, sul piano metaforico, le qualità di contadina, esponendola ad un eccesso opposto a quello della violenza e altrettanto negativo. L'insensibilità nei confronti dei corteggiatori la rende infatti somigliante a quei personaggi che, con il proprio atteggiamento di superbia e indifferenza nei confronti dei loro amanti, si rendono colpevoli di atti di *hybris* e si espongono al rischio della punizione da parte di un dio preposto alla vendetta degli amori rifiutati ed oltraggiati. Si tratta dello schema, ben esemplificato dalla vicenda di Narciso (cui sembrerebbe tra l'altro rinviare l'evocazione della dea di Rhamnunte quale possibile punitrice della ninfa: v. 694 *memorem [...] time Rhamnusidis iram*)⁵⁶³, che si realizza nella vicenda di Anassarete. Quando, dalla propria abitazione, costei sente i lamenti del corteo che accompagna il feretro di Ifi, ancor prima di affacciarsi alla finestra e di rivolgere al cadavere dell'innamorato suicida lo sguardo che le sarà fatale, la ragazza è già preda di un dio vendicatore (vv. 749-50 *duraeque sonus plangoris ad aures/ venit Anaxaretas, quam iam deus ultor agebat*), che ha recepito la preghiera levata dal giovane prima di darsi la morte (vv. 729-30 *si tamen, o superi, mortalia facta videtis,/ este mei memores*).

Nel caso di Pomona, a sventare tale pericolo interviene l'educazione sentimentale messa in atto da Vertumno, personaggio indubbiamente adatto, in quanto preposto ai mutamenti stagionali e alla maturazione dei raccolti, a conquistare la ninfa votata alla cura degli alberi da frutta⁵⁶⁴.

Meno scontata pare invece la particolare strategia seduttiva adottata dal dio. Il suo lungo tentativo di persuasione costituisce una modalità di corteggiamento alternativa allo stupro che ricorre in tante delle vicende erotiche annoverate dal poema ovidiano e che in questo stesso episodio è più volte evocato come un'eventualità da esorcizzare: a determinare la ritrosia della ninfa è appunto il timore di subire atti di violenza da parte

⁵⁶⁰ *Ars* 1, 359-60 *mens erit apta capi tum cum laetissima rerum/ ut seges in pingui luxuriabit humo*.

⁵⁶¹ Vd. il monito di *ars* 2, 667-68 *utilis, o iuvenes, aut haec aut serior aetas;/ iste feret segetes, iste serendus ager* o il rimprovero che Elena rivolge a Paride, paragonandone il corteggiamento ad una messe ancora acerba, in *epist.* 17, 263 *sed nimium properas, et adhuc tua messis in herba est*.

⁵⁶² Cfr. la prescrizione data in *ars* 3, 562 *cingenda est altis saepibus ista seges* e la rivendicazione, da parte di Aconzio, dei propri diritti nei confronti del rivale, colpevole di avere messo le mani sul raccolto altrui, in *epist.* 20, 143 *quis tibi permisit nostras praecerpere messes?*.

⁵⁶³ Con analogo epiteto geografico è definita la Nemese che accoglie la richiesta di vendetta di uno dei corteggiatori respinti dal giovane superbo a *met.* 3, 406 *adsensit precibus Rhamnusia iustis*.

⁵⁶⁴ L'osservazione è in Dumézil 1966, 334-35.

dei contadini (vv. 635-36 *vim tamen agrestum metuens pomaria claudit/ intus et accessus prohibet refugitque viriles*) e la stessa idea di violenza si ripropone nel finale - quasi a concludere circolarmente l'episodio - come una possibilità non attuata soltanto perché resa superflua dal di lei libero assenso. Non senza malizia, il narratore osserva che «sebbene il dio fosse pronto ad afferrarla, non ve ne fu bisogno perché la ninfa era già stata sedotta dalla bellezza del dio» (vv. 770-71 *vimque parat. Sed vi non est opus, inque figura/ capta dei nympha est et mutua vulnera sensit*, dove il sostantivo *vis* occupa, come già al v. 635, la posizione forte di inizio verso). Questa repentina arrendevolezza della ninfa suona in qualche misura ironica⁵⁶⁵ e sembra ammicciare al maschilismo che ispira certi passi dell'*ars amatoria*, nei quali l'uso della forza in amore appare, se non esplicitamente ammesso, almeno in qualche misura legittimato⁵⁶⁶. Il tentativo di convincimento messo in atto da Vertumno risulta infatti ininfluenza fino al manifestarsi delle sue reali sembianze, come denuncia la voce narrante (vv. 765-66 *haec ubi nequiquam formas deus aptus in omnes/ edidit*)⁵⁶⁷. E tuttavia, l'inefficacia della retorica seduttiva del dio non sembra inficiare agli occhi del lettore la bontà del modello sentimentale di cui è promotore, né compromettere la simpatia del narratore nei suoi confronti. Molti aspetti del suo comportamento ne fanno anzi l'archetipo esemplare dell'innamorato ovidiano⁵⁶⁸. L'abilità metamorfica gli conferisce la versatilità che il *praeceptor amoris* auspica per il proprio allievo (*ars* 1, 759-62 *pectoribus mores tot sunt, quot in ore figurae:/ qui sapit, innumeris moribus aptus erit,/ utque leves Proteus modo se tenuabit in undas,/ nunc leo, nunc arbor, nunc erit hirtus aper*) e la *performance* dialettica di cui è protagonista sembra un'applicazione della precettistica erotica codificata dall'*ars amandi*. Il discorso autocelebratorio che il dio pronuncia al cospetto dell'amata costituisce un'originale declinazione dell'accorgimento suggerito in *ars* 1, 351 sgg., dove si raccomanda di ricorrere, per la conquista della donna ambita,

⁵⁶⁵ L'epilogo accomuna Pomona a Leucotoe amata dal Sole, che, a sua volta istantaneamente conquistata dalla bellezza del proprio divino insidiatore, ne accetta la violenza senza lamentarsi, *met.* 4, 233 *posita vim passa querella est* (salvo in seguito protestare di averne subito gli abusi contro la propria volontà: 238-39 *ille/ vim tulit invitae*). La similarità tra Vertumno e il Sole è tra l'altro suggerita mediante la similitudine dei vv. 768-69 *qualis ubi oppositas nitidissima solis imago/ evicit nubes nullaque obstante reluxit*.

⁵⁶⁶ Vd. la tirata di *ars* 1, 673-78 *vim licet appelles: grata est vis ista puellis:/ quod iuvat, invitae saepe dedisse volunt./ Quaecumque est Veneris subita violata rapina,/ gaudet, et improbitas muneris instar habet./ At quae, cum cogi posset, non tacta recessit,/ ut simulet vultu gaudia, tristis erit* o la rievocazione del rapimento delle Sabine di *ars* 1, 109 sgg., che riduce l'episodio a una scena di commedia galante, al cui pensiero la voce narrante rimpiange di non avere potuto prestare servizio in una simile milizia (*ibid.* 131-34 *Romule, militibus scisti dare commoda solus:/ haec mihi si dederis commoda, miles ero*).

⁵⁶⁷ L'avverbio *nequiquam* preserva comunque una sua ambiguità, non chiarendo se gli argomenti di Vertumno sono inutili perché inefficaci o perché superflui rispetto al potere seduttivo esercitato dalla bellezza del dio.

⁵⁶⁸ Vd. per questo aspetto Myerowitz 1985, 134.

all'intermediazione di un'ancella complice, in grado di perorare la causa dell'innamorato presso la *domina* (*ibid.* 371 sg. *tum de te narret, tum persuadentia verba/ addat, et insano iuret amore mori*). Vertumno si mostra poi alunno zelante del *praeceptor amoris* nel recepirne l'incitamento al ricorso opportunistico e spregiudicato alle promesse (*ars* 1, 631 *nec timide promitte: trahunt promissa puellas*), per le quali, secondo una lunga tradizione letteraria, gli amanti fedifraghi beneficiano della connivenza divina (*ibid.* 632-34 *pollicito testes quoslibet adde Deos./ Iuppiter ex alto periuria ridet amantum/ et iubet aeolios inrita ferre Notos*). Parlando di sé in terza persona, il dio non esita a rivolgere alla ninfa un'asserzione di amore eterno ed esclusivo (682-3 *tu primus et ultimus illi/ ardor eris, solique suos tibi devovet annos*), producendosi in una dichiarazione di *constantia* il cui effetto, sulle labbra del nume della volubilità, ha qualcosa di paradossale. Di un'analogia asserzione si vale il poeta-innamorato degli *amores* per convincere Corinna della sincerità e dell'assolutezza del proprio sentimento⁵⁶⁹, salvo sconfessarsi clamorosamente quando, in un'elegia successiva, dichiara la propria incapacità di resistere al fascino muliebre e si avventura in una galleria di tipi femminili giudicati indistintamente appetibili⁵⁷⁰. Tuttavia, diversamente da quanto accade nell'ambito del romanzo elegiaco ovidiano, che nell'incoerenza interna riconosce un suo principio costitutivo, nel nostro caso il tempo della vicenda, irrevocabilmente chiuso dal lieto finale delle nozze, non concede riscontri ai legittimi dubbi del lettore riguardo alla serietà delle dichiarazioni di Vertumno. L'umorismo risiede semmai nel clamoroso fallimento in cui incorre la sua lunga manovra seduttiva, che come s'è visto, risulta un'applicazione da manuale dell'*ars amatoria*: quest'ultima sembrerebbe così uscire dall'episodio momentaneamente screditata nella sua affidabilità, per effetto di una sorta di spiritosa autodemistificazione ovidiana. L'inefficacia della strategia seguita dal dio non ne compromette d'altro canto il successo finale, che si affida a una via più pragmatica e sbrigativa: paradossalmente, è solo nel momento in cui, rinunciando ai precedenti camuffamenti, il dio assume le proprie vere sembianze che la sua conquista erotica si realizza. *In facili est omnia posse*

⁵⁶⁹ *Am.* 1, 3, 5-6 *accipe, per longos tibi qui deserviat annos;/ accipe, qui pura norit amare fide* e *ibid.* 15-16 *non mihi mille placent, non sum desultor amoris:/ tu mihi, si qua fides, cura perennis eris*. Analogamente Vertumno, parlando di sé in terza persona, rivendica di non essere un *desultor amoris* allorché professa la propria dedizione esclusiva alla ninfa: 681-82 *nec, uti pars magna procorum,/quas modo vidit, amat*.

⁵⁷⁰ *Am.* 2, 4, 11 sgg.

deo asserisce del resto il *praeceptor amoris*⁵⁷¹, e in questo almeno l'esperienza di Vertumno lo dimostra attendibile.

L'accostamento a Pomona del dio preposto ai mutamenti stagionali si spiega facilmente in base alle caratteristiche e alle prerogative della ninfa, che ugualmente hanno attinenza con l'ambito della maturazione e del raccolto. La capacità metamorfica di Vertumno, d'altra parte, ne fa un'incarnazione del principio del mutamento e, quindi, la figura adatta a ricapitolare il principio su cui si fonda la sintassi narrativa del poema ovidiano⁵⁷². Nondimeno, pare non irrilevante che, quale ultima storia d'amore da narrare all'interno del poema⁵⁷³, sia stata scelta una vicenda sentimentale dal finale lieto che - come già il racconto su Filemone e Bauci, un'altra delle pochissime storie di amore felice annoverate dalle *Metamorfosi* - ha per cornice un contesto squisitamente agreste. Diversamente dalla storia di Filemone e Bauci, allontanata in un oriente remoto e in un'epoca indeterminata, il racconto di Vertumno e Pomona si inserisce all'interno di coordinate spazio-temporali precise, seppure remote, che riconducono alle origini di Roma. La vicenda si ambienta infatti durante il regno di Proca⁵⁷⁴ e ha come scenario la campagna italica⁵⁷⁵ che l'ideologia arcaizzante del principato individua come depositaria privilegiata del *mos maiorum*, qui ridotta a sfondo di un'avventura galante⁵⁷⁶, rappresentata con colori solari⁵⁷⁷ e priva delle ombre che attraversano, con il

⁵⁷¹ Ov. *ars* 1, 562.

⁵⁷² Myers 1994b, 243.

⁵⁷³ Questa collocazione della storia la rende speculare a quella su Apollo e Dafne, come se al *primus amor* del poema (1, 452) corrispondesse un *ultimus ardor*. Su questa simmetria si sofferma in particolare Myers 1994b, che riconosce quali tratti comuni alle due storie l'impiego di materiali alessandrini, il soggetto erotico e il motivo eziologico (applicato nel primo caso al legame fra l'alloro e Apollo; nel secondo all'origine della statua di *Venus prospiciens* venerata a Cipro). Le due narrazioni si corrisponderebbero inoltre nell'assolvere ad una funzione di cornice, inserendosi rispettivamente dopo la cosmogonia del primo libro (più precisamente dopo la cosiddetta 'seconda cosmogonia', che segue il diluvio universale e il mito di Deucalione e Pirra) e prima della sezione dell'ultimo libro del poema - anch'essa di soggetto cosmogonico - della quale è protagonista Pitagora (15, 60 sgg.). Tale simmetria rispecchierebbe quindi la più generale circolarità del poema, su cui vd. Davis 1980; Galinsky 1975, 104-7; Ludwing 1965, 82-86; Otis 1970², 357-61.

⁵⁷⁴ Nel presentarlo come il successore di Aventino e padre di Numitore (coerentemente con l'ordine enunciato in *fast.* 34-51 sgg.) Ovidio si allinea a Livio 1, 3. Diversa sembrerebbe la successione presupposta da Verg. 6, 767 (*proximus [Silvio] ille Procas, Troianae gloria gentis*) che la personale interpretazione di Servio *ad loc.* (*standi ordine, non nascendi*) tenta peraltro di conciliare con la tradizione riferita da Livio. Per altre fonti vd. Frazer 1929, III, 173. Sulle problematiche relative alle origini del regno di Alba vd. anche D'Anna 1989, 129-41.

⁵⁷⁵ Vd. il riferimento ai *montes Albani* al v. 674.

⁵⁷⁶ L'episodio, pur tangenziale a temi cari al programma culturale augusteo, come il sincretismo religioso e il recupero dei culti tradizionali, non sembra sottendere intenzioni politiche. Se è vero infatti che l'attenzione accordata da Properzio alla figura di Vertumno - in quanto dio di origine etrusca assimilato dalla religione romana - può costituire un omaggio al sincretismo politico-etnico promosso da Augusto (vd. su questo Pinotti 1983), è anche vero che qui lo spazio accordato alla sua storia d'amore con Pomona, di cui non si conoscono versioni antecedenti a quella ovidiana, si segnala per la sua estensione di ben centocinquanta versi, esorbitante rispetto all'omissione, in questa stessa parte finale del poema, di episodi 'istituzionali' quali quelli di Tarpea o di Ilia e Marte o allo spazio decisamente più esiguo

loro considerevole spessore di inquietudine, tanti paesaggi virgiliani, come uno spazio nel quale l'adesione ai ritmi della natura corrisponde alla possibilità di un felice idillio sentimentale.

Un dato già indicativo di una prospettiva non necessariamente contraddittoria, ma almeno significativamente alternativa, rispetto alla dimensione fondamentale urbana che caratterizza il codice erotico ovidiano.

concesso, a seguire, alla sezione dedicata a Romolo, vv. 805-51. Secondo Little 1972, 399, l'effetto perseguito sarebbe quello di confinare in secondo piano l'apoteosi di Cesare e la celebrazione di Augusto inserite negli ultimi due libri del poema e di non permettere ai temi augustei richiamati in questa parte del poema di assumere il sopravvento sull'istanza narrativa.

⁵⁷⁷ Si tratta dei colori dell'autunno, secondo l'indicazione data dal narratore riguardo al tempo interno del racconto (659-60 [*Vertumnus*] *resedit/ suspiciens pandos autumnii pondere ramos*). Tale ambientazione non pare casuale, tenendo conto del particolare legame che unisce Vertumno a questa stagione, non solo in ragione delle sue funzioni di dio preposto ai raccolti agricoli, ma anche in rapporto al suo nome, che proprio dalla parola *autumnus* desumerebbe la parte finale, secondo la spiegazione di Dumézil 1966, 334-35: «Vortumnus n'était pas, on le voit, une personnification abstraite de l'écoulement du temps: ses saisons propres étaient les saisons colorées et juteuses, l'été, l'automne, *autumnus*, qui lui doit peut-être la dernière syllabe de son nom». In quanto tempo della maturazione e del raccolto, l'autunno si presta d'altra parte a rappresentare il corrispettivo simbolico dell'iniziazione sessuale di Pomona, in base al *topos*, tipico in particolare dei canti nuziali, per cui elementi vegetali rappresentati nel momento della completa maturazione simboleggiano il raggiungimento, da parte degli sposi, della pienezza fisica e sentimentale. Si vedano in proposito le osservazioni di Wills 1967, 180-81, relativamente al frammento di Saffo 105 Voigt, la cui immagine del frutto maturo sospeso sul ramo e pronto per essere colto mi pare possa rappresentare un buon termine di confronto per quella del v. 660.

CAPITOLO QUARTO

IL LESSICO BOTANICO

Il lessico botanico costituisce il linguaggio settoriale più ricorrentemente impiegato nell'ambito delle *Egloghe*. Secondo lo spoglio riportato da Michael Lipka⁵⁷⁸, i termini tecnici ascrivibili a tale ambito lessicale presenti all'interno delle *Bucoliche* sono 78⁵⁷⁹, per una media approssimativa di uno ogni dieci versi. Tale tasso di frequenza è superiore perfino a quello riscontrabile nell'opera teocritea, che in circa 1200 versi annovera 107 nomi di piante, un numero già decisamente ragguardevole se si considera che i due poemi omerici, la cui estensione complessiva supera i ventimila versi, ne contano poco più della metà.

Nell'ambito di questo vasto repertorio lessicale, in parte significativa acquisito *ex novo* alla lingua poetica latina, Ovidio sembra incline a trascurare la nomenclatura evocativa, non rispondente ad intenti descrittivi realistici, che in Virgilio è talora volta ad imitare la lingua greca attraverso calchi lessicali⁵⁸⁰, per recepire piuttosto la terminologia che si riferisce a specie ascrivibili al paesaggio italico, (e dunque compatibili con la propria esperienza e con quella del lettore)⁵⁸¹. Rappresentative in questo senso sono le due occorrenze ovidiane⁵⁸² del termine *cytissum*⁵⁸³, che costituisce un'innovazione linguistica promossa da Virgilio e nelle egloghe denota l'erba da pascolo per eccellenza⁵⁸⁴, o le tamerici, che la poetica virgiliana assume a simbolo del genere bucolico⁵⁸⁵, menzionate da Ovidio in tre occasioni⁵⁸⁶.

⁵⁷⁸ Lipka 2001, 166.

⁵⁷⁹ Per il catalogo delle voci botaniche v. *ibid.* 106, n. 282. Per la trattazione sistematica della flora di Virgilio e per un quadro complessivo degli studi dedicati a questo argomento rinvio alla bella monografia di Gigliola Maggiulli (Maggiulli 1995).

⁵⁸⁰ Si vedano l'uso contestuale dei termini *baccare* (βάκχαρις), *colocasia* (κολοκάσια), *acantho* (ἄκανθος), *ecl.* 4, 19 sg.; *narcissum* [...] *florem bene olenthis anethi* (= νάρκισσον [...] εὐόδμου ἀνέθου), *ecl.* 2, 48; il nesso *pro purpureo narcisso* (=πορφυρέω ναρκίσσω), *ecl.* 5, 38 (Lipka 2001, 168).

⁵⁸¹ Tale criterio può costituire un tratto differenziante rispetto al carattere erudito di una parte significativa del lessico botanico virgiliano, da ricondursi alla mediazione della letteratura scientifica piuttosto che ad un'improbabile conoscenza autoptica. Esempi citati in proposito negli studi specifici sono l'amomo proveniente dalle Indie (*ecl.* 3, 89; 4, 25), una specie esotica verosimilmente inaccessibile all'esperienza diretta del poeta, che potrebbe avere conosciuto non la pianta ma il balsamo da essa ricavato (Sargeant 1920, 16; Andrè 1985, 14), ma che ha comunque una sua tradizione letteraria (Catull. 68, 146 *Assyrio* [...] *odore*; Tib. 1, 3, 7 *Assyrios* [...] *odores*; Hor. *carm.* 2, 11, 16 *Assyria* [...] *nardo*) e l'*aconitum*, citato in *georg.* 2, 152, al quale sembra alludere la perifrasi di *ecl.* 4, 24 *fallax herba veneni*, la cui diffusione in Italia, secondo Sargeant 1920, 11 sarebbe circoscritta ai monti liguri, un'area geografica estranea alla biografia del poeta.

⁵⁸² Vd. *fast.* 5, 272; *ars* 3, 692.

⁵⁸³ Per l'identificazione di questa varietà di trifoglio, *Medicago arborea*, vd. Clausen 1994, 59.

⁵⁸⁴ Il termine rappresenta un calco dal greco κύττισος, che ricorre in Theocr. 5, 128 e 10, 30. Nel *liber* bucolico se ne contano quattro occorrenze distribuite in altrettante egloghe (*ecl.* 1, 78; 2, 64; 9, 31; 10, 30).

⁵⁸⁵ *Ecl.* 4, 2; *ecl.* 6, 10 *te nostrae, Vare, myricae, / te nemus omne canet*.

⁵⁸⁶ Vengono infatti citate come esempio di pianta sterile, in forma di *adynaton*, in *ars* 1, 747 (*iacturas poma myricas*); rientrano fra le svariate specie che compongono la *silva* di Cefalo e Procri in *ars* 3, 691 (*fragiles* [...] *myricae*); compaiono infine nel catalogo di alberi e piante che seguono il richiamo della cetra di Orfeo in *met.* 10, 97 (*tenuisque myricae*).

Un discorso a sé merita il faggio, un albero a tal punto rappresentativo della poesia pastorale da divenirne il simbolo. Il suo nome chiude il primo verso della prima egloga, una posizione tanto ideologicamente rilevante quanto quella, speculare, occupata dal nome di Titiro, nel quale si aprono lo stesso esametro e insieme il *liber* bucolico virgiliano. Tale immagine d'esordio promuove la *fagus* a pianta bucolica per eccellenza⁵⁸⁷ e consacra l'iconografia, destinata a straordinaria fortuna, dell'*otium* pastorale, cui l'ampia chioma caratteristica di questa specie offre il contesto più adatto al riposo e al canto. La *fagus* viene nuovamente citata come albero deputato all'ombra in *ecl.* 2, 3 e in quanto elemento del paesaggio in *ecl.* 3, 12 e 9, 9; in *ecl.* 3, 36-37 si menziona una coppa intagliata nel legno del suo tronco; l'albero compare infine in *ecl.* 5, 13-14 come depositario dell'estro poetico dei pastori, che ne impiegano la corteccia come supporto materiale sul quale incidere i loro versi.

Non solo la frequenza, ma anche la distribuzione di queste occorrenze sull'arco delle dieci egloghe è indicativa della centralità che questa specie arborea riveste nel codice bucolico, tanto più rilevante se si considera che la sua acquisizione alla tradizione poetica romana è sostanzialmente innovazione virgiliana, risultato di un'operazione letteraria dall'esito decisivo. L'unica attestazione precedente a Virgilio si ha infatti in Catull. 64, 288-89, dove il nome dell'albero è accompagnato da un epiteto che ne sottolinea l'altezza (*altas/fagos*). Tale assenza si spiegherebbe in base alla sua estraneità rispetto alla vegetazione della Grecia a sud della Tessaglia⁵⁸⁸, un'ascendenza geografica che accomunerebbe le varietà arboree di più antica tradizione letteraria. Neppure la poesia ellenistica, del resto, offre un retroterra di riferimento alla specie corrispondente al sostantivo latino *fagus*, il cui ingresso nella lingua letteraria latina sarebbe il risultato di un calco-traduzione attuato da Virgilio sul termine greco che indica la quercia⁵⁸⁹.

Risultano quindi rilevanti le occorrenze del nome *fagus*⁵⁹⁰ e quella dell'aggettivo denominale *fagineus*⁵⁹¹ che si incontrano all'interno del *corpus* ovidiano, tanto più che, per almeno tre di questi luoghi, la riproposizione di iconografie già delineate dal modello virgiliano sembra attestare la precocità della promozione di tale albero a stilema bucolico. Nell'epistola di Enone il motivo dell'innamorato che incide sulla corteccia di un albero - nel caso specifico appunto un faggio - il nome dell'amato (v.

⁵⁸⁷ Cfr. Ross 1975, 72: «beyond all others perhaps, the tree of the eclogues» e *EV* II, 456-57, s.v.: «Assente in Teocrito, in Virgilio è il simbolo di un paesaggio pastorale [...]. Non fa da sfondo al paesaggio né lo completa; esso è elemento di primo piano e coesistente col protagonista».

⁵⁸⁸ Meiggs 1982, 112.

⁵⁸⁹ Cfr. Theocr. 9, 20.

⁵⁹⁰ *Epist.* 5, 21; *met.* 8, 669-70; *ibid.* 10, 92; *fast.* 5, 522.

⁵⁹¹ *Epist.* 5, 87; *met.* 8, 652-53; *fast.* 4, 656.

21) e quello del riposo sopra foglie di faggio (vv. 87-88) contribuiscono, come abbiamo già visto, a connotare in senso bucolico la figura della ninfa e la sua relazione con Paride. In *met.* 8, 669-70, nell'ambito dell'episodio di Filemone e Bauci, il faggio è ricordato in quanto materiale di cui sono fatti un catino (*met.* 8, 652-53 *alveus [...]/ fagineus*) e dei recipienti per bere (vv. 669-70 *fabricataque fago/ pocula*). Il contesto narrativo nel quale si inseriscono queste immagini è un racconto di carattere edificante che, pur non inscrivendosi specificamente entro il codice bucolico, si ambienta in un interno povero, dalla connotazione dichiaratamente rurale, e ricade quindi nel *topos* per cui, a partire da Virgilio, le stoviglie di faggio diventano emblemi della frugalità antica. Un motivo attestato anche da Tib. 1, 10, 7-8 *divitis hoc vitium est auri, nec bella fuerunt/ faginus adstabat cum scyphus ante dapas* e Ov. *fast.* 5, 522 *pocula fagus erant*. Se tuttavia in questi due ultimi luoghi il motivo è richiamato in termini generici, senza indizi testuali che riconducano a Virgilio, in *met.* 8, 669-70 l'interferenza di *ecl.* 3, 36-37 *pocula ponam/ fagina, caelatum divini opus Alcimedontis* sembrerebbe da arguire per via dell'uso contestuale del verbo *caelo*, riferito non al boccale di faggio, ma alle stoviglie menzionate subito prima (v. 668-70 *omnia fictilibus; post haec caelatus eodem/ sistitur argento crater fabricataque fago/ pocula*). Esso, nella sua accezione più propria, denota infatti la lavorazione dei metalli e risulta quindi non del tutto pertinente se impiegato in riferimento al legno (come avveniva nel passo virgiliano) o alla terraglia (come accade in questo passo ovidiano). Senonché il vasellame con il quale è apparecchiata la tavola di Filemone e Bauci è qui scherzosamente equiparato a dell'argenteria, così da giustificare sul piano metaforico, relativamente al nuovo contesto, l'anomala *iunctura* virgiliana, che viene in questo modo trasformata in espediente umoristico, per ironizzare bonariamente sulla povertà delle stoviglie possedute dai due anziani ospiti.

La maggior parte degli alberi più frequentemente citati nelle egloghe corrispondono a specie familiari al paesaggio italiano e tradizionalmente ben attestate nell'ambito della poesia latina. In questi casi la specificità dell'uso virgiliano può risiedere allora nell'aggettivazione più o meno pertinente alle effettive caratteristiche del referente e, quindi, nella maggiore o minore convenzionalità delle *iuncturae* che ne risultano.

Tra i qualificativi che più spesso si associano a nomi di alberi o piante all'interno del *liber* bucolico rientra l'aggettivo *lentus*, che si applica a elementi vegetali in tutte le sue occorrenze bucoliche eccetto quella di *ecl.* 1, 4 (dove denota il riposo di Titiro): è

attributo del salice (*ecl.* 5, 16 *lenta salix*); della vite (*ecl.* 3, 38 *lenta [...] vitis*; *ecl.* 9, 42 *lenta [...] vites*; 10, 40 *lenta sub vite*; 7, 48 *lento [...] in palmite*, con riferimento al tralcio); delle lentaggini (*ecl.* 1, 25 *lenta [...] viburna*); del tirso (5, 31 *lentas [...] hastas*), un oggetto culturale che simula un elemento vegetale mediante la sua particolare struttura, costituita da una verga intorno alla quale sono attorcigliati edere e tralci di uva e pampini⁵⁹². In Ovidio, l'epiteto è riferito ai salici (*met.* 8, 337 *lenta salix*), e i nessi *lenta salices* e *lenta vitis* sono contestualmente presupposti in *met.* 13, 800, dove entrambe le specie sono impiegate come *tertium paragonis* per la flessuosità di Galatea (*Galatea [...] lentior et salicis virgis et vitibus albis*), all'interno di un passo pervaso di riferimenti teocritei e virgiliani che, attribuiti alla voce di Polifemo, denunciano attraverso un esplicito e insistito gioco intertestuale le ascendenze letterarie, almeno in parte bucoliche, del personaggio.

Un altro attributo che la lingua poetica virgiliana attribuisce a piante e fiori è *mollis*, la cui pertinenza al referente può essere più o meno oggettiva. Se infatti riferito al giunco ne denota la cedevolezza (*ecl.* 2, 72 *molli [...] iunco*), in unione con svariate specie floreali assume una valenza sostanzialmente esornativa (*ecl.* 2, 50 *mollia vaccinia*; *ecl.* 3, 45 *molli [...] acantho*; *ecl.* 5, 38 *molli viola*). In Ovidio lo si incontra nel nesso già virgiliano *mollis herba*⁵⁹³ (*met.* 4, 314 *mollibus incubat herbis*), in alternativa ad altri aggettivi (cfr. *met.* 2, 864 *viridique [...] in herba* e 3, 502 *viridi [...] in herba*; *met.* 3, 23 *teneraque [...] in herba* e *ars* 1, 315 *teneris [...] herbis*; *met.* 3, 438 *opaca [...] in herba*; *met.* 4, 82 *pruinosas herbas*), alcuni dei quali impiegati anche nelle *Bucoliche* con riferimento all'erba⁵⁹⁴, senza che traspaia una particolare preferenza del poeta al riguardo.

Si tratta di accostamenti non sufficientemente originali da potersi considerare stilemi virgiliani, al contrario di *iuncturae* che, sempre nell'ambito della botanica, si segnalano invece per il loro carattere non realistico e detengono di conseguenza una cifra autoriale maggiormente riconoscibile⁵⁹⁵, assenti in Ovidio. È il caso dei nessi *ridenti [...] acantho*, *ecl.* 4, 20 o *arguta [...] ilice*, *ecl.* 7, 1.

Si ha cioè l'impressione che, nella possibilità di accedere, ed eventualmente attingere, al patrimonio lessicale acquisito alla lingua poetica latina dal *liber* bucolico, Ovidio ne trascuri la componente più spiccatamente originale, e dunque di paternità più

⁵⁹² Clausen 1994, 37.

⁵⁹³ Vd. *ecl.* 3, 55 *molli [...] herba* e 7, 45 *somno mollior herba*.

⁵⁹⁴ Cfr. *ecl.* 6, 59 *herba [...] viridi*; *ecl.* 8, 15 *in tenera [...] herba*.

⁵⁹⁵ È il caso dei nessi *ridenti [...] acantho*, *ecl.* 4, 20 o *arguta ilice*, *ecl.* 7, 1.

trasparente, limitandosi a recepire soluzioni e accostamenti la cui ascendenza virgiliana può essere supposta, ma non asserita con certezza.

Molte delle corrispondenze che si riscontrano fra i due autori nell'attribuzione a talune specie di determinate caratteristiche, fino ad elevarle a convenzione, si possono giustificare in base all'oggettività del dato, senza bisogno di presupporre un'interdipendenza sul piano letterario.

Ciò vale ad esempio per la pertinenza di quattro alberi ad altrettanti *habitat* naturali enunciata in *ecl.* 8, 65-66 *fraxinus in silvis pulcherrima, pinus in hortis/ populus in fluviis, abies in montibus altis*⁵⁹⁶.

Se infatti si considerano i contesti ambientali nei quali queste specie vengono preferenzialmente inserite da Ovidio, se ne può riscontrare la sostanziale conformità al canone stabilito dal passo virgiliano. Il pioppo viene frequentemente collocato in descrizioni paesaggistiche che coinvolgano la presenza di uno specchio d'acqua⁵⁹⁷, e così pure la pregevolezza del pino come pianta ornamentale da giardino è attestata dalla perifrasi di *Pont.* 1, 8, 43 *piniferis positos in collibus hortos*, alla cui coloritura virgiliana concorre oltretutto il composto *pinifer*, di cui non si hanno altre attestazioni all'infuori di *ecl.* 10, 14⁵⁹⁸.

Nel caso di altri lemmi, lo spoglio delle occorrenze ovidiane evidenzia delle discriminanti più o meno significative rispetto al lessico bucolico. Da un lato appaiono trascurate certe referenze ben attestate nella lingua poetica non solo virgiliana, a favore di soluzioni più originali (si veda l'aggettivo *errantes* riferito all'edera in Catullo e Virgilio⁵⁹⁹, assente in Ovidio, che a questa pianta accosta invece il composto

⁵⁹⁶ Vd. Lipka 2001, 118 per la probabile influenza di Enn. *Ann.* 177-179 Sk. (*Fraxinus frangitur atque abies consternitur alta,/ pinus proceras pervortunt: omne sonabat/arbustum*) sulla struttura del passo ovidiano, comunque originale, rispetto all'eventuale modello, nel suo carattere di *Priamel*.

⁵⁹⁷ Cfr. la *gnome* di *rem.* 141 *gaudet [...]* *populus unda* e le menzioni della *populus* in *epist.* 5, 27 *popule [...]* *consita margine ripae* e, con riferimento alle rive dell'Eufrate, in *fast.* 2, 65 *populus et cannae riparum summa tenebant*. Rappresentativo anche il composto *populifer*, che è conio ovidiano, impiegato come epiteto dei fiumi Sperchio (*met.* 1, 579) e Po (*am.* 2, 17, 32).

⁵⁹⁸ Vd. Maggiulli 1995, 403; Gaertner 2005, *comm. ad Pont.* 1, 8, 43. Non ci sono invece in Ovidio paralleli specifici per il nesso *fraxinus - silvis*, anche se si può ipotizzare che la menzione virgiliana di questa specie, decisamente trascurata nella tradizione letteraria latina (le uniche attestazioni si hanno in Accius FPL 4 Büchner e Enn. *ann.* 177 Skutsch, vd. Clausen 1994, 231) abbia concorso alla sua rivalutazione nell'ambito del *corpus* ovidiano, che la menziona sei volte. Di queste occorrenze cinque denotano armi da lancio indicate in forma di sineddoche (*met.* 5, 143; 7, 677; 10, 93; 12, 122; 12, 324) e soltanto una l'albero in senso proprio (*epist.* 11, 76). Neppure si hanno in Ovidio riferimenti alle cime dei monti relativamente alla pianta dell'abete (che è peraltro albero estraneo alla tradizione bucolica: non compare in nessun poeta bucolico greco e non presenta altre occorrenze nelle *egloghe* virgiliane, Lipka 2001, 118-19): vd. le due menzioni di *met.* 5, 41 *caesa abies, sectaeque trabes, et classe parata*; *met.* 10, 94 *enodis abies*, all'interno del catalogo di alberi richiamati dal suono della cetra di Orfeo.

⁵⁹⁹ Cfr. Catull. 61, 34-35 *ut tenax hederà huc et huc/ arborem implicat errans*; Verg. *ecl.* 4, 19 *errantes hederas*.

decisamente altisonante *flexipedes*⁶⁰⁰). Dall'altro si riscontrano aggettivazioni che sembrano ricalcare nessi impiegati da Virgilio, ma se ne discostano per uno scarto semantico pur minimo: è il caso degli aggettivi *canens* e *albans* riferiti all'ulivo (*met.* 6, 81 e *epist.* 11, 67) in rapporto al virgiliano *pallens*⁶⁰¹, del quale possono considerarsi omologhi, equivalenti anche nella scansione metrica⁶⁰².

Ci sono poi da segnalare talune soluzioni lessicali per le quali l'ipotesto virgiliano è almeno ipotizzabile: è il caso delle perifrasi relative ai mirti (*am.* 1, 15, 37 *metuentem frigora myrtum*)⁶⁰³ e alle fragole (*met.* 13, 815-16 *silvestri nata sub umbra/ mollia fraga*)⁶⁰⁴ e del nesso *summa papavera carpit* (*met.* 2, 792), che sembra ricalcato su *ecl.* 2, 47 (*summa papavera carpens*). Il catalogo floreale che costituisce il contesto di quest'ultimo verso virgiliano sembra suggerire alcune delle varietà menzionate in *fast.* 4, 435 sgg., nell'ambito dell'episodio del ratto di Proserpina. La scena, che prelude al sopraggiungere di Ade, ha per protagoniste la stessa Proserpina e le sue compagne, intente a raccogliere fiori all'interno di una cornice che presenta alcuni tratti tipici del *locus amoenus*: l'ombra (v. 427 *valle sub umbrosa*); un prato, in questo caso splendidamente fiorito (v. 429 *picta [...] dissimili flore nitebat humus*); un corso d'acqua (vv. 427-28 *locus [...] aspergine multa/ uvidus ex alto desilientis aquae*). Il principale modello di riferimento del passo ovidiano è verosimilmente rappresentato dai versi dell'inno omerico a Demetra che riferiscono il medesimo episodio⁶⁰⁵, e

⁶⁰⁰ *Met.* 10, 99. La tipologia nella quale ricade l'attributo è quella che combina un elemento semiverbale con un sostantivo. Servio curiosamente ricorda questo composto in nota ad *ecl.* 4, 19, ascrivendolo alla lingua poetica arcaica (*antiqui lirici dixerunt flexipedes hederas*). Ammessa e non concessa la veridicità di questa testimonianza, la scelta ovidiana andrebbe in questo caso nella direzione di un recupero antiquario erudito.

⁶⁰¹ *Ecl.* 5, 16 *lenta salix quantum pallenti cedit olivae*. L'uso del verbo *pallere* con riferimento alle piante non ha attestazioni antecedenti a Virgilio, che nelle *Egloghe* lo utilizza esclusivamente in tale accezione (cfr. *ecl.* 2, 47 *pallentes violae*; 3, 39 *hedera pallens*; 6, 54 *pallentes herbae*), non priva di una sua fortuna (cfr. *Stat. Theb.* 7, 653 *hedera pallens*; *Calp. ecl.* 7, 9 *pallente corymbo*). Questa soluzione rientra nell'impiego di participi presenti quali *florens* e *rubens* riferiti a elementi vegetali, che è tratto originale virgiliano, utile a sottolineare l'aspetto dinamico dell'azione rispetto al carattere statico degli aggettivi corrispondenti *floridus* o *ruber*, (Lipka 2001, 146). Si tratta di una modalità più generalmente recepita da Ovidio con riferimento a piante o frutti: vd. i participi *rubens* e *florens* in *met.* 10, 101 *pomo [...] onerata rubenti/ arbutus* e *met.* 14, 764 *nec excutiant rapidi florentia venti*.

⁶⁰² Si tratta di due delle più numerose opzioni annoverate dal lessico ovidiano relativamente agli aggettivi riferiti all'ulivo: cfr. *met.* 7, 277 *arenti ramo [...] mitis olivae*; 8, 295 *bacaeque cum ramis semper frondentis olivae*; *Pont.* 1, 1, 31 *pacatae ramus olivae*.

⁶⁰³ Cfr. *ecl.* 7, 6 *dum teneras defendo a frigore myrtos*. Tra i commentatori del passo ovidiano c'è peraltro chi ha voluto percepire, dietro la notazione botanica, un doppio senso giocato sull'accezione erotica di *frigus/frigeo* (Mc Keown 1989, 418 *ad loc.*).

⁶⁰⁴ *Ecl.* 3, 92 *humi nascentia fraga*. Per l'eccentricità di questo frutto rispetto alla dieta e al gusto latini - che rende più facilmente riconoscibile il probabile sottofondo virgiliano - cfr. Sargeant 1920, 48.

⁶⁰⁵ *Hym. Dem.* 6-8.

costituiscono un caposaldo del *topos* che associa la raccolta di fiori ad un ratto divino⁶⁰⁶. La peculiarità dell'interpretazione ovidiana del motivo risiede nello spiccato compiacimento descrittivo che ispira l'*ékphrasis* dei vv. 435-42, evidente se si considera che l'estensione di questo passo, pari a otto versi, quasi eguaglia quella che l'intero episodio del rapimento di Proserpina presenta in *met.* 5, 385-96⁶⁰⁷.

Il confronto fra le due versioni ovidiane del mito permette di evidenziare il procedimento di espansione narrativa attuato sul racconto di *met.* 5, 385 sgg., ricavandone la più complessa narrazione di *fast.* 4, 425 sgg., nella quale, rispetto alla versione precedente, viene anche introdotto un gruppo di comprimarie che attornia la protagonista. Un accorgimento funzionale, attraverso la possibilità del dialogo, alla drammatizzazione della scena. Al semplice nesso *puellari studio*, che in *met.* 5, 393 denota la gioia fanciullesca delle giovani intente al loro *ludus*, corrisponde in *fast.* 4, 433 un'intera proposizione (*praeda puellares animos prolectat inanis*) e, secondo un'analogia tecnica amplificatoria, al binomio costituito da viole e gigli di *met.* 5, 393 (*aut violas aut candida lilia carpit*) si sostituisce un catalogo lungo sette versi, scandito dall'anafora dei dimostrativi *haec* e *illa* (v. 435 *haec*, v. 436 *haec* [...] *illa*; v. 437 *illa* [...] *huic*; v. 438 *illa*; v. 439 *has* [...] *illas*). A fiori già menzionati nell'*Inno a Demetra* quali la viola (v. 437 *huic sunt violaria*⁶⁰⁸ *curae*), il giacinto (v. 439 *has, hyacinthe, tenes*) e la rosa (v. 442 *plurima rosa lecta est*)⁶⁰⁹, connessi al rituale religioso⁶¹⁰ e al tempo stesso familiari al paesaggio italico⁶¹¹, vengono inframmezzate varietà decisamente più ricercate come la calta (437 *illa legit calthas*), l'amaranto (439 *illas, amarante, moraris*), la casia e il meliloto (v. 440 *pars rhoean et meliloton amat*). L'influenza di *ecl.* 2, 46 sgg., sebbene non sicuramente dimostrabile, è almeno ipotizzabile per il riferimento ai *papavera* (v. 438 *illa papaverae subsecat* [...])

⁶⁰⁶ Vd. Hes. fr. 26 Merkelbach-West (Stratonice e Apollo); Eur. *Hel.* 241-48 (Elena ed Ermes); Eur. *Ion.* 887-896 (Creusa e Apollo); Mosco, *Eur.* 63-71 (Europa e Zeus). Il *topos* ricorre nella narrazione del ratto di Ila di Prop. 1, 21, 35 sgg.

⁶⁰⁷ Il racconto, decisamente più sintetico, è risolto nella successione di tre diverse sequenze, la prima funzionale all'ambientazione della scena (vv. 385-91 *Haud procul Hennaeis lacus est a moenibus altae* [...] *perpetuum ver est*); la seconda incentrata sulla fanciulla intenta a cogliere fiori (vv. 391-94 *quo dum Proserpina luco/ ludit* [...] *certat superare legendo*); la terza relativa all'arrivo di Ade e al rapimento, risolti nella misura di un unico verso (v. 395 *paene simul visa est dilectaque raptaque Diti*), in modo da riprodurre nella celerità del tempo narrativo la repentinità dell'azione del personaggio, che il narratore registra nel suo commento (v. 396 *usque adeo est properatus amor*).

⁶⁰⁸ Per il collettivo *violaria* 'campi di viole' cfr. Hor. *carm.* 2, 15, 5

⁶⁰⁹ Cfr. *hym. Dem.* 6-8 ἄνθεά τ' αἰνυμένην ῥόδα [...] ἴα καλὰ [...] νάρκισσόν τε.

⁶¹⁰ Vd. Richardson 1979, 144, *comm. ad hym. Dem.* 8. Il narciso sembra essere in stretta relazione con il rituale eleusino: vd. Sofocle *Oed. Col.* 683-84, dove è definito «l'antica ghirlanda delle due Grandi Dee». Per la connessione di rose e viole con il culto afroditico vd. e.g. Saph. 94, 12-13 Voigt.

⁶¹¹ La viola e la rosa sono ricordate da Plinio, *nat.* 21, 64 tra i fiori primaverili caratteristici del clima italico, mentre Diodoro Siculo (5, 4) testimonia che le viole fioriscono perennemente alle pendici dell'Etna.

comas)⁶¹², risolto peraltro in una creazione linguistica originale⁶¹³, e per il ‘fiorrancio’ (v. 437 *illa legit calthas*)⁶¹⁴, citato anche in *Pont.* 1, 4, 28, nell’ambito di un *adynaton* che ne evidenzia l’intensa fragranza (*calthaque Paestanas vincet odore rosas*)⁶¹⁵. Un’innegabile connotazione bucolica investe il timo (v. 440 *pars thyma [...] amat*), che è pianta odorosa dall’infiorescenza di dimensioni ridotte (a differenza di altre varietà citate in questo stesso contesto, verosimilmente più adatte alla composizione di un mazzo floreale), più volte ricordata nelle *Bucoliche* come nutrimento delle api⁶¹⁶. Alla coloritura virgiliana del passo contribuisce tra l’altro il termine impiegato al v. 435 per indicare i canestri riempiti di fiori (*calathos e vimine nexos*). Si tratta infatti di un calco sul greco κάλαθος, che compare per la prima volta nella letteratura latina in *ecl.* 2, 46⁶¹⁷, con riferimento ai cesti colmi di gigli recati dalle Ninfe, nella scena che precede immediatamente quella che ha come protagonista la *candida Nais*.

Diverso dai casi considerati finora, nei quali si hanno corrispondenze lessicali fra i due autori che non sembrano sottendere l’intenzione di un rimando specifico, è quello in cui un particolare elemento iconografico desunto dal testo virgiliano diviene il perno ideologico su cui è costruita una vera e propria citazione commentata del testo modello:

⁶¹² Il passaggio virgiliano (*summa papavera carpens*) sembrerebbe presente alla memoria poetica di Ovidio alla luce dell’impiego - già richiamato - del nesso *summa papavera carpit* in *met.* 2, 792, per il quale vd. Bömer 1969, 424, *ad loc.*, che riporta il verso di Virgilio come parallelo più vicino e significativo, e a seguire, un passo di Livio di cui è protagonista Tarquinio il Superbo (1, 54, 6 *inambulans tacitus summa papaverum capita dicitur baculo decussisse*), diverso però tanto nella dizione (*summa* qui é superlativo relativo, riferito alle corolle più alte) quanto nella situazione (in questo caso il gesto non è quello di cogliere o strappare i fiori con la mano, ma di spezzarne la sommità con una bacchetta).

⁶¹³ L’aggettivo *papavereus* è infatti *hapax* nella letteratura latina, qui inserito in una dizione che ricalca formule assodate (cfr. *papavereas subsecat ungue comas* // Catull. 62, 43 *cum tenui carptus defloruit ungui*; Ov. *am.* 3, 10, 12 *falce coloratas subsecuitque comas*; *ars* 1, 299-300 *novas frondes et prata tenerima [...] fertur [...] subsecuisse manu*).

⁶¹⁴ Cfr. *ecl.* 2, 50 *luteola [...] caltha*. Sull’incerta identificazione di questa pianta vd. Clausen 1994, 81 *ad loc.* e *EV* 1, 624. La voce è stranamente trascurata da Fantham 1998, 177 nel commentare il passo ovidiano.

⁶¹⁵ La notazione relativa all’odore intenso è in linea con la descrizione di Plin. *nat.* 21, 28. In *ecl.* 2, 50, nell’ambito di un verso ‘aureo’, è invece il colore giallo del fiore a venire sottolineato - privilegiando il piano visivo rispetto a quello olfattivo - anche attraverso il contrasto cromatico con il colore scuro dei giacinti (*molli luteola pingit vaccinia caltha*).

⁶¹⁶ *Ecl.* 5, 77 *dum [...] thymo pascentur apes*; 7, 37 *Galatea thymo mihi dulcior Hyblae*. Al timo dell’Hybla Ovidio fa riferimento in due passi (*trist.* 5, 13, 21-23 *prius [...] et careat dulci Trinacris Hybla thymo, [...] quam [...]*; *Pont.* 2, 7, 26 *altaque quam multis floreat Hybla thymis*, su cui vd. Galasso 1995, 325, *ad loc.*) che rientrano in una più ampia rassegna di menzioni della località siciliana introdotta in poesia da Virgilio, tutte nel contesto di *adynata* o con riferimento a numeri incalcolabili: vd. *ars* 2, 517 [...] *quot apes pascentur in Hybla, [...] tot sunt in amore dolores*; *ibid.* 3, 150 *numerabis [...] nec quot apes Hyblae, nec quot in Alpe ferae*; *Pont.* 4, 15, 10 *tot [...] quot Sicyon bacas, quot parit Hybla favos*; *trist.* 5, 6, 38 *florida quam multas Hybla tuetur apes*; *Ib.* 199 *nam neque quot flores sicula nascuntur in Hybla dicam*.

⁶¹⁷ Clausen 1994, 78-79, *ad loc.*

ciò avviene, come si è visto, in *ars* 2, 268 per le castagne di Amarillide, impiegate come spia intertestuale che attiva il rimando alla seconda egloga⁶¹⁸.

Nell'ambito del lessico botanico ricadono infine i termini che denotano il caule e, per sineddoche, lo strumento pastorale. Il vocabolario bucolico virgiliano presenta un repertorio particolarmente ricco al riguardo, che preserva un non trascurabile margine di ambiguità per quanto riguarda la distinzione fra il flauto a canna semplice e la *syrix*, il flauto di Pan costituito da diverse canne di lunghezza decrescente fra loro unite attraverso la cera, descritto in *ecl.* 2, 32-33 (*Pan primum calamos cera coniungere pluris/ instituit*). L'interpretazione secondo l'una o l'altra accezione è dubbia per il sostantivo *avena*, che denota lo strumento suonato da Titiro nella scena sulla quale si apre la prima egloga e, in *ecl.* 10, 51, lo strumento del pastore siculo di cui Gallo immagina di assumere le vesti. Al contrario di Lipka, che interpreta il sostantivo di *ecl.* 1, 2 nel significato di *monoaulos*⁶¹⁹, Clausen lo intende come un singolare collettivo funzionale alle esigenze metriche, analogo ai singolari collettivi *harundo* (*ecl.* 6, 8 *tenui [...] harundine*) e *calamus* (*ecl.* 6, 8 *agrestem tenui meditabor harundine*)⁶²⁰. In questa direzione va la ricezione ovidiana, che impiega il termine con riferimento allo strumento pastorale esclusivamente al plurale (*met.* 1, 677 *structis cantat avenis*; *met.* 8, 192 *fistula disparibus paulatim surgit avenis*; *trist.* 5, 10, 25 *pastor iunctis pice cantat avenis*)⁶²¹. L'assenza di precedenti attestazioni del plurale del sostantivo fa ipotizzare che Ovidio sia stato il primo ad avere sicuramente inteso *avena* - forse compiendo un'intenzionale forzatura - nel senso di 'flauto a più canne'. Ad una sua invenzione linguistica si deve poi il termine *cannae*⁶²² - assente in Virgilio - quale ulteriore sinonimo di *fistula* (*met.* 11, 171).

⁶¹⁸ Vd. *supra*, II.2.

⁶¹⁹ Lipka 2001, 154-55.

⁶²⁰ Clausen 1994, XXV.

⁶²¹ La stessa osservazione vale per *harundo*, usato con valore collettivo in *met.* 1, 707, per indicare il fascio di canne strette da Pan e suonate dal vento dalle quali trae origine la *syrix*.

⁶²² *ThLL* III. 1, 262, 2 sgg.

Edizioni di Ovidio:

E. J. Kenney (ed.), *P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina faciei femineae, Ars Amatoria, Remedia amoris*, Oxonii 1961.

H. Dörrie (Hrsg.), *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum*, Berolini-Novae Eboraci 1971.

G. Showerman, G. P. Goold (edd.), *Ovid. Heroides and Amores*, London-Cambridge Mass. 1977 (I ed. 1963).

J. H. Mozley (ed.), *The Art of Love and other Poems*, London-Cambridge Mass. 1969.

W. S. Anderson (ed.), *Ovidius. Metamorphoses*, Lipsiae 1991 (I ed. 1977).

R. J. Tarrant (ed.), *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*, Oxonii 2004.

E. H. Alton, D. E. W. Wormell, E. Courtney (edd.), *Ovidius. Fasti*, Stuttgartiae et Lipsiae 1997 (I ed. 1977).

R. Schilling (éd.), *Ovide. Les Fastes. Livres I-III*, Paris 1992.

J. G. Frazer-G. P. Goold (edd.), *Ovid. Fasti*, London-Cambridge Mass. 1989.

S. G. Owen (ed.), *P. Ovidi Nasonis Tristium libri quinque, Ibis, Ex Ponto libri quattuor, Halieutica, Fragmenta*, Oxonii 1985 (I ed. 1925).

A. L. Wheeler, *Ovid. Tristia. Ex Ponto*, London-Cambridge Mass. 1965.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Aloni 1997

A. Aloni, *Saffo. Frammenti*, a cura di A. Aloni, Firenze.

Alpers 1996

P. Alpers, *What is Pastoral?*, Chicago.

Anderson 1972

W. S. Anderson, *Ovid's Metamorphoses, books 6-10*, Norman.

André 1949

J. André, *Étude sur les termes de couleur dans la langue Latine*, Paris.

André 1981

J. André, *L'alimentation et la cuisine à Rome*, Paris.

André 1985

J. André, *Les noms de plantes dans la Rome antique*, Paris.

Baldo 1995

G. Baldo, *Dall'Eneide alle Metamorfosi: il codice epico di Ovidio*, Padova.

Bannert - Divjak 1977

H. Bannert - J. Divjak (a cura di), *Latinität und Alte Kirche, Festschrift Hanslik*, «WS», Beiheft 8, 275-85.

Barchiesi 1981

A. Barchiesi, *Lecture e trasformazioni di un mito arateo (Cic. Arat. XVII Tr.; Verg. georg. 2, 473 sg.)*, «MD» 6, 181-87.

Barchiesi 1986

A. Barchiesi, *Problemi d'interpretazione in Ovidio: continuità delle storie, continuazione dei testi*, «MD» 16, 77-107.

Barchiesi 1987

A. Barchiesi, *Narratività e convenzione nelle Heroides*, «MD» 19, 63-90 = *P. Ovidii Nasonis Epistulae heroidum 1-3*, Firenze 1992, 15-41.

Barchiesi 1992

A. Barchiesi, *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum 1-3*, a cura di A. Barchiesi, Firenze.

Barchiesi 1994

A. Barchiesi, *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Roma-Bari.

Barchiesi 2005

A. Barchiesi, Ovidio, *Metamorfosi. Libri I-II*, a cura di A. Barchiesi, Milano.

Barchiesi 2007

A. Barchiesi, Ovidio, *Metamorfosi. Volume II. Libri III-IV*, a cura di A. Barchiesi e G. Rosati, Milano.

Barigazzi 1962

A. Barigazzi, *Properzio, Ovidio ed Euforione, fr. 43 P.*, «RFIC» (II) 40, 297-98.

Barker 1996

D. Barker, *The Golden Age is proclaimed? The Carmen Saeculare and the Renaissance of the Golden Race*, «CQ» 46 (II), 434-46.

Bellandi 1992

F. Bellandi, *Flumina nectaris ibant* (età dell'oro, *frugalitas* e cuccagna nelle *Metamorfosi* di Ovidio), «SicGymn» 45, 29-42.

Bellandi 2000

F. Bellandi, *Noterella aratea (su Phaen. 98-101 e relative traduzioni latine)*, «MD» 45, 105-18.

Beller 1967

M. Beller, *Philemon und Baucis in der europäischen Literatur*, Heidelberg.

Bettini 1992

M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino.

Bettini 2003

M. Bettini - E. Pellizer, *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Torino.

Bömer 1966-84

F. Bömer, *Ovid Metamorphosen Buch I-XV*, Heidelberg.

Booth 1991

J. Booth, *Ovid. The second book of Amores*, edited with translation and commentary by Joan Booth, Warminster.

Brugnoli 2006a

G. Brugnoli, *Alessi e Amarillide*, in G. Brugnoli, F. Stok, *Studi sulle Vitae Vergilianae*, Pisa, 27-31.

Brugnoli 2006b

G. Brugnoli, *Ovidio e gli 'erotiká' di Virgilio*, in G. Brugnoli, F. Stok, *Studi sulle Vitae Vergilianae*, Pisa, 33-41.

Brugnoli-Stok 1992

G. Brugnoli, F. Stok, *Ovidius παρωδήσας*, Pisa.

Bushnell 1916

C. C. Bushnell, *A supposed connection between certain passages in Ovid and Genesis 18-19*, «TAPhA», XLVII.

Cairns 1990

F. Cairns, *Virgil's Augustan epic*, Cambridge.

Cairns 2007²

F. Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Ann Arbor (I ed. 1972).

Campbell Rhorer 1980

C. Campbell Rhorer, *Ideology, tripartition and Ovid's Metamorphoses (1,5-451)*, «Arethusa» 13, 299-313.

Cantarella 1995

E. Cantarella, *Secondo natura: la bisessualità nel mondo antico*, Milano.

Capponi 1988

F. Capponi, *Ovidius Cynegeticus*, Genova.

Casali 1992

S. Casali, *Enone, Apollo pastore e l'amore immedicabile: giochi ovidiani su di un topos elegiaco*, «MD» 28, 85-100.

Casali 1995

S. Casali, *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula IX Deianira Herculi*, a cura di S. Casali, Firenze.

Cavalli 1991

M. Cavalli, *Teocrito. Idilli ed epigrammi*. Traduzione, introduzione e commenti di M. Cavalli, Milano.

Cazzaniga 1951

I. Cazzaniga, *La saga di Itis nella tradizione letteraria e mitografica greco-romana. Parte seconda. L'episodio di Procne nel libro sesto delle Metamorfosi di Ovidio: ricerche intorno alla tecnica poetica ovidiana*, Varese-Milano.

Ciccarelli 2003

I. Ciccarelli, *Commento al II libro dei Tristia di Ovidio*, Bari.

Clausen 1994

W. Clausen, *A commentary on Virgil Eclogues*, by W. Clausen, Oxford.

Clauss 1989

J. J. Clauss, *The episode of the Lycian Farmers in Ovid's Metamorphoses*, in «HSCP» 92, 297-314.

Coleman 1977

Vergil, *Eclogues*, edited by R. Coleman, Cambridge.

Copley 1956

F. O. Copley, *Exclusus Amator. A Study in Latin Love Poetry*, Ann Arbor.

Cucchiarelli 1995

A. Cucchiarelli, «*Ma il giudice delle dee non era un pastore?*» *Reticenze e arte retorica di Paride (Ov. her. 16)*, «MD» 34, 135-52.

Curtius 1948

E. R. Curtius, *Letteratura Europea e Medio Evo Latino*, Bologna [i numeri di pagina delle citazioni si riferiscono alla traduzione italiana, Scandicci 2002].

D'Anna 1989

G. D'Anna, *Virgilio. Saggi critici*, Roma.

Davies 1987

M. Davies, *Description by negation*, «Prometheus» 13, 265-84.

Davis 1980

G. Davis, *The Problem of Closure in a Carmen Perpetuum: Aspects of Thematic Recapitulation in Ovid's Metamorphoses 15*, «GB» 9, 123-32.

Davis 1983

G. Davis, *The death of Procris. Amor and the hunt in Ovids Metamorphoses*, Rome.

Degl'Innocenti Pierini 2007

R. Degl'Innocenti Pierini, «*Quantum mutatus ab illo...*» *Riscritture virgiliane di Ovidio esule*, «Dictynna» 4, 1-22.

Dumézil 1966

G. Dumézil, *La religion romaine archaïque*, Paris.

Della Corte 1983

F. Della Corte, *Da Proteo a Sileno e da Sileno a Proteo*, «Sandalion» 6-7, 1983-84, 165-78.

Dörrie 1975

H. Dörrie, *P. Ovidius Naso. Der brief der Sappho an Phaon*, München.

Due 1974

O. S. Due, *Changing Forms*, Copenhagen.

Dumézil 1966

G. Dumézil, *La religion romaine archaïque*, Paris.

Empson 1935

W. Empson, *Some Versions of Pastoral*, London.

Fabre-Serris 1995

J. Fabre-Serris, *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide. Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, Paris.

Fabre-Serris 2003

J. Fabre-Serris, *Ovide et la naissance du genre pastoral. Réflexions sur l'ars nova et la hiérarchie des genres (Mét. 2, 668-719)*, «MD» L, 185-94.

Fairweather 1987

J. Fairweather, *Ovid's Autobiographical Poem. Tristia 4, 10*, «CQ» 37, 181-96.

Fantham 1992

E. Fantham, *The role of Evander in Ovid's Fasti*, «Arethusa» 25, 155-71.

Fantham 1998

E. Fantham, *Ovid. Fasti, Book IV*, Cambridge.

Farrell 1992

J. Farrell, *Dialogue of Genres in Ovid's "Lovesong of Polyphemus" (Metamorphoses 13. 719-897)*, «AJPh» 113, 235-68.

Fedeli 1980

P. Fedeli, *Sesto Propertio, Il primo libro delle elegie*. Introduzione, testo critico e commento a cura di P. Fedeli, Firenze.

Fedeli 2005

P. Fedeli, *Propertio, Elegie libro II*. Introduzione, testo e commento di P. Fedeli, Cambridge.

Forbes Irving 1990

P. M. C. Forbes Irving, *Metamorphosis in Greek Myths*, Oxford.

Forcell.

Ae. Forcellini Lexicon totius latinitatis, a cura di F. Corradini e G. Perin, Padova, 1940 (...)

Fornaro 1999

P. Fornaro, *Publio Ovidio Nasone. Heroides*, a cura di P. Fornaro, Torino.

Fraenkel 1960

E. Fraenkel, *Elementi plautini in Plauto*, Firenze.

Frazer 1929

J. G. Frazer, *P. Ovidii Nasonis Fastorum libri sex*, edited with a translation and commentary, I-V, London.

Fucecchi 1998

M. Fucecchi, *Ovidio. I Fasti*, introduzione e traduzione di L. Canali, note di M. Fucecchi, Milano.

Funaioli 1948

G. Funaioli, *Ille ego qui quondam*, in *Studi di Letteratura antica*, II.1, Bologna, 137-47 (= *Studi dedicati alla memoria di Paolo Ubaldi*, Milano 1937, 373-80).

Gaertner 2005

J. F. Gaertner, *Ovid Epistulae ex Ponto, Book I*. Edited with Introduction, Translation, and Commentary by J. F. Gaertner, Oxford.

Gagliardi 2003

P. Gagliardi, *Gravis cantantibus umbra. Studi su Virgilio e Cornelio Gallo*, Bologna 2003.

Galasso 1995

L. Galasso, *P. Ovidii Nasonis Epistularum ex Ponto liber II*, a cura di L. Galasso, Firenze.

Galasso 2000

L. Galasso, *Ovidio. Opere. Vol. II. Le Metamorfosi*, traduzione di G. Paduano, introduzione di A. Perutelli, commento di L. Galasso, Torino.

Gale 2009

M. R. Gale, Lucretius, *De Rerum natura* 5, edited with a translation, introduction and commentary by M. R. Gale, Oxford.

Galinsky 1975

K. Galinsky, *Ovid's Metamorphoses: an introduction to the basic aspects*, Oxford.

Galinsky 1981

K. Galinsky, *Some Aspects of Ovid's Golden Age*, «GB» 10, 193-205.

Galinsky 1996

K. Galinsky, *Augustan culture*, Princeton.

Gallo-Esposito 1998

I. Gallo - P. Esposito, *Ovidio da Roma all'Europa*, Napoli.

Gatz 1967

B. Gatz, *Weltalter, goldene Zeit und sinn verwandte Vorstellungen*, Hildesheim.

Gazich 1995

R. Gazich, *Exemplum ed esemplarità in Properzio*, Milano.

Geymonat 1981

M. Geymonat, *Lettura della seconda bucolica*, in *Lecturae Vergilianae* a cura di M. Gigante, I, Napoli, 107-27.

Ginouvès 1962

R. Ginouvès, *Recherches sur le bain dans l'antiquité grecque*, Paris.

Gioseffi 2004

M. Gioseffi, *Due punti di snodo in Virgilio (Il canto di Damone - Il banchetto di Didone)*, in *Il diletto monte: raccolta di saggi di filologia e tradizione classica*, a cura di M. Gioseffi, Milano, 39-78.

Gioseffi 2005

M. Gioseffi, *Publio Virgilio Marone. Bucoliche*. Edizione con note esegetiche e grammaticali a cura di M. Gioseffi, Milano.

Gioseffi 2010

M. Gioseffi, *Poeta non humillimi spiritus*. Invito alla lettura del Satyricon di Petronio, in B. Peroni, *Narrazioni di ieri e di oggi. Autori, editori, librai*, Milano, 37-66.

Gow 1952²

A. S. F. Gow, *Theocritus II*, Cambridge.

Green 1990

P. Green, *Alexander to Actium: The Historical Evolution of the Hellenistic Age*, Berkeley.

Greg 1906

W. Greg, *Pastoral Poetry and Pastoral Drama*, London.

Griffin 1983

A.H.F. Griffin, *Unrequited Love: Polyphemus and Galatea in Ovid's Metamorphoses*, «G&R» 30, 190-97.

Griffin 1991a

A. H. F. Griffin, *Philemon und Baucis in Ovid's Metamorphoses*, in «G&R» 38, 62-74.

Griffin 1991b

A. H. F. Griffin, *Philemon und Baucis in Ovid's Metamorphoses (Book 8, 611-724)*, «Hermathena» 151, 51-62.

Griffin 1999

A. Griffin, *Amorous Pan's Bucolic Rise and Fall*, in S. Morton Braund and R. Mayer, *Amor: Roma: Love Latin Literature. Eleven essays (And One Poem) presented to E. J. Kenney*, Cambridge, 104-22.

Hardie 1991

Ph. Hardie, *The Janus Episode in Ovid's Fasti*, «MD» 26, 47-64.

Hardie 2002

Ph. Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge.

Haupt - Korn 1876

M. Haupt - O. Korn, *Ovid. Metamorphosen* (revisione di R. Ehwald, 1898; di M. von Albrecht, 1966), Zürich-Berlin.

Helzle 1989

M. Helzle, *P. O. Nasonis Epistularum ex Ponto liber IV*, Hildesheim, Zürich, New York.

Henderson 1979

A. A. R. Henderson, *P. Ovidi Nasonis Remedia Amoris*, Edinburgh.

Heyworth 2007

S. J. Heyworth, *Sexti Properti Elegos*, Oxford 2007.

Hinds 1992

S. Hinds, *Arma in Ovid's Fasti (part 2: Genre, Romulean Rome and Augustan Ideology)*, «*Arethusa*» 25, 1992, 113 -53.

Hollis 1970

A. S. Hollis, *Ovid. Metamorphoses Book VIII, edited with an introduction and commentary by A. S. Hollis*, Oxford.

Hollis 1977

S. Hollis, *Ovid. Ars I*, Oxford.

Hollis 1996

A. S. Hollis, *Ovid. Metamorphoses 1, 445 ff.: Apollo, Daphne, and the Pythian Crown*, «*ZPE*» 112, 1996, 69-73.

Hopkinson 2000

N. Hopkinson, *Ovid. Metamorphoses book 13*, edited by N. Hopkinson, Cambridge.

Horsfall 2006

N. Horsfall, *Virgil. Aeneid 3. A commentary*, by N. Horsfall, Leiden-Boston.

Hubbard 1998

T. K. Hubbard, *The Pipes of Pan. Intertextuality and literary filiation in the pastoral tradition from Theocritus to Milton*, Ann Arbor.

Hutchinson 2006

G. Hutchinson, *Propertius. Elegies. Book IV*, Cambridge.

Jacobson 1974

H. Jacobson, *Ovid's Heroides*, Princeton.

James 2004

P. James, *Marsyas's Musical Body: the Poetics of Mutilation and Reflection in Ovid's Metamorphic Martyrs*, «*Arethusa*» 37, 88-103.

Jocelyn 1967

H. D. Jocelyn *The tragedies of Ennius*, Cambridge.

Kallendorf 2007

C. Kallendorf, *The Other Virgil. 'Pessimistic' Readings of the Aeneid in Early Modern Culture*, Oxford.

Keith 1992

A. M. Keith, *The Play of fictions: studies in Ovid's Metamorphoses book 2*, Ann Arbor.

Kenney 1996

E. J. Kenney, *Ovid Heroides 16-21*, by E. J. Kenney, Cambridge.

Mc Keown 1989

J. C. Mc Keown, *Ovid, Amores. Text, prolegomena and commentary. Vol. II. A commentary on book one*, Liverpool.

Kermode 1952

F. Kermode, *English Pastoral Poetry: From the Beginnings to Marvell*, London.

Knox 1990

P. E. Knox, *In Pursuit of Daphne*, «*TAPhA*» 120, 183-202.

Knox 1995

P. E. Knox, *Ovid Heroides select epistles*, by P. E. Knox, Cambridge.

Kubusch 1986

K. Kubusch, *Aurea Saecula: Mythos und Geschichte*, Frankfurt-Bern-New York.

Landolfi 2000a

L. Landolfi, *Scribentis imago: eroine ovidiane e lamento epistolare*, Bologna.

Landolfi 2000b

L. Landolfi, *Fondali del pathos elegiaco. Natura e lamento nelle Heroides*, «RCCM» 52, 191-214.

La Penna 1982

A. La Penna, *Albe tragiche (da Virgilio a Leopardi)*, «Belfagor» 37, 1982 = Id. *Tersite censurato (e altri studi di letteratura fra antico e moderno)*, Pisa, 321-36.

La Penna 1995

A. La Penna, *Relativismo e sperimentalismo di Ovidio*, in A. La Penna, *Da Lucrezio a Persio*, Firenze, 180-203.

Larson 2001

J. Larson, *Greek nymphs*, Oxford.

Lehnus 1979

L. Lehnus, *L'inno a Pan di Pindaro*, Milano.

Lerner 1972

L. Lerner, *The Uses of Nostalgia: Studies in Pastoral Poetry*, London.

Lindheim 2000

S. H. Lindheim, *Omnia vincit amor: Or, Why Oenone Should Have Known It Would Never Work Out, (Eclogue 10 and Heroides 5)*, «MD» 44, 2000, 83-101.

Lipka 2001

M. Lipka, *Language in Vergil's Eclogues*, Berlin-New York.

Little 1972

D. Little, *The Non-Augustanism of Ovid's Metamorphoses*, «Mnemosyne» 25, 389-401.

Littlewood 2006

R. J. Littlewood, *A commentary on Ovid's Fasti, Book 6*, Oxford.

Ludwing 1965

W. Ludwing, *Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids*, Berlin.

Maggiulli 1977

G. Maggiulli, *Nomenclatura micologica latina*, Genova.

Maggiulli 1995

G. Maggiulli, «*Incipient silvae cum primum surgere*». *Mondo vegetale e nomenclatura della flora di Virgilio*, Roma.

Malaspina 1994

E. Malaspina, *Tipologie dell'inameno nella letteratura latina. Locus Horridus, paesaggio eroico, paesaggio dionisiaco: una proposta di risistemazione*, «Aufidus» 23, 7-22.

Maltby 2002

R. Maltby, *Tibullus. Elegies. Text, introduction and commentary by R. Maltby*, Cambridge.

Marchetta 1994

A. Marchetta, *Due studi sulle Bucoliche di Virgilio*, Roma.

Meiggs 1982

R. Meiggs, *Trees and Timber in the Ancient Mediterranean World*, Oxford.

Michalopoulos 2006

N. Michalopoulos, *Ovid Heroides 16 and 17*, Cambridge.

Mondin 2007

L. Mondin, *Ipotesi sopra il falso proemio dell'Eneide*, «Centopagine» I, 64-78.

Monella 2005

P. Monella, *Procne e Filomela. Dal mito al simbolo letterario*, Bologna.

Murgatroyd 2001

P. Murgatroyd, *Ovid's Syrinx*, «CQ» XXI, 2001, 620-23.

Myerowitz 1985

M. Myerowitz, *Ovid's Games of Love*, Detroit.

Myers 1994a

K. S. Myers, *Ovid's causes: cosmogony and aetiology in the Metamorphoses*, Ann Arbor.

Myers 1994b

K. S. Myers, *Ultimus ardor: Pomona and Vertumnus in Ovid's Met. 14, 623-77*, «CJ» 89, 225-50.

Mynors 1990

R. A. B. Mynors, *Virgil. Georgics*. Edited with a Commentary by R. A. B. Mynors, Oxford.

Néraudau 1979

J. P. Néraudau, *La jeunesse dans la littérature et les institutions de la Rome républicaine*, Paris.

Nicastri 1984

L. Nicastri, *Cornelio Gallo e l'elegia ellenistico-romana*, Napoli.

Nisbet-Hubbard 1970

R. G. Nisbet-M. Hubbard, *A commentary on Horace: Odes book I*, Oxford.

Ogilvie 1962

R. M. Ogilvie, *The Song of Thyrsis*, «JHS» 82, 106-10.

Otis 1970²

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

Otto 1890

A. Otto, *Die Sprichwörter und Sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Hildesheim.

Palumbo Stracca 1993

B. M. Palumbo Stracca, *Teocrito. Idilli e epigrammi*, a cura di B. M. Palumbo Stracca, Milano.

Parker 1983

R. Parker, *Miasma. Pollution and Purification in early Greek Religion*, Oxford.

Parry 1964

H. Parry, *Ovid's Metamorphoses: Violence in a Pastoral Landscape*, «TAPhA» 95, 268-82.

Pearce 1990

J. B. Pearce, *The eclogues of Calpurnius Siculus*, by J. B. Pearce, San Antonio.

Perutelli 1976

A. Perutelli, *Le Metamorfosi di Ovidio e la poesia bucolica*, «ASNP» s. III, VI, 3, 791-98.

Perutelli 1983

A. Perutelli, *Moretum*, a cura di A. Perutelli, Pisa.

Petrone 1988

G. Petrone, *Locus amoenus/locus horridus: due modi di pensare il bosco*, «Aufidus» 5, 3-18.

Petrone 1998

G. Petrone, '*Locus amoenus/locus horridus*': *due modi di pensare la natura*, in '*L'uomo antico e la natura*'. *Atti del convegno nazionale di stud, (Torino, 28-30.4.1997)*, Torino, 177-95.

Pianezzola 1991

E. Pianezzola, *Ovidio. L'arte di amare*, a cura di E. Pianezzola, Milano.

Pianezzola 1999

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

Pianezzola 2007

E. Pianezzola, *Ovidio. Storie d'amore (dalle Metamorfosi)*. A cura di E. Pianezzola, traduzione di C. Pianezzola, Venezia.

Piastri 2004

R. Piastri, *L'elegia della città. Roma nella poesia elegiaca di Ovidio*, Vercelli.

Pichon 1902

R. Pichon, *Index verborum amatorium*, Paris (rist. anast. Hildesheim 1966).

Pinotti 1983

P. Pinotti, *Properzio e Vertumno: anticonformismo e restaurazione augustea*, in *Colloquium Propertianum III*, Assisi, 75-96.

Poggioli 1975

R. Poggioli, *The Oaten Flute: Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*, Cambridge.

PMG

Poetae Melici Graeci, ed. D. L. Page, Oxford 1962.

Rawson 1987

P. B. Rawson, *The Myth of Marsyas in the Roman Visual arts: An Iconographic Study*, Oxford.

Riley 1905

H. T. Riley, *The Metamorphoses of Ovid*, London.

Rocca 1983

S. Rocca, *Etologia virgiliana*, Genova.

Rosati 1992

G. Rosati, *L'elegia al femminile: le Heroides di Ovidio (e altre heroides)*, «MD» 29, 71-94.

Rosati 1996

G. Rosati, *Sabinus, the Heroides and the poet-nightingale. Some observations on the authenticity of the Epistula Sapphus*, «CQ» 46 (II), 207-16.

Rosati 2001³

G. Rosati, *Publio Ovidio Nasone. Lettere di eroine*. Introduzione, traduzione e note di G. Rosati, Milano.

Rosati 2009

G. Rosati, *Ovidio. Metamorfosi. Vol. III (Libri V-VI)*, a cura di G. Rosati, Milano.

Ross 1975

D. O. Ross, Jr., *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus, Elegy, and Rome*, Cambridge.

Salvadori 1996

E. Salvadori, *Ovidio. Eroidi*, a cura di E. Salvadori, Milano.

Sargeaunt 1920

J. Sargeaunt, *The Trees, Shrubs and Plants of Virgil*, Oxford.

Sauvage 1975

A. Sauvage, *Étude de thèmes animaliers dans la poésie latine. Le cheval - les oiseaux*, Bruxelles.

Schiesaro 1996

A. Schiesaro, *Aratus' Myth of Dike*, «MD» 37, 9-26.

Scivoletto 1976

N. Scivoletto, *Musa Iocosa. Studio sulla poesia giovanile di Ovidio*, Roma.

Segal 1969

Ch. Segal, *Landscape in Ovid's metamorphoses. A study in the transformations of a literary symbol*, Wiesbaden.

Segal 1974

Ch. Segal «*Since Daphnis Dies*»: *the meaning of Theocritus' First Idyll*, «MH» 31, 1-22 = *Poetry and Myth in Ancient Pastoral*, Princeton, 25-46.

Shipp 1960

G. P. Shipp, *P. Terenti Afri Andria*, with introduction and commentary by G. P. Shipp, Oxford.

Skutsch 1985

O. Skutsch, *The annals of Q. Ennius*, Oxford.

Solimano 1970

G. Solimano, *Il mito di Apollo e Admeto negli elegiaci latini*, in *Mythos. Scripta in honorem Marii Untersteiner*, Genova, 255-68.

Spatafora 1995

G. Spatafora, *Il pianto dell'usignolo nella poesia greca antica*, «Orpheus» 16, 98-110.

Spoth 1992

F. Spoth, *Ovids Heroides als Elegien*, München.

Stinton 1964

T. C. W. Stinton, *Euripides and the Judgement of Paris*, London.

Stok 1990

F. Stok, *L'alternativa dei Fasti*, «GIF» 42, 177-98.

ThLL

Thesaurus Linguae Latinae, Lipsiae 1900-

Tissol 1997

G. Tissol, *The Face of Nature: wit, narrative, and cosmic origins in Ovid's Metamorphoses*, Princeton.

Tosi 1991

R. Tosi, *Dizionario delle sentenze Latine e Greche*, Milano.

Traina 1986²

A. Traina, *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, Bologna.

Tress 2004

H. van Tress, *Poetic Memory: Allusion in the Poetry of Callimachus and the Metamorphoses of Ovid*, Leiden, 136-59.

Verducci 1985

F. Verducci, *Ovid's Toyshop of the Heart: Epistulae Heroidum*, Princeton.

Vernant 1969

J. P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris.

Wallace-Hadrill 1982

A. Wallace-Hadrill, *The Golden Age and Sin in Augustan deology*, «P&P» 95, 19-36.

West 1978

M. L. West, *Hesiod. Work and days*, edited with prolegomena and commentary by M. L. West, Oxford.

Wilkinson 1955

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

Williams 2003

M. F. Williams, *The Sidus Iulium, the divinity of men, and the Golden Age in Virgil's Aeneid*, «LICS» II.

Wills 1967

G. Wills, *Sappho 31 and Catullus 51*, «GRBS», 8, 167-97.

Zanker 1988

P. Zanker, *The Power of Images in the Age of Augustus*, Ann Arbor.

INDICE

- Pag. 2 Introduzione
- Pag. 13 Cap. I – Tre stilemi bucolici
- Pag. 14 Cap. I.1 – Il triangolo Enone - Paride - Elena
- Pag. 39 Cap. I.2 – Saffo bucolica
- Pag. 55 Cap. I.3 – Aci e Galatea
- Pag. 73 Cap. II – Personaggi bucolici
- Pag. 74 Cap. II.0
- Pag. 76 Cap. II.1 – Personaggi non esclusivamente virgiliani
- Pag. 100 Cap. II.2 – Personaggi esclusivamente virgiliani
- Pag. 112 Cap. III – Due temi bucolici
- Pag. 113 Cap. III.0
- Pag. 113 Cap. III.1 – L'età dell'oro
- Pag. 124 Cap. III.2 – La bontà contadina: Filemone e Bauci
- Pag. 134 Cap. III.3 – Latona e le rane
- Pag. 142 Appendice – Il paesaggio
- Pag. 164 Capitolo IV – Il lessico botanico
- Pag. 174 Edizioni e abbreviazioni bibliografiche