

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO**

**DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI**

**DOTTORATO DI RICERCA**

**IN**

**ITALIANISTICA**

**LA LETTERATURA TRA AMBITI STORICO-GEOGRAFICI E INTERFERENZE DISCIPLINARI**

**XII CICLO**



**TESI DI DOTTORATO**

**Niccolò Degli Agostini traduttore in “verso vulgar” delle *Metamorfosi ovidiane*:**

**un percorso diacronico tra riscritture dei miti e invenzioni allegoriche**

COORDINATORE

Ch.mo Prof. Sebastiano Martelli

TUTOR

Ch.mo Prof. Alberto Granese

COTUTOR

Ch.mo Prof. Enrico Ariemma

DOTTORANDA

Sandra Celentano

ANNO ACCADEMICO 2013/2014

## Indice

### Introduzione

1. Profilo di Degli Agostini .....	p. 1
2. Le opere.....	p. 3
3. Manoscritti e stampe dell' <i>Ovidio Metamorphoseos vulgare</i> .....	p. 9
4. Due stampe delle Biblioteca Apostolica Vaticana: Capponi e Rossiano.....	p. 10

### Capitolo I

Le origini.....	p. 11
1. La Gigantomachia.....	p. 19
2. Il mito di Licaone.....	p. 27
3. Il mito di Deucalione e Pirra.....	p. 36

### Capitolo II

Apollo.....	p. 42
1. Il mito di Apollo e Dafne.....	p. 50
2. Il mito di Fetonte.....	p. 74
3. Il mito di Apollo e Coronide.....	p. 91

### Capitolo III

Donne vittime inconsapevoli di passioni amorose.....	p. 94
1. Il mito di Siringa.....	p. 100
2. Il mito di Io.....	p. 105

3. Il mito di Callisto.....	p. 118
-----------------------------	--------

#### Capitolo IV

Il doppio.....	p. 121
1. Il mito di Narciso.....	p. 130
2. Il mito di Ermafrodito.....	p. 148

#### Capitolo V

Gli amori tragici.....	p. 154
1. Il mito di Piramo e Tisbe.....	p. 162
2. Il mito di Orfeo.....	p. 177
Conclusioni.....	p. 190
Bibliografia.....	p. 192
Sitografia.....	p. 203

## INTRODUZIONE

### 1. *Profilo di Degli Agostini*

Le notizie riguardanti la vita di Niccolò degli Agostini sono scarse e discordi. Le uniche monografie di riferimento sono due e risalgono, rispettivamente, al 1901 la prima scritta da Pietro Verrua e al 1983 la seconda di Elisabetta Baruzzo.<sup>1</sup> La fama di Degli Agostini è soprattutto legata alla continuazione dell'opera del Boiardo ma non esclusivamente a quello: Verrua infatti offre un dettagliato panorama di studiosi che si sono occupati di lui: Francesco Zanzotto, il Crescimbeni, Viviano Marchesi, il Patrizi, il Borsetti, l'Ughi, il Quadrio<sup>2</sup>.

Il primo punto non chiarito, oggetto di una variegata diatriba di cui se ne seguono le tappe, concerne la città di nascita di degli Agostini: Forlì, Ferrara e Venezia.

Deboli ragioni sostengono l'ipotesi secondo cui sia nato a Forlì: spulciando tra gli alberi genealogici delle famiglie forlivesi ci si imbatte in un certo Nicolò, figlio di Simone Agostini, vissuto tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento, ma nulla dimostra che si tratta del Niccolò di nostro interesse. Crescimbeni lo considera familiare del «cardinale Agostini e del vivente monsignor Agostini, chierico di Camera».

Ferrarese, invece, lo vollero il Patrizi, il Barriffaldi e l'Ughi. Ad alimentare questa convinzione fu, secondo Verrua, l'esistenza nella città di un Lodovico degli Agostini, egli stesso poeta, a torto confuso con Niccolò. A credere che fosse nato a Venezia furono maggiormente il Mazzuchelli e Apostolo Zeno, facendo leva su alcune dichiarazioni dello stesso autore. Nell'opera *I Successi bellici* in più di un punto, infatti, l'autore si considera veneziano e nella seconda ottava della prima «gionta» all'*Orlando innamorato* di Boiardo Degli Agostini dichiara:

Salir l'eccelso Olimpo non mi vanto.  
Essendo nato fra speloche e dumi,  
in un oscuro bosco aspro e selvaggio,  
dove non entra pur di febo il raggio.

Zanotto ha creduto di vedere in questi versi una dichiarazione di appartenenza ad un qualsiasi «luogo rustico» nei pressi di Ferrara o Venezia: «non è da tacersi che da alcuni suoi versi, i quali leggonsi nella seconda ottava del suo primo canto della continuazione dell'*Orlando innamorato* del conte Boiardo, dedur potrebbesi che da taluno ch'ei nato fosse, non già in Ferrara né in Venezia, ma in alcun luogo rustico di quei contorni».

Si considerino ancora altre attestazioni desunte da *I Successi bellici*:

---

<sup>1</sup> P. Verrua, *Per la biografia di Niccolò degli Agostini*, Ducci, Firenze 1901; vd. anche, Id., *Studio sul poema "Lo innamoramento di Lancilotto e Ginevra" di Niccolò degli Agostini*, Ducci, Firenze 1901; E. Baruzzo, *Niccolò degli Agostini continuatore del Boiardo*, Giardini, Pisa 1983; per un profilo biografico aggiornato vd. A. Piscini (a cura di), *Niccolò degli Agostini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 36, 1988 ([www.treccani.it](http://www.treccani.it)).

<sup>2</sup> Cfr. G. M. Crescimbeni, *Comentari del canonico Gio. Mario Crescimbeni custode d'Arcadia intorno alla sua Istoria alla volgar poesia volume quarto*, Lorenzo Baseggio, Venezia 1730, pp. 59-60, Niccolò degli Agostini viene definito «uno de' migliori rimatori di quel tempo che per lo più tutti erano sciaurati [...] la patria dell'autore, credesi, che sia la Città di Forlì; e la famiglia quella stessa del fu Cardinale Agostini e del vivente monsig. Agostini Chierico di Camera [...]»; G. V. Marchesi, *Vitae virorum illustrium foroliviensium*, Silva, Forlì 1726; F. Patrizi, *Della poetica: La deca disputata*, Vittorio Baldini, Ferrara 1536, l'autore accenna a Niccolò degli Agostini nella sua *Dedica* a Lucrezia d'Este.

Ma li gagliardi e franche ferraresi  
 Se diffendevan valorosamente  
 D'ira e di rabbia e di furor accesi  
 Percotendo ancor nostri duramente  
 Talchè molti mandorno al pian distesi  
 Chi morti chi feriti crudelmente  
 Così il suo generoso e franco duca  
 Parea tra gli altri un raggio che riluca.

Da quest'ottava si traeva ulteriore conferma della nascita veneziana dell'autore.

Allo stato attuale degli studi, quali documenti certi, sono due petizioni rivolte alla Signoria di Venezia, datate rispettivamente 29 marzo 1505 e 15 maggio 1520. Uno tra i maggiori studiosi viventi di Medioevo e Rinascimento, Bodo Guthmüller, in un'opera di fondamentale importanza, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, afferma che le suddette petizioni «sono registrate rispettivamente negli atti del Senato e nel Notatorio del Collegio, nelle quali richiede la concessione dei privilegi di stampa»<sup>3</sup>. Da un estratto della prima petizione (recante la data 15 maggio 1520) si legge:

havendo cum longe vigilie et grande fatica composte in verso vulgar le fabule et historie di Ovidio maggior, et il sexto et ultimo libro de lo Innamoramento di Orlando, et di Tristano e Isotha, et de Lancillotto e Zenevra, et de tuti li reali de Franza fin a la natività del Carlo Mano, et facto traslar il resto de tute le Vite di Plutarco dal latino in vulgar, che non sonno mai più state vedute in stampa.

Si evince, dunque, che in quella data Niccolò degli Agostini aveva già composto tutte le opere che di lui si conoscono, tranne *Li Successi bellici, nella Italia dal fatto d' arme di Giererdada del 1509 fin al presente 1521, composto per Nicolò di Augustini e stampata per Nicolò Zopino e Vincenzo da venetia compagni, 1521 die I Augu.*

Sconosciuta è anche la data di morte di Degli Agostini; la data che acquista valore in tal senso è il 1526, quando viene pubblicata incompleta la terza parte del *Lancillotto*, con tre canti finali aggiunti dal poeta Marco Guazzo; questo particolare potrebbe far dedurre che il poeta non abbia fatto in tempo a terminare l'opera.

---

<sup>3</sup> Cfr. B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos vulgare: forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano*, Cadmo, Fiesole 2008, p. 204; sulla tradizione ovidiana in generale e sulle varianti dei miti, con particolare attenzione al Cinquecento, vd., Id., *Mito, poesia e arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Bulzoni, Roma 1997; Id., *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana: da Dante al Rinascimento*, Carocci, Roma 2009; Id., *Letteratura nazionale e traduzione dei classici nel Cinquecento*, in «Lettere italiane», XLV, 1993, pp. 501- 518.

## 2. Le opere

Niccolò Degli Agostini è conosciuto soprattutto in quanto continuatore del poema di Matteo Maria Boiardo l'*Orlando Innamorato*, ma si dedicò anche ad altre opere di notevole interesse soprattutto per il clima culturale, per la cornice storica cortese-cinquecentesca, in cui operò, nonostante fosse un «poeta di mestiere».<sup>4</sup> La sua attività rientra nella «fioritura di poemi classici e mitologici in ottava rima, caratteristica del primo Cinquecento». Si tratta di opere inghiottite dall'oblio soprattutto a causa dell'incombente successo del *Furioso*, ma anche per marginale spessore poetico.<sup>5</sup> L'importanza del testo, infatti, è da ricercare aldilà del valore estetico che nulla ha in comune con il testo di partenza in latino: il suo è un ruolo di mediazione, di ponte nel solco della tradizione della materia classica<sup>6</sup>.

Le trasposizioni in volgare delle *Metamorfosi* nella prima metà del Cinquecento rientrano in una «tradizione basata sulla ricezione latina del poema ovidiano nel primo Trecento», una tradizione che si svincolò sempre di più dal testo di partenza per affermarsi come tradizione volgare autonoma. Solo dalla seconda metà del XVI secolo la traduzione si riavvicinò al testo originale sulla base delle edizioni nate in seno all'Umanesimo<sup>7</sup>.

Alla fine del Quattrocento Venezia riveste un ruolo di notevole importanza per la diffusione delle *Metamorfosi* in volgare, grazie alla sua posizione di primo piano nel campo della stampa, primato che la città lagunare rivestirà per tutto il Cinquecento. I testi pubblicati erano scelti in base a pure finalità commerciali, tralasciando l'aspetto stilistico della traduzione; i fruitori di tali opere, infatti, non erano interessati a traduzioni letterarie di alto livello.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> Così lo definisce Dionisotti che annovera la sua opera quale esempio di sproporzione tra la lingua di partenza classica e quella moderna d'arrivo: «Può servire d'esempio il volgarizzamento in ottava rima delle *Metamorfosi* di quel Nicolò de Agostini veneto che ancora è noto per aver tentato, prima che vi si accingesse l'Ariosto, di continuare a portare a termine la favola dell'*Orlando Innamorato* di Boiardo. Era un poeta di mestiere addetto a mettere in ottava rima così le gesta di Orlando o di Lancillotto e Tristano come i fatti d'arme dell'età sua, per un pubblico largo e di facile contentura. Non era a servizio di una corte: era al servizio degli stampatori veneziani, escluso in quell'ambiente e per quelle modeste mansioni da qualsiasi rapporto diretto con la letteratura militante». C. Dionisotti, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in Id., *Geografia e storia della letteratura*, Einaudi, Torino 1999, pp. 103-144.

<sup>5</sup> C. Dionisotti, *Fortuna del Boiardo nel Cinquecento*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2008, p.147.

<sup>6</sup> Nel 1532 Carlo V si recò a Mantova a far visita a Federico in Gonzaga e, in quell'occasione ebbe modo di ammirare una stanza del Palazzo Te sulle cui pareti e volte era raffigurata la favola dei Giganti con un evidente intento celebrativo del potere imperiale. È opinione corrente che Giulio Romano avesse tratto ispirazione dal racconto delle *Metamorfosi* anche se alcuni particolari dell'affresco non hanno riscontro nel testo. Le ricerche effettuate conducono proprio nella direzione del volgarizzamento di degli Agostini in cui è possibile rilevare particolari allegorici presenti nell'affresco. Giova ricordare l'importanza di mediatore che i volgarizzamenti ebbero anche per la redazione di alcuni cantari: della *Historia de Orpheo* sappiamo che, l'autore anonimo, ha ampiamente attinto all'*Orfeo* di Poliziano e alle *Metamorfosi*; in questo caso, secondo Guthmüller, la fonte non è direttamente il testo in latino ma il volgarizzamento di Bonsignori di cui si dirà più avanti. Lo stesso si può affermare a proposito della *Historia di Giasone e Medea* che è da considerare una rielaborazione delle ottave di degli Agostini. Cfr., B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos vulgare: forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano*, cit., pp. 13-16. Sui cantari vd., F. A. Ugolini, *I cantari d'argomenti classico*, Olschki, Ginevra-Firenze 1933.

<sup>7</sup> Le edizioni in latino degli umanisti non presentano le allegorie mentre quelle in volgare erano corredate, oltre che dai commenti, anche da illustrazioni in quanto nate per uso scolastico. Gli umanisti cercavano di riscoprire l'autenticità del testo attraverso la chiarezza del senso letterale.

<sup>8</sup> Guthmüller a tal proposito segue le tappe che portarono l'editore Giunta a scegliere quale ristampa delle *Metamorfosi* il volgarizzamento di Bonsignori rispetto a quello di Simintendi nonostante il secondo fosse molto più «rispettoso» del testo di partenza e non presentasse interpolazioni o commenti che alteravano il senso dei miti. La scelta fu dettata solo da scopi di lucro.

A causa delle scarse informazioni a nostra disposizione non è semplice ricostruire le tappe bibliografiche della produzione di Degli Agostini. Scrive Piscini, curatore del suo profilo biografico nel *Dizionario biografico degli italiani*:

Stabilire con sicurezza una bibliografia di tali stampe non è semplice, poiché si tratta di opere nate in margine alla letteratura d'autore, al limite della produzione canterina e popolare; edite anonime e senza note tipografiche, con frontespizio a parte rispetto al testo di maggior prestigio ma legate a quello in un solo volume.

Punto di partenza è il 1505 anno in cui viene pubblicata a Venezia, per i tipi di Giorgio de' Rusconi, il I libro della continuazione dell'*Innamorato* con il titolo: *El fin de tutti li libri de lo Innamoramento di Orlando dil conte Matheo Maria Boiardo*.<sup>9</sup> Bodo Guthmüller riporta quale data di pubblicazione il 1505<sup>10</sup>, mentre Piscini e lo stesso Verrua concordano per l'anno successivo. Il libro, quasi sicuramente, è dedicato al marchese Francesco Gonzaga:

E tu Francesco illustre, inclito, e divo,  
magnanimo gentil, famoso e forte  
poi che per amor tuo comporto e scrivo  
l'opre alte ch' al sti basso e quasi morte  
aprimo de Eliconea el dolce rivo  
che di Parnaso hai pur le strade scorte  
tempra la cetra de' miei rozzi carmi  
che poi sol col tuo aiuto eterno farmi. (IV, XI, 2)

---

Non è un caso che parte del successo dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* è dovuto alla veste tipografica delle stampe: pregiati volumi riccamente decorati e xilografie destinati a cittadini facoltosi. Cfr. B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos vulgare: forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano*, cit., pp. 188-203.

<sup>9</sup> Mentre Boiardo provava sfiducia nei confronti di un genere letterario, quale quello cavalleresco, a causa dei mutati tempi e della nuova temperie culturale che pian piano si faceva strada, Degli Agostini non avverte il medesimo disagio e decide di dare un seguito al capolavoro rimasto incompiuto. Nel compiere tale operazione il volgarizzatore tiene conto di tanta tradizione popolare che era stata nobilitata dalla penna del Boiardo: i cantari e i poemi trecenteschi e quattrocenteschi. Delle innovazioni realizzate dallo Scandianese non rimane traccia: «In realtà l'impressione che si riceve dalla lettura dei tre libri dell'Agostini è di totale mancanza di originalità nel riproporre le vicende cavalleresche del Boiardo: la storia risulta spesso prolissa e scontata. Dello Scandianese non viene compresa e ripresa la profonda innovazione introdotta nella figura del "cavaliere": individuo non più legato, medievalmente, a schemi di comportamento precostituiti, dettati dall'ideale patriottico-religioso o da quello avventuroso-cortese, bensì personaggio già tutto rinascimentale nell'assecondare le proprie passioni umane [...]». E. Baruzzo, *Niccolò degli Agostini continuatore del Boiardo*, op. cit., p. 27. La recessione del poema subita ad opera del volgarizzatore è dimostrata, tra l'altro, dalla martellante inserzione di *topoi* tematico-linguistici propri della tradizione canterina; tra queste la Baruzzo annota «espressioni avverbiali», «dittologie di aggettivi e di verbi», «assimilazioni ad animali», «interferenze del narratore che richiama il pubblico all'attenzione e quindi accredita il proprio stesso ruolo di gestore della "storia"», «espressioni iperboliche nella descrizione di duelli e nell'espressione di stati d'animo». La medesima «esasperazione tematica» si riscontra anche nel volgarizzamento delle *Metamorfosi* ovidiane. Parte dei *topoi* da lui usati provengono anche da reminiscenze letterarie, in particolare Dante e Petrarca per «contesti escatologico-allegorici», Pulci per contesti comici, inerenti spesso alla fame e dunque al cibo, Boiardo per il filo epico-cavalleresco, Poliziano «per *excursus* mitologici e *topoi* erotico-umanistici» e per le scene pastorali il Boccaccio del *Ninfale fiesolano*. Vd. *Ivi*, pp. 69-115.

<sup>10</sup> B. Guthmüller, *Ovidio metamorphoseos vulgare*, cit., pp. 204-216.

In questi versi si fa esplicito riferimento ad un poeta di nome Francesco che si può identificare, tenendo presente vari fattori, come ad esempio l'attività poetica, solo in Francesco Gonzaga.

Per la pubblicazione di questo libro, Degli Agostini chiede il privilegio di stampa:

cum sit, che lui exponente per sua industria et ingegno habi composto una sua opera in verso vulgar che è il fin di tutti i libri delo *Innamoramento de Orlando*, et serà cosa bella et utile a cadauna persona.

Dal 1530 in poi i tre libri aggiunti all'*Innamorato* vengono pubblicati assieme al testo stesso. Il II libro della continuazione, V dell'*Innamorato*, è pubblicato dal medesimo editore veneziano nel 1514 ed è dedicato a Bartolomeo d'Alviano, condottiero dell'esercito veneziano. L'Alviano, signore di Pordenone, aveva lì fondato un'accademia che accoglieva varie personalità culturali di spicco, alla quale probabilmente partecipava anche Degli Agostini. Considerando che l'Alviano fu fatto prigioniero in seguito alla sconfitta veneziana di Agnadello (14 maggio 1509), si può affermare che la data di composizione del V libro è da collocarsi prima. Il capitano rientrò dalla prigionia francese solo nel 1513 e morirà nel 1515. Nell'anno 1521 l'editore Zoppino, insieme a Vincenzo di Pollo pubblica, sempre a Venezia, l'*Orlando Innamorato* insieme al IV e V libro di Degli Agostini. In questa edizione è preannunciata la pubblicazione della conclusione, il «sesto libro», che con ogni probabilità, è stampato nel medesimo anno: «se avete piacere di vedere l'ultimo e fine di tutti li libri de Orlando composto per il medesimo autore, novamente l'habiamo stampato»<sup>11</sup>. Il VI libro non è dedicato a nessuno in particolare, ma Guthmüller sottolinea che nell'ultima strofa della *princeps* l'autore si rivolge direttamente al suo editore Zoppino; la medesima strofa non compare più nelle stampe successive:

Non perché degno sia di plettro d'oro,  
non per acquistar fama, honor e gloria  
[...]  
Composta ho a l' imprevista questa historia  
in dieci dì, ma per il mio Zoppino  
Nicolò saggio, accorto e pellegrino. (f. 167 r)

Nel 1515 viene stampato a Venezia, per i tipi di Simon de Luere *Il primo libro dello innamoramento di messer Tristano e di madonna Isotta*. La pubblicazione era anonima. Nel 1521 il medesimo testo è ripubblicato dall'editore Bidoni; il II e III libro del *Tristano* nel 1520 è pubblicato dallo stesso editore Bidoni con le iniziali dell'autore: *Il secondo e terzo libro di Tristano ne li quali si tracta come re Marco di Cornovaglia trovandolo uno giorno con Isotha sua moglie l'uccise a tradimento et come la ditta madonna Isotha vedendolo morto di dolore morì sopra il suo corpo*. Il terzo libro termina con l'annuncio di un IV che, tuttavia, non vide mai la luce.

---

<sup>11</sup> La diffusione a stampa del VI libro dell'*Innamorato* è attestata, con certezza, dal 1524 in poi, ma ciò non esclude che qualche copia circolava già precedentemente.

Nel 1521 è stampato, per i tipi di Niccolò Zoppino, il I e II libro de *Lo innamoramento de messer Lancillotto e di madonna Genevra nel quale si trattano le horrible prodezze e le strane venture de tutti li cavalieri erranti della tavola ritonda. Opra bellissima e nova*. Marco Guazzo, poeta appartenente allo stesso ambiente di Degli Agostini, completa il III libro del *Lancillotto*, uscito nel 1526. Da questa data in poi, allo stato attuale, non si hanno più notizie dell'autore.

Nel 1520, nuovamente per i tipi dell'editore Zoppino, vede la luce la quinta opera di cui si fa menzione nella petizione per il diritto di stampa: *Le horrende bataglie de Romani in ottava rima contra infideli, e come Dio mandò a Flovo il stendardo de oro e fiamma*. Di quest'operetta, adattamento in ottava rima dei *Reali di Francia*, se ne conserva solo un esemplare nella Herzog-August-Bibliothek di Wolfenbüttel.

Per quanto riguarda il volgarizzamento oggetto della ricerca giova ricordare che il capolavoro di Ovidio, maggiore fonte del sapere mitologico, esercitò enorme influenza sulla cultura occidentale in seguito alla sua ri-scoperta avvenuta nella Francia del XII secolo, nell'ambito dell'insegnamento scolastico. La conoscenza dei vari miti si poteva acquisire anche attraverso testi non in latino a cui il lettore meno esperto aveva la possibilità di attingere. In questi casi «varianti e divergenze testuali potevano condurre a nuove versioni delle *fabulae*» e tale pratica apriva la strada a commenti e allegorie che rischiavano di travisare il senso complessivo dei racconti. Nelle molteplici rielaborazioni delle *Metamorfosi* oltre la semplice esposizione delle vicende si aggiungevano, infatti, interpretazioni morali e, soprattutto le favole di Ovidio «venivano considerate un veicolo di istruzione morale, politica e religiosa particolarmente efficace»<sup>12</sup>, poiché si credeva che attirassero il lettore per la natura accattivante dei racconti. La pratica delle interpretazioni morali si afferma a partire dal XII secolo in rapporto all'*Ovidius maior*: l'Ovidio del poema che veniva spiegato e commentato agli studenti.

Secondo Guthmüller l'opera di Degli Agostini *Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue Allegorie in prosa con gratia e privilegio*, è una semplice riscrittura dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* di Giovanni di Bonsignori. Penalizzato dalla sua poca, o addirittura nulla, conoscenza del latino, Degli Agostini effettua una parafrasi del testo volgare, discostandosi e indirettamente manipolando, il capolavoro di Ovidio. Dalla puntuale edizione critica dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*, realizzata da Erminia Ardissino<sup>13</sup>, emerge quanto e in che modo Bonsignori, a sua volta, abbia tenuto

<sup>12</sup> B. Guthmüller, *Ovidio metamorphoseos vulgare*, cit., p. 21.

<sup>13</sup> G. Bonsignori, *Ovidio metamorphoseos vulgare*, a cura di E. Ardissino, Commissione per i testi di lingua, Bologna 2001. Bodo Guthmüller fornisce un'ampia e dettagliata mappa delle Biblioteche che custodiscono i manoscritti e stampe dei volgarizzamenti oggetto della presente ricerca. Lo studioso ha visionato la maggior parte dei testi, di cui riporta anche la segnatura. I manoscritti dell'*Ovidio metamorphoseos vulgare* di Giovanni di Bonsignori sono conservati presso le biblioteche di Firenze: Biblioteca Laurenziana (cod. XLIV29), Biblioteca Nazionale (cod. II I 19), Biblioteca Nazionale, fondo Palatino (cod. 466), Biblioteca Ricciardiana (cod. 1544); a Pavia, Biblioteca Universitaria, fondo Ticinese (cod. 545); a Roma: Biblioteca Corsiniana, fondo Niccolò Rossi (cod.377), Biblioteca Apostolica Vaticana, fondo Urbinata (cod. lat. 644); a Uppsala, Universitetsbiblioteket (cod. c 806). L'*editio princeps* pubblicata per i tipi di Antonio Giunta, in data 10 aprile 1497, è conservata presso la Biblioteca Nazionale di Firenze (D 7 5 19), a Venezia: Biblioteca Civica Correr (E 65) e Biblioteca Nazionale (Inc. V 578); l'edizione del 1501 è conservata dalla Biblioteca Nazionale di Firenze (22 B 4 31), la Biblioteca Apostolica Vaticana (Ross. 3451) e la Biblioteca Nazionale di Venezia (Rari V 227). L'edizione del 1508 si trova presso la Biblioteca Nazionale di Firenze (22 B 4 25), la Biblioteca Universitaria di Padova (68 B 38, incompleto) e la Biblioteca Apostolica Vaticana (Ex Inc. III 460, incompleto). La stampa del

presente la traduzione delle *Metamorfosi* di Giovanni del Virgilio<sup>14</sup>, che rende il testo in un latino di facile comprensione in cui è evidente sia l'influsso della lingua adottata quotidianamente sia il commento a lui precedente realizzato nella scuola di Orléans a opera del grammatico Arnolfo.<sup>15</sup> Bonsignori ereditò dal predecessore anche le *Allegorie*, che commentavano tutti i miti raccontati; aggiunge al testo, inoltre, una fondamentale introduzione e conclusione in cui spiega al lettore la sua idea delle *Metamorfosi*, prepone un esordio e un *accessus* alla vita e all'opera di Ovidio.

Il lavoro di Bonsignori non fu l'unico volgarizzamento in quel lasso cronologico: Arrigo Simintendi da Prato, nel 1330 circa, aveva realizzato una traduzione dell'*Ovidius maior* che ebbe anche una discreta tradizione manoscritta. A differenza dei successori Simintendi, forte della sua preparazione umanistica, tradusse direttamente dal testo in latino cercando di non alterarlo; assenti i commenti allegorici e le prefazioni; l'intento è quello di imitare l'autore classico ma, nonostante ciò, talvolta si riscontrano brevi chiose, semplificazioni e attualizzazioni.<sup>16</sup>

Fondamentali, dunque, le letture delle *Metamorfosi* in chiave allegorico-cristiana del XIV secolo: l'*Ovide moralisé*, scritto in francese, da un autore della Borgogna anonimo, tra il 1316 e il 1328 e l'*Ovidius moralizatus*, che corrisponde al XV libro del *Reductorium morale* di

1517 è a Milano, Biblioteca Universitaria (CQ F 13) e a Darmstadt, Landesbibliothek (31 A 76). La successiva del 1519 è custodita dalla Biblioteca Apostolica Vaticana (Cap. II 102). L'ultima stampa, quella del 1520 è presso la Biblioteca Trivulziana di Milano (C 44), la Biblioteca Nazionale (A B xiv 9) e a Modena, Biblioteca Estense. Cfr. B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, cit., pp. 281-310.

<sup>14</sup> Del suo lavoro sulle *Metamorfosi* sono rimaste un'esposizione del poema di carattere scolastico e le allegorie sia in prosa che in versi. Del Virgilio aveva stipulato un contratto con la città di Bologna in base al quale si impegnava a leggere nello studio i *magni auctores*, tra cui l'Ovidio Maggiore. Probabilmente la *Expositio* e le allegorie furono composte contemporaneamente poiché era consuetudine accompagnare il commento dei testi con l'interpretazione allegorica. La parte più interessante del suo lavoro è la prima sezione in cui il maestro ha cercato di realizzare una biografia completa del poeta; il suo predecessore Arnolfo, infatti, aveva posto le varie notizie biografiche nei vari *accessus* alle diverse opere che aveva glossato. Cfr. F. Ghisalberti, *Giovanni del Virgilio espositore delle "Metamorfosi"*, in «Il Giornale dantesco», XXXIV, IV, Olschki, Firenze 1933, pp. 3-110.

<sup>15</sup> Oltre alle glosse al testo notevoli sono le allegorie delle favole che, a partire da Arnolfo, arriveranno fino a degli Agostini. Prima di lui si potevano leggere allegorie dei miti pagani ma ancora nessuno si era cimentato con l'opera di Ovidio. I codici delle *Metamorfosi* erano corredati da una *brevatio* delle favole attribuita a Lattanzio Placido. La compilazione recava il titolo di *Narrationes fabularum* ed è divisa in tanti libri quanti sono quelli del poema. In questi "sommari" si iniziava a riscontrare la volontà di ripulire i racconti ovidiani alla luce della morale cristiana. Da Lattanzio ad Arnolfo erano passati secoli e nel frattempo si era discusso tanto circa la giustificazione dell'arte pagana per mezzo dell'interpretazione allegorica. Dopo le *Narrationes* le *Metamorfosi* erano state allegorizzate da Fulgenzio e dai Mitografi Vaticani ma ancora non si interpretavano "moralmente" come farà Arnolfo. Le sue allegorie, infatti, risentono fortemente del dettame cristiano. Cfr., F. Ghisalberti, *Arnolfo d' Orleans, un cultore di Ovidio nel secolo XII*, in «Memorie del Reale Istituto Lombardo di scienze e lettere», 1932, pp. 157-200.

<sup>16</sup> Per esempio: *Phoebe* è tradotto con «luna», *proceres* è sostituito dal più attuale «baroni». Tra le caratteristiche dello stile del traduttore è segnalata la posizione anticipata dell'aggettivo rispetto al sostantivo, contraria all'uso italiano e la preferenza per aggettivi che terminano in "evole" («inchinevole», «discorrevole», «lusinghevole»). B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, cit., p.115-118.

Petrus Bercorius.<sup>17</sup> Soprattutto il primo testo rappresenta l'inizio della fase di "pulizia medievale" a cui fu sottoposto il capolavoro del *lascivius Ovidio*.<sup>18</sup>

Le *Metamorfosi* sono divise in XV libri, i cui numeri di versi oscillano dai 628 del libro XII, ai 968 del libro XIII (in particolare la ripartizione del numero dei versi è la seguente: vv. 779, vv. 875, vv. 733, vv. 803, vv. 678, vv. 721, vv. 865, vv. 884, vv. 797, vv. 739, vv. 795, vv. 628, vv. 968, vv. 851, vv. 879). Nell'*Ovidio Metamorphoseos* di Degli Agostini questa divisione è stravolta: innanzitutto la suddivisione è in capitoli con titoli; nella maggior parte dei casi, come si vedrà dettagliatamente in seguito, le favole ovidiane vengono raccontate in più capitoli tra i quali sono inseriti i commenti allegorici contrassegnati dalle lettere dell'alfabeto.

---

<sup>17</sup> L'*Ovide moralisè* ricalcava la divisione della materia in quindici libri; i miti sono raccontati sotto forma di riassunto, la parte corposa del testo, infatti, era costituita dai commenti di stampo cristiano. Il testo segnò una tappa fondamentale, almeno fino al secolo XV; testimonianza di ciò furono gli innumerevoli manoscritti con apparati illustrativi pervenuti. È noto che Cristine de Pisan, nella sua opera *Epitre d'Othea*, utilizzò l'*Ovide moralisè* come fonte per tante favole raccontate.

<sup>18</sup> Sulla fortuna di Ovidio nel Medioevo vd. E. Frankel, *Ovid. A Poet between two worlds*, California University Press, Berkeley 1945; E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, La Nuova Italia, Firenze 1992; J. Dimmick, *Ovid in the Middle Ages. Authority and poetry*, in P. Hardie, *The Cambridge companion to Ovid*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, pp. 264-287; J.B. Trapp, *Portraits of Ovid in the Middle Ages and in the Renaissance*, in H. Walter, H.J. Horn, *Die Rezeption der Metamorphosen de Ovid in der Neuzeit. Der antike Mythos in text und Bild*, Berlin, Gbr. Mann Verlag, Berlino 1995, pp. 252-278; C. Martindale, *Ovid Renewed. Ovidian influences on literature and art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 1990; M. Deward, *Si quid habent very vatium praesagia. Ovid in the 1st-5<sup>th</sup> Century*, in B. Weiden Boyd, *Brill's companion to Ovid*, University of California, Brill 2002, pp. 383-412.

### 3. *Manoscritti e stampe dell'Ovidio Metamorphoseos in verso vulgar*

Gli studi e le ricerche effettuate dal tedesco Bodo Guthmüller sono di imprescindibile importanza. Dai suoi testi, come già accennato, si apprendono notizie anche sull'ubicazione di manoscritti ed edizioni a stampa delle traduzioni e volgarizzamenti delle *Metamorfosi* che sono la base da cui si muove Niccolò degli Agostini per la sua opera: Arnolfo d'Orléans, Giovanni del Virgilio, Arrigo Simintendi, Giovanni Bonsignori.

Per quanto concerne il lavoro di Degli Agostini emerge che, fino a prova contraria, c'è solo un manoscritto del secolo XVI contenente una rielaborazione compendiosa, anonima, delle *Allegorie*.

Guthmüller segnala l'*editio princeps* del 1522 dal titolo completo *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue Allegorie in prosa con gratia e privilegio. Item sub pena axcommunicationis late sententie come nel breve appare e istoriato*.

Le Biblioteche in possesso della suddetta edizione a stampa sono la Biblioteca Nazionale di Firenze (21 Q 2 88 e 6 5 72) e di Venezia (Rari V 94 e 35 D 117), la Biblioteca Apostolica Vaticana (Cap. IV e Ros. 3999) e la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> L'edizione del 1533, pubblicata, come la prima, per i tipi di Niccolò d'Aristotele Zoppino è conservata presso la Biblioteca Civica di Bergamo, la Biblioteca Trivulziana di Milano (G 407) e la Biblioteca Nazionale di Parigi. La successiva stampa, recante la data marzo 1537, si trova presso le medesime biblioteche di Bergamo e Milano (H 674) e presso la Biblioteca Estense. La stampa del 1538 è a Roma, Biblioteca Casantese (L vii 2), Biblioteca Nazionale (130 J 1) e a Venezia, presso la Biblioteca Nazionale (92 d 153). Le ultime due edizioni a stampa, 1547-1548, si trovano, rispettivamente, presso la Biblioteca Quirini Stampalia di Venezia (I d 239) e a Bologna, Biblioteca Universitaria, Biblioteca Nazionale di Firenze (13 6 219) e Biblioteca Nazionale di Venezia (43 D 115).

#### 4. *Due stampe della Biblioteca Apostolica Vaticana: Capponi e Rossiano*

Le stampe prese in esame sono due edizioni del 1522, successivamente ritoccate in qualche punto: la prima reca la segnatura Capponi IV 928 e presenta una xilografia iniziale raffigurante un poeta alla scrivania con l'iscrizione «Ovidio». Sul foglio che reca la segnatura A1 v c'è un privilegio di stampa concesso da Leone X in data 5 giugno 1521 a Niccolò Zoppino e Vincenzo di Pollo. Sotto il privilegio c'è la data «settembre 1738». L'incipit recita: «Incomincia il primo libro de Ouidio Metamorphoseos in verso vulgar con le sue allegorie in prosa, et istoriato. Lo animo mio desidera de dire delle forme mutate in novi corpi».

Il testo presenta una numerazione, solo sul verso del foglio, in alto a destra di mano successiva e in basso è presente una segnatura da A-Y 8 a Z4.

Successivamente alla data di pubblicazione, sono state aggiunte anche piccole postille che fungono da riassunti degli episodi; molte volte sono riportati al lato semplicemente i nomi dei protagonisti del racconto a mò di promemoria.

Nel testo prosa e versi si alternano; le allegorie sono tutte in prosa, mentre le favole non sono sempre raccontate in versi, in alcuni casi vengono resi in prosa anche questi.

Il secondo testo analizzato reca la segnatura Rossiano 3999 in cui singolare è il fatto che molte xilografie sono state ritoccate successivamente, in particolare, vengono coperti i corpi nudi.

Le due stampe sono, fondamentalmente, uguali tranne il successivo intervento che in quest'ultimo caso reca una data diversa, sotto la prima xilografia raffigurante Ovidio si legge: «Io Giovanni Battista Zanardi 1664». Questa firma si ritrova più volte nel testo. Molto probabilmente lo stesso Zanardi numera i fogli in modo sporadico a differenza del Capponi.<sup>20</sup>

Una curiosità è che nell'ultima pagina della stampa c'è una lettera anonima indirizzata ad una donna altrettanto anonima con cui il mittente chiede il motivo della sua ritrosia.

---

<sup>20</sup> Una curiosità è che nell'ultima pagina del Rossiano c'è una lettera anonima indirizzata ad una donna altrettanto anonima con cui il mittente chiede il motivo della sua ritrosia.

## CAPITOLO I

### *Le origini*

Il proemio delle *Metamorfosi* desta curiosità per almeno due fattori: è notevolmente breve rispetto a quelli canonici e ignora l'invocazione alle Muse. È consuetudine, infatti, che l'autore rivolga la propria preghiera a una sola divinità, auspicando la sua benevolenza, la sua assistenza per l'opera che si accinge a realizzare. Ovidio, invece, preferisce richiamare l'attenzione dell'intero *pantheon*:

In nova fert animus mutatas dicere formas  
 Corpora. Di, coeptis- nam vos mutastis et illas-  
 Adspirate meis primaque ab origine mundi  
 Ad mea perpetuum deducite tempora carmen<sup>21</sup>

Virgilio, ad esempio, invoca la Musa, affinché gli chiarisca il motivo delle peripezie del suo eroe:

Musa, mihi causas memora, quo numine laeso  
 quidve dolens regina deum tot volvere casus  
 insignem pietate virum, tot adire latore  
 inpulerit. [...] (I, vv. 8-11)<sup>22</sup>

Sublime l'invocazione a Venere di Lucrezio nel *De rerum natura*:

Aeneadam genetrix, hominum divumque voluta,  
 alma Venus . Caeli subter labentia signa  
 quae mare navigerum, quae terras frugiferentis

<sup>21</sup> Per quanto riguarda il testo in latino e il commento si cita da: Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di A. Barchiesi, traduzione di L. Koch, volume I, libri I-II, Mondadori, Milano 2005; Id., *Le Metamorfosi*, in *Opere*, commento di L. Galasso, traduzione di G. Paduano, introduzione di A. Perutelli, volume II, Einaudi, Torino 2000; Id., *Metamorfosi*, a cura di P. B. Marzolla, Einaudi, Torino 1994.

<sup>22</sup> Virgilio, *Eneide*, a cura di R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 1989. Molteplici sono le riscritture ovidiane delle opere di Virgilio; il rapporto tra i due è stato approfondito da G. Baldo, *Dall'Eneide alle Metamorfosi. Il codice epico di Ovidio*, Imprimerie, Padova 1995. Per quanto concerne altre influenze di matrice classica greco-latina vd. anche M. von Albrecht, *Virgilio e le Metamorfosi di Ovidio*, in *Virgilio e gli Augustei*, a cura di M. Gigante, Giannini, Napoli 1990, pp. 203-219; A. Barchiesi, *Problemi d'interpretazione in Ovidio: continuità delle storie, continuazione dei testi*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 16, 1986, pp. 77-107; G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Sellerio, Palermo 2012; J.D. Ellsworth, *Ovid's "Aeneid" reconsidered*, in «Vergilius», 32, 1986, pp. 27-32; Ea., *Ovid's Odyssey: Met. 13, 623-14, 608*, in «Mnemosyne», 41, 1988, pp. 333-340; P. Esposito, *La narrazione inverosimile. Aspetti dell'epica ovidiana*, Arte tipografica, Napoli 1994.

concelebras, per te quotiamo genus omne animantum

concipitur visitque exortum lumina solis-

te, dea, te fugiunt venti, te nubila caeli

adventumque tuum [...]. (I, vv. 1-7)<sup>23</sup>

A differenza degli esempi riportati, Ovidio coinvolge, fin dai primi versi, le divinità che rappresentano i fili dell'intricata intelaiatura delle *Metamorfosi*; i riflettori sono puntati da subito sui veri protagonisti dell'opera che assisteranno il poeta nella realizzazione dell'impresa. Non è necessaria l'invocazione alla Musa perché guidi l'estro poetico dello scrittore e illumini il suo spirito. Il Mito è il faro che schiarirà il cammino da compiersi; con l'aiuto della sua luce si racconterà dell'eterno rinnovamento.

Degli Agostini si rivolge ugualmente agli «Idii»:

Lo animo mio desidera de dire delle forme mutate in novi corpi. Per tanto voi Idii darete agiuto ali miei principii imperciò che voi fosti quelli che le mutaste et guidate il verso et prosa fin al fin si chio possi dichiarare le cose che sono accadute dal principio del mondo per infino al presente.<sup>24</sup>

L'emistichio *In nova fert animus* potrebbe essere interpretato come l'annuncio di un nuovo punto d'inizio, un nuovo progetto, il compimento di un lavoro inaspettato, anche se, proseguendo nella lettura, si capisce che *nova* è riferito a *corpora*. È il senso del movimento eterno, della continua trasformazione che, anticipato nei primi quattro versi dell'opera, è la trama essenziale di tutti i racconti successivi, sapientemente illustrato nel discorso finale di Pitagora.

Il contesto storico in cui nascono i volgarizzamenti è, ovviamente, diverso da quello in cui opera Ovidio ma l'operazione letteraria che mette in atto Degli Agostini è un progetto altrettanto nuovo, sperimentale per alcuni versi: si potrebbe, infatti, ipotizzare che la sua opera, sulla scia dell'*Orlando furioso* contribuisca in parte ad aprire la strada al romanzo.

Il sintagma *carmen perpetuum* viene tradotto e arricchito con «il verso et prosa». Il primo significato è “canto”, “suono”, “canzone” ma, scorrendo con gli occhi la griglia dei significati, si legge “poesia”, “versi”, in riferimento proprio all'attività di comporre; tra queste accezioni pesca, di sicuro, il Nostro volendo chiarire fin dall'inizio che nella sua traduzione si alterneranno prosa e versi<sup>25</sup>. In Ovidio il nesso tra *corpora* e *fert animus* rende esplicito il suo progetto di dimensione cosmica. Lo stesso significato, per il momento storico in cui vive, acquista il volgarizzamento di Degli Agostini per la novità del suo lavoro a prescindere dal suo valore estetico. Valore simile può averlo *ad mea...tempora* se si considera l'estensione cronologica del capolavoro ovidiano che va dalla notte dei tempi alla morte di Cesare (44 a.

<sup>23</sup> Lucrezio, *La Natura*, a cura di F. Giancotti, Garzanti, Roma 2003.

<sup>24</sup> Si cita dall'*editio princeps* del 1522 visionata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue Allegorie in prosa con gratia e privilegio. Item sub pena excommunicationis late sententie come nel breve appare e historiato* (Capponi IV 928).

<sup>25</sup> Questo è uno dei pochi casi in cui Degli Agostini è originale e che potrebbe far supporre un contatto diretto con l'opera di Ovidio.

C). Non a caso quest'idea ritorna anche nel volgarizzamento da «le cose che sono accadute dal principio del mondo per infino al presente».

Analizziamo le fonti. L'invocazione di Bonsignori recita:

La invocazione di Ovidio. Capitolo I

L'animo mio desidera de dire di forme mutate in nuovi corpi; e perciò, voi dii, date adiutorio alli miei principii, perciò che voi, dii, foste quelli che le mutaste, e guidate el verso mio perpetuale, sì ch' io possa dichiarare le cose essute dal principio del mondo fine al presente tempo dove io so'.<sup>26</sup>

Dall'edizione critica, curata dalla Ardissino, si apprende che il lemma «essute» è esclusivo di Bonsignori, non lo eredita dal commento fatto dal predecessore Del Virgilio, da cui, almeno per la maggior parte del primo libro, non estrapola molto; lo stesso lemma infatti, non ha riscontro in Ovidio. Il *perpetuum carmen* in questo caso è tradotto fedelmente con «verso perpetuale», il senso della durata temporale è inalterato. Entrambi i volgarizzatori mantengono la breve invocazione ovidiana agli dei, «dii».

Da questo momento in poi, fino al v. 150, Ovidio descrive l'origine del mondo, la creazione del primo uomo per mano di Prometeo e l'avvicinarsi delle quattro età dell'umanità, fino a giungere all'ultima, quella del ferro.

La vita sulla Terra non può esserci se non si dà inizio alla metamorfosi, che concede forma all'informe; il cambiamento è l'inizio, è l'imprescindibile fattore scatenante.

Nella notte dei tempi, regnava il Caos e i quattro elementi primordiali, di ascendenza empedoclea, acqua, terra, fuoco e aria, non esistevano in quanto tali ma come parte del Tutto: l'insieme indistinguibile, senza forma, da cui non poteva essere originato nessun organismo vivente. La Natura stessa non ha forma, non è distinta dal magma, dall'insieme caotico.<sup>27</sup> Solo nel momento in cui un'Intelligenza superiore, non bene identificata da Ovidio, inizia a separare i quattro elementi, si può intravedere la Forma, la Vita:

Ante mare et terra set, quod tegit omnia, caelum  
 unus erat toto naturae vulnus in orbe,  
 quem dixere Chaos, rudis indigestaque moles  
 nec quicquam nisi pondus iners congestaque eodem  
 non bene iunctarum discordia semina rerum.  
 Nullus adhuc mundo praebebat lumina Titan,  
 nec nova crescendo reparabat cornua Phoebe,  
 nec circumfuso pendebat in aere tellus  
 ponderibus librata suis, nec bracchia longo  
 margine terrarum porreberat Amphitrite,  
 utque erat et tellus illic et pontus et aer,  
 sic erat instabilis tellus, innabilis unda,  
 lucis egens aer: nulli sua forma manebat,  
 obstabatque aliis aliud, quia corpore in uno  
 frigida pugnabant calidis, umentia siccis,  
 mollia cum duris, sine pondere habentia pondus. (I, vv. 5-20)

<sup>26</sup> E. Ardissino, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, cit., p. 101.

<sup>27</sup> Sul Caos primordiale vd., N. Holzberg, *Ovid, The poet and his work* [1998], trad. di G. M. Goshgarian, Cornell University Press, Ithaca e Londra 2002, pp. 114-151.

Degli Agostini racconta del Chaos primordiale in prosa, in un paragrafo dal titolo: *De Chaos secondo Esiodo*:

Prima che fusse mare terra o cielo era uno volto di natura in tutto il mondo et quelli del mondo el chiamaro Chaos, et fu una grossa et non compartita compositione, et era uno disconcio peso per esser adunati in uno corpo tutti li elementi, et il sole non rendea splendore, ne la luna crescendo reimpia le sua corna. ne non si vedeano errar le stelle, ne la terra non produceva li suoi frutti ne ancho laria. ne il mare non exendea le sue braccia, ma tutti erano ramescolati in uno. (f. 2 r)

Curioso è il particolare, esclusivamente degli agostiniano, dell'accento a Esiodo (*Theogonia*), assente nel testo latino e dalla fonte Bonsignori, ma, escluso questo fattore, il paragrafo è plasmato sul volgarizzamento precedente.

La descrizione ovidiana della massa indistinta è notevole rispetto a quanto raccontato dal poeta greco che fin dall'inizio introduce la Terra, il Tartaro, Eros. Ovidio sembra voler sottolineare l'aspetto negativo dello stato primordiale; l'uso di *rudis*, *indigesta*, *pondus iners*, sono esplicativi: «*iners* con il suo prefisso negativo, suggerisce la necessità dell'*ars* per trasformare questo caos in un'entità dotata di forma, i principi primi si trovano in uno stato di discorde confusione: *discors* è un termine filosofico, che evoca scendenze empedoclee [...]».<sup>28</sup>

Degli Agostini commenta quanto scritto nell'allegoria prima del I libro:

La prima allegoria di Chaos, dovemo sapere in quatro elementi esser divisa la humana natura. et cio fu divino misterio per la salute sua, imperho che per tutti nui di quelli elementi siamo formati perche lhomo fu creato di terra, e da la terra havemo li elementi per li quali si sustenta la vita et quando che alcuno de quelli per alcuno difetto manca ne lhomo alhora manca la vita si come advien ne le piante che mancandoli la terra non li basta haver lo aria e il sole et lacqua. cosi la terra non produce anchor che lhabbia lacqua se non ha lo aria e il sole, potemo anchora moralmente intendere, concio sia che il dio il quale fece tutte queste cose a nostro ammaestramento lo dovemo molto ringratiare perho che di nulla ne ha formati nel mondo per darne vita eterna, per la qual cosa la sua gloria ne cresce ne manca et non obstante cio si umilio et fecesi ubidente al pattibulo della croce, et nota che Ovidio dice nel testo quello che le ordinoe perché Ovidio in tutto ciò che ordinava nel presente libro nomina alcuno per nome, ma in la operazione del tutto. quale fusse quello che le ordinasse, intendendo del vero idio. Onde maggiormente noi cristiani dovemolaudare idio quando lo autore senza vero conoscimento nel suo parlare apropia aduno solo idio motore di tutte le cose questo principio posto che poeticamente parli. lo trasse dalla santa scrittura cioe da ilibri dove fue poi composta la bibia. (f. 2 v)

L'uomo è creato dalla terra e, per vivere, ha bisogno della compresenza degli elementi primordiali, «li elementi per li quali si sustenta la vita», scrive Degli Agostini. La mancanza di uno di essi può compromettere la salute, la bontà della vita, proprio come accade nelle piante che, per nutrirsi, per sopravvivere, hanno bisogno tanto del sole quanto della terra e dell'acqua.

---

<sup>28</sup> Ovidio, *Le metamorfosi*, in *Opere*, commento di L. Galasso, cit., pp. 741-742.

Il messaggio che il volgarizzatore lascia ai propri lettori è di stampo religioso, cristiano: si deve ringraziare e lodare il dio onnipotente che ha dato la vita all'uomo, che ha voluto la sopravvivenza del genere umano e si è immolato per redimerne i peccati.

Nei vv. 151-163, il poeta racconta la favola dei Giganti che tentano di arrivare al cielo:

Neve foret terris securior arduus aether,  
 Adfectasse ferunt regnum caeleste Gigantas  
 Altaque congestos struxisse ad sidera montes.  
 Tum pater omnipotens misso perfregit Olympum  
 Fulmine et excussit subiectae Pelion Ossae.  
 Obruta mole sua cum corpora dira iacerent,  
 perfusam multo natorum sanguine Terram  
 inaduisse ferunt calidumque animasse cruorem  
 et, ne nulla suae stirpis monimenta manerent,  
 in faciem vertisse hominum. Sed et illa propago  
 contemptrix superum saevaeque avidissima caedis  
 et violentia fuit: scires e sanguine natos.

Degli Agostini traduce questi versi in tre ottave, apponendovi un titolo, trasformandolo in un capitoletto a sé stante:

Delli Giganti fulminati et mutati in scimie.  
 Era l'invidia cresciuta nel mondo  
 Tanto ch'a pena viver si potea  
 Ogni virtù venia sommersa al fondo  
 E ogni vitio a più poter crescea  
 E con ingiusto sdegno, e foribondo  
 Si sublevò la setta gigantea  
 Deliberata con insidie nove  
 per forza di predar il cielo a Giove  
 E di la terra gli più eccelsi monti  
 Che sempre ad Ossa sottoposti foro  
 L'un sopra l'altro con ardite fronti  
 In brevissimo tempo poser loro  
 Tal che mestier non fa chio vi racconti

Il sdegno c' hebbe il re del sommo choro  
 De la lor temeraria presumptione  
 E li trattò come volea ragione  
 Perché dal ciel le folgore diverse  
 Mandò, che un monte da l'altro divide  
 E sotto quelli giganti sommerse  
 Poi che con le saette sue gli uccise  
 E il sangue lor in scimmie si converse  
 Che la terra sua madre l'alme imise  
 Così la lor superbia fu punita  
 Da quel signor c' ha possanza infinita

Degli Agostini amplia il contenuto del brano rispetto ad Ovidio, argomentando e dilatando, con l'inserimento di aggettivi, la descrizione iniziale. Il termine «invidia» non ha un corrispettivo nel testo latino, ma viene ricavata da una libera traduzione dell'espressione ovidiana *neve foret terris securior arduus aether*. È un commento al sintagma latino che Degli Agostini rende con «era l'invidia cresciuta nel mondo». Lo stesso si può osservare per i successivi versi degli agostiniani «ogni virtù veniva sommersa al fondo / e ogni vizio a più poter cresce». Al v. 4 Ovidio definisce Giove *pater omnipotens* che in Degli Agostini diventa «il re del sommo choro», nell'intento di chiarire meglio l'implicito significato di *omnis, e*, il «tutto». La definizione di «setta gigantea» è degli agostiniani laddove Ovidio parla semplicemente di *Gigantes*.

Prima di proseguire oltre con l'analisi del passo, che come si vedrà, è di notevole interesse filologico, è necessario appurare se e come Degli Agostini si mantiene legato a Bonsignori che traduce i medesimi versi:

Come li Giganti volsero assalire Giove in cielo e come del sangue loro nacquero le scimmie.  
 Capitolo XIII.

Per la invidia cresciuta nel mondo, acciò che l'alto cielo non fosse più sicuro che la terra, dicesse che li Giganti desideraro possedere el regno del cielo ed aradunaro molti monti, l'uno sopra de l'altro, per salire alle stelle. Allora l'onnipotente padre, vedendo questo, guastò e ruppe con saette el monte Olimpico ed el monte Pelion, sottoposto al monte Ossa, e guastò tutta loro composizione, ed uccise tutti li ditti Giganti fine che li corpi loro giacevano in terra morti. Dicese che la terra bagnata dal sangue delli Giganti, figliuoli della terra, se inanimò, cioè che mise l'anima in quel caldo sangue, ed acciò che alcuna memoria fosse delli figliuoli della terra, cioè delli Giganti, discese ch'el ditto sangue se convertì in facce de uomini e quella nuova schiatta che despregiarono li dii e desiderarono la morte delli dii e furono molto superchievoli, onde le scimmie se 'ngeneraro e nacquero del sangue loro.

Bonsignori, dunque, usa lo stesso termine «invidia» che si ritrova successivamente in Degli Agostini; la filiazione tra i due è sicura in questo caso. I due versi degli agostiniani già menzionati «Ogni virtù veniva sommersa al fondo / e ogni vizio a più poter crescea» non compaiono in Bonsignori. Per quanto concerne l'aggettivazione di Giove, Bonsignori traduce l'ovidiano *omnipotens* senza aggiungere altro. Lo stesso si può osservare per «la setta gigantea» di cui qui non si ha traccia. La successiva trasformazione dei giganti in uomini viene tradotta in modo sbagliato tanto da Degli Agostini quanto da Bonsignori. Il v. 160, *in faciem vertisse hominum*, è tradotto «il sangue loro in scimie si converse» da Degli Agostini e «le scimie se 'ngeneraro» da Bonsignori. La matrice di quest'errore è il predecessore Del Virgilio, il quale aveva tradotto il medesimo verso con *et genuit animalia que faciem hominis habebant sive symias*.

## 1. La Gigantomachia

Nei vv. 89-162 Ovidio descrive la successione delle età degli uomini, associate ognuna ad un metallo inferiore al precedente, quale rappresentazione di un progressivo decadimento morale: oro, argento, bronzo, ferro.<sup>29</sup> Dal primo all'ultimo stadio l'umanità si evolve perdendo per sempre la felicità e il benessere goduto durante l'età aurea, quando era sempre primavera, la natura offriva spontaneamente il giusto sostentamento alle sue creature e non c'era bisogno di regolare i rapporti interpersonali con l'ausilio delle leggi:

Aurea prima sata est aetas, quae vindice nullo,  
 sponte sua, sine lege fidem rectumque colabat.  
 Poena metusque aberant nec verba minantia fixo  
 aere legebantur nec supplex turba timebat  
 iudicis ora sui, sed erant sine vindice tuti.  
 Nondum ceasa suis, peregrinum ut viseret orbem,  
 montibus in liquidas pinus descenderat undas,  
 nullaque mortals praeter sua litora norant.  
 Nondum praecipites cingebant oppida fossae,  
 non tuba directi, non aeris cornua flexi,  
 non galeae, non ensis erat: sine militis usu  
 mollia securae peragebant otia gentes.  
 Ipsa quoque immunis rastroque intacta nec ullis  
 saucia vomeribus per se dabat omnia tellus,  
 contentique cibus nullo cogente creatis

---

<sup>29</sup> La maggiore fonte ovidiana è Esiodo che nelle *Opere e i giorni* (vv. 106-201) descrive le quattro età degli uomini come un processo di decadimento morale verso la totale perdizione. La descrizione dell'età dell'oro, reperibile nel testo esiodico, è molto vicina ai successivi versi delle *Metamorfosi*: *First of all the deathless god who dwell on Olympus made a golden race of mortal men who lived in the time of Cronos when he was reigning in heaven. And they lives like gods without sorrow of heart, remote and free from toil and grief: miserable age rested not on them; but with legs and arms never failing they made merry with feasting beyhond the reach of all evils. When they died, it was as though they were overcome with sleep and they had all good things; for the fruitful earth unforced bare them fruit abundantly and without stint. They dwelt in ease and peace upon their lands with many good things, rich in flocks and loved by the blessed gods [...]*; si cita dalla traduzione inglese reperibile in Hesios, *The Homeric hymns and homeric* [1914], with an english translation by H. G. Evelyn and M. A. White, Loeb Classical Library, Londra 1982, pp. 9-11. Sul mito dell'età dell'oro nelle *Metamorfosi* e non solo vd., E. Pianezzola, *Forma narrativa e funzione paradigmatica di un mito. L'età dell'oro latina*, in AA. VV., *Studi di poesia latina in onore di Antonio Traglia*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1979, pp. 573- 592; G. Minois, *La ricerca della felicità. Dall'età dell'oro alla felicità*, traduzione di V. Carrassi, Edizioni Dedalo, Bari 2010. Ovidio accena alla bontà dell'età aurea anche nel libro XV, per bocca di Pitagora: *At vetus illa eatas, cui fecimus aurea nomen, / fetibus arboreis et, quas humus educat, herbis / fortunate fuit nec polluit ora cruore. / Tunc et aves tutae movere per aera pennas, / et lepus inavidus mediis erravit in arvis, / nec sua credulitas piscem suspenderit hamo, / cuncta sine insidiis nullamque timentia fraudem / plenaque pacis erant [...]*. (vv. 96-103). Nel volgarizzamento cinquecentesco questa breve digressione non è tradotta. Per quanto concerne le varianti inerenti alle caratteristiche della prima età vd. A. Barchiesi, *Lecture e trasformazioni di un mito arateo*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», VI, 1981, pp. 181-187. Lo studioso analizza una variante raccontata da Arato a proposito del mito di Dike. La dea, durante l'età aurea, viveva tra gli uomini a cui dispensava consigli sui retti comportamenti da assumere, illustrando i primi rudimenti del diritto. Con il passaggio all'età argentea, Dike si rifugia sulle montagne e scende solo di sera per annunciare l'infelicità dell'intera umanità. Aldilà del mito interessante è notare che Arato racconta di un primo stadio dell'umanità in cui è già presente il lavoro dei campi, nonostante l'abbondanza dei prodotti naturali. Cicerone, invece, racconta di una fase storica in cui non c'è benessere concesso da Madre Terra ma gli uomini si ingegnano «autarchicamente e in modo frugale».

arbuteos fetus montanaeque fraga legebant  
 cornaque et in duris haerentia mora rubati  
 et, quae deciderant patula Iovis arbore, glandes.  
 Ver erat aeternum, placidique tepentibus auris  
 mulcebant Zephyri natos sine semine flores;  
 mox etiam fruges tellus inarata ferebat,  
 nec renovates ager gravidis canebat aristis:  
 flumina iam lactis, iam flumina nectaris ibant,  
 flavaeque de viridi stillabant ilice mella. (I, vv. 89-112)

Degli Agostini racconta dell'età dell'oro in un paragrafo in prosa, *Della prima etate di loro*:

La prima etade fu detta aurea la quale spontaneamente senza alcuno iudice et leggie tenia dritta fede. le pene nelle paure non erano, ne non si comandava ne oponease ad alcuna pena, ne alcuna persona temea ne pregava alcuno Iudice per alcuna cosa che avvenisse. ma erano securi senza iudicio o rettori, ne anche si tagliavano li legni per far le navi imperho che non si navicava neanche si conoscea li liti marini excepto che contra il suo inimico era fatto alle fortezze alcuno fosso, ne trovavane corno ne elmo necorazza ne spada non era et le genti haveano riposo senza alcuno guardiano, et la terra non era anchora levorata per alcuno argomento ma davali frutti per se medesima senza fatica humana, et li homeni rimanevano contenti delli cibi che la terra producea et coglieano li frutti delli sterpi salvatichi e delle querce e delle more che producevano li spini et anche de le giande che cadevano delli arbori di Iove cioe delli roveri, et sempre era primavera et Zephiro producea e trahevassi temperato, elquale creava li fiori senza alcuna semenza et li campi senza esser lavorati da loro istessi produceano le biade et le ariste bianche, et li fiumi correano di latte e di dolcezza, et lo bianco mele se distilava dal verde ilice. (f. 3 v)

Tralasciando le questioni strettamente filologiche è interessante notare come, pur rimanendo fedele alla consueta libertà, nel brano in prosa il contenuto dei versi è pressoché inalterato; le caratteristiche dell'età aurea sono tradotte: «senza alcuno iudice et leggie», «la terra non era anchora levorata per alcuno argomento ma davali frutti per se medesima senza fatica humana», «sempre era primavera», etc.

Tutto cambia man mano che ci si avvicina all'età del ferro,<sup>30</sup> ultimo stadio durante il quale la degradazione morale è al culmine, ed è in questo frangente storico che Ovidio inserisce la

---

<sup>30</sup> Scrive Ovidio dell'età del ferro: *Protinus inrupit venae peioris in aevum / omne nefas, fugere pudor verumque fidesque; / in quorum subiere locum fraudesque dolique / insidieque et vis et amor sceleratus habendi. / Vela dabat ventis nec adhuc bene noverat illos / navita, quaeque diu steterant in montibus altis, / fluctibus ignotis insulta vere carinae, / communemque prius ceu lumina soli set auras / cautus humum longo signavit limine mentor. / Nec tantum segetes alimentaue debita dives / poscebatur humus, sed itum est in viscera terrae, / quasque recondiderat Stygiisque admoverat umbris, / effondiuntur opes, inritamenta malorum; / iamque nocens ferrum ferroque nocentius aurum / prodierat: prodit bellum, quod pugnat utroque, / sanguineaue manu crepitantia concutit arma. / Vivitur ex raptio; non hospes ab hospite tutus, / non socer a genero, fratrum quoque gratia rara est. / Inminet exitio vir coniugis, illa mariti; / filius ante diem patrios inquit in annos.* (I, vv. 128-148). Lo stesso quadro di decadimento era stato già descritto da Esiodo: *For now truly is a race of iron, and the man never rest from the labour and sorrow by day, and from perishing by night; and the gods shall lay sore trouble upon them. But, notwithstanding, even these shall have some good mingled with their evils. And Zeus will destroy this race of mortal man also when they come to have grey hair on the temples at their birth. The father will not agree with his children, nor the children with their father, nor guest with his host, nor comrade with comrade, nor will brother be dear to brother as aforesaid. Men will dishonor their parents as they grow quickly old, and will carp at them, chiding them with bitter words, hard-hearted they, not knowing the fear of the*

vicenda dei Giganti. È l'età in cui la violenza prende il posto della pace, della giustizia, del benessere, il momento in cui la Terra inizia ad essere sventrata dall'uomo che la piega ai suoi bisogni, *inminet exitio vir coniugis, illa mariti* (v. 146). I versi ovidiani, 128-150, vengono tradotti anche da Degli Agostini, che racconta dell'età del ferro, preambolo del successivo paragrafo *Delli Giganti fulminati et mutati in scimie*:

Della quarta et ultima eta del ferro

La quarta etade fu ditta la eta del ferro, la quale subito sparse nel mondo ogni malvagitate di peggior condition. et alhora principio a partirse la vergogna la fede castitate et la virtu, et in loro loco sequitorono le malitie gli inganni gli tradimenti la forza et lo amor scelerato et avaritie, et le genti cominciaro a navicare per li mari et anchor bene non li conosceano ne gli venti ne li legni li quali longo tempo erano stati arbori nelli monti. et navicarono per le acque da loro non conosciute, et gli homeni cauti incominciarono apartire la terra la quale prima era fra la gente comuna si come e il sole et gli venti. ne solamente si adimandava alla terra biava e nutrimento, ma le genti cominciaro acavare lo oro del centro della ditta terra et largento et lo ferro et li altri metalli, et queste tali cose furono principio di tutti li mali, et havuto loro et lo ferro incominciarono le battaglie le quali se fanno con lo ferro per acquistare loro. et cominciosi alhora a spandere lo sangue in guerra et a vivere di robbarie, et per questo lo forastiero non era sicuro in casa dello albergatore e nello socero in casa del genero, et rare fiate gli fratelli stavano bene insieme, et lo marito consentiva la morte della moglie et la morte del marito, et le crudeli matrigne davano lo tosco alle figliastre, et lo figliuolo carcerava la madre et il padre, et cosi la pietade giaceva vinta et la giustizia celestiale se parti per le molte occisioni delle genti.<sup>31</sup> (ff. 3 v- 4 r)

L'età del ferro, dunque, è l'opposto di quella aurea, presenta il rovescio negativo di tutto ciò che è descritto nel primo stadio: famiglie in cui regna sovrana la violenza e il tradimento. Non rimane più traccia di pudore, è intrapresa la navigazione, attività sconosciuta agli uomini fino a quel momento.

Preparato lo scenario di scadimento totale della moralità, Ovidio e successivi volgarizzatori, narrano la storia dei brutali Giganti.

Il rapporto-paragone fra la Gigantomachia e la lotta per il potere era molto comune nella tradizione.<sup>32</sup> Il mito racconta lo scontro, voluto dai Giganti, creature metà uomini e metà bestie, contro gli dei dell'Olimpo, su istigazione di Gea e dei Titani. Per raggiungere il monte in questione, ne ammassarono tre, uno sull'altro, ma furono sconfitti e cacciati sotto l'Etna. A prendere parte allo scontro furono ventiquattro Giganti, con a capo Alcioneo e dodici divinità. Gli dei vinsero grazie all'aiuto di Eracle, un semidio nato dall'unione di Zeus con una mortale. Durante la battaglia, il mito racconta che, Atena scagliò un masso di mole notevole contro il Gigante Encelado e che, in seguito alla sua caduta in acqua, si formò l'isola di Sicilia. Si dice anche che il vulcano Etna erutti per il suo respiro. Alcuni, tra i Giganti, erano detti "centimani" per il numero delle loro mani. Nel racconto ovidiano scompare tutto questo riflesso genealogico e ciò che viene sottolineato dell'intera vicenda è la trasformazione delle creature. Il poeta preferisce non affidarsi ad un'unica matrice, non si sofferma sulla nascita

---

*gods. [...] Strength will be right and reverence will cease to be; and the wicked will hurt the worthy man, speaking false words against him, and will swear an oath upon them [...].* (vv. 182- 186; 192- 195).

<sup>31</sup> La traduzione è plasmata sul testo di Bonsignori.

<sup>32</sup> Cfr. P. Hardie, *Virgil's Aeneid: cosmos and imperium*, Clarendon Press, Oxford 1986.

dell'uomo dal fango; l'opera del demiurgo e ciò che racconta nel mito di Deucalione e Pirra: la nascita degli uomini dalle pietre.

Il modello "tellurico", per quanto concerne la creazione del genere umano, corrisponde a modelli folklorici e filosofici della cultura antica. Esiodo, nella *Teogonia*, scrive della nascita di Giganti e ninfe dalle gocce di sangue, conseguenza dell'evirazione di Urano, raccolte da Gea.

La scena appena descritta richiama alla mente un altro "gruppo" di creature dalle fattezze mostruose e portatori di scompiglio, fino a provocare una lotta, presenti nelle *Metamorfosi*: i Centauri, mitici esseri della Tessaglia il cui corpo è metà umano e metà cavallo (XII, vv. 210-541; XIV, vv. 670-671). Questi, durante il banchetto di nozze di Piritoo, in preda ai fumi dell'alcol, rapiscono la sposa Ippodame (o Deidamia), innescando una battaglia con i Làpiti, di cui lo sposo è il re<sup>33</sup>. Il più conosciuto tra loro è Chirone, il centauro "buono" che allevò Achille ed Esculapio sul monte Pèlio, in Tessaglia.<sup>34</sup>

La Centauromachia, dunque, presenta analogie con l'episodio della Gigantomachia: esseri dalle mostruose fattezze che provocano una sanguinaria battaglia, la violenza, l'istinto, la volontà di dimostrare una forza non umana è il perno e il motivo scatenante dell'episodio; anche se, nonostante ciò, è da tenere presente che, nel caso dei Giganti è proprio l'onore divino ad essere intaccato; la loro spregiudicatezza li porta a sfidare i limiti del lecito. Giove deve punirli per ristabilire l'ordine, per imporre il potere divino che è unico, inimitabile, al cui cospetto ci si può solo inchinare e ubbidire. Nel caso dei Centauri non c'è una sfida in tal senso, ma il tutto nasce dall'ebbrezza provocata dal vino. La loro sconsideratezza non è dettata, almeno all'inizio, da nessun altro motivo; che poi, nello svolgersi della battaglia, dimostrino tutta la loro efferatezza è altra questione.

Nestor sequendo il suo parlare dicea noi quando udisimo il grido delle donne levassemo tutti in piede, et gettassimo le tavole a terra e fra gli altri Perithoo ando contra quello centauro chelli havea rapita la moglie nomato Euritho che patia tha presa et per che mhai cosi forte ingiuriato. Ma quello nulla rispondendoli lo percosse nel petto. Onde Theseo venendo questo prese una gastara che a caso gli venne a mano con la quale percosse il centauro e grido a larme a larme. Tutti li altri Centauri suoi fratelli si crucciario li quali per lo vino erano molto animosi et si presero li bichieri et li vasi et ogni altro guarnimento del convito et li gettavano contra li compagni di Perithoo, et uno di loro non riguardando gli dei prese con due mani lhasta del ciero delli sacrificii et con quello si caccio nella cominciata baruffa con la qual percosse Celadonta et Lafithan in modo che ne moriro [...]. (f. 144 r)

---

<sup>33</sup> I Centauri, a loro volta, ricordano i Ciclopi, creature giganti in vesti di pastori che hanno un solo occhio, figli di Urano e di Gaia. La loro leggenda è localizzata in Grecia, precisamente nell'isola di Lemno ma la sua eco arriva in Italia nei Campi Flegrei e in Sicilia. Il loro compito è quello di fabbricare i fulmini per Giove. Nelle *Metamorfosi* ci sono solo alcuni cenni, disseminati in vari libri, alla loro attività; non compaiono in episodi di violenza. Omero, invece, nell'*Odissea*, li descrive come antropofagi, il cui capo è Poseidone. Esiodo, nella *Teogonia*, fa riferimento a tre di loro: Bronte, Sterope e Arge, ognuno di essi associato ad un fenomeno meteorologico. Il più conosciuto tra di loro è Polifemo, accecato per mano di Ulisse, di cui Ovidio racconta l'amore per Galatea (XIII, vv.738-869). Il gigante, innamorato della nereide, uccide il povero Aci, anche lui innamorato di Galatea. Degli Agostini racconta lo stesso mito in diciotto ottave, divise in tre capitoli e successiva allegoria: *Di Galathea, et Acis; Canto de Poliphemo; De Acis mutato in fiume* (ff. non numerati).

<sup>34</sup> Ha il dono dell'immortalità ma, colpito da Ercole con una freccia avvelenata pregò e ottenne di morire. Nelle *Metamorfosi* si narra di lui nel II libro, vv. 633-638, 649-654.

Degli Agostini dedica l'intero foglio 144 *r-v* e parte del 145 *r* al racconto, in prosa, della battaglia, a cui segue la consueta allegoria.<sup>35</sup>

I Centauri, in passato, erano rappresentati anche con il corpo umano e un ventre di cavallo posto dietro; successivamente, compaiono le zampe di cavallo. È dal VI secolo in poi che si fa strada l'immagine, che tanta eco avrà nelle rappresentazioni iconografiche, con solo la parte superiore del corpo dalle sembianze umane e il restante corpo equino (indimenticabili le sublimi metope del Partenone raffiguranti le Centauromachia).

Per quanto concerne i vari commenti che si sono avvicendati diacronicamente, particolarmente interessante, dal punto di vista filologico, è l'erronea traduzione di Del Virgilio circa la nascita di scimmie dal sangue dei Giganti, precedentemente segnalato. Il predecessore Arnolfo, infatti, non aveva compiuto il medesimo errore:

Terra in Gigantes. Allegoria talis est. Gigantes dicuntur a "ge" quod est terra quasi terrena amantes unde et serpentinos habuerunt pedes quia serpebant in terrenis. Iovem de celo eicere voluerunt, quod adhuc multi faciunt, deum celi nullum esse credentes. Sed a deo fulminati versi sunt in montes id est a deo ex terminati versi sunt in sensum reprobum facti lapidei et obstinati . Sed de eorum sanguine id est de progenie obstinatorum nascuntur iterum homines mali [...]<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Anche in questo caso la traduzione è molto libera, il testo di Ovidio è solo il punto di partenza. Rimane l'ampiezza del racconto. Bonsignori racconta la Centauromachia in sette capitoli: *Come Periteo fece le nozze e come li Centauri per ubriachezza presero le donne. Capitolo XIII; Come li Centauri fugarono della corte. Capitolo XIV; Come pugnò Teseo e Periteo con li Centauri. Capitolo XV; Come Nestor pugnò con li Centauri. Capitolo XVI; Come Nestor uccise molti Centauri. Capitolo XVII; Come pugnò Ceneo con li Centauri. Capitolo XVIII; Come Ceneo morì e convertise in fenice. Capitolo XIX* e relativa allegoria. Nel racconto di Ovidio, è narrata la vicenda di Ceneo e la sua battaglia contro i Centauri che non riescono a farlo morire (XII, vv. 459-535). Appurato ciò, le ibride creature decidono che l'unico modo per annientarlo è ricoprirlo di alberi; il lapita cerca di liberarsi creando un movimento simile da un terremoto. Secondo alcuni Ceneo, a causa del sovrachiaro peso, è finito nell'Ade, secondo altri si è trasformato in uccello. A questo punto è interessante leggere il commento di Degli Agostini a proposito della Centauromachia in generale, di cui fornisce una spiegazione «historica» e di Ceneo, di cui accenna anche al precente sesso femminile: «El presente capitolo e il forzo historico percio chella pugna delli centauri contra li convitati di Perithoo fu vera come nel testo si contiene. et questa historia fu in gretia ananzi che Troia fussi assediata cioe al tempo della morte dello re Laumedonte che fu ucciso da Hercule della natura forma et valore delli centauri in molti lochi si narra. Ma che facessero le sopra dette prodezze. Questo dice lo auttore e percio che colui il quale e inebriato li pare levar da terra li arbori et li monti et molte altre e diverse operazioni si pensano et credono operare senza far cosa alcuna. Hora parliamo della mutatione di Ceneo il quale di femmina divenne maschio. Questo Ceneo fu uno bello gratioso giovane, il quale andando per lo lito del mare uno nocchiero pecco con lui contra natura per il che li fu detto esser femina per haver tenuto lo loco femminile, et per che quello nocchiero era homo maritimo. pero dice Ovidio che nettuno sinamoro et uso carnalmente con lei. Ma poi come fu grande non volse piu mai consentir a quello enorme vitio. et percio dice che fu poi convertito in maschio. Et dice che non potea esser offeso con arma alcuna. Questo vol significare per che fu valente homo in battaglia et ben lo dimostro nella sora detta pugna delli centauri. Ma che lui diventasse phenice dopo la morte vol dire che di lui solo rimase spetiale fama come di quello uccello del quale se dice essersolo al mondo di tal natura, et perche ancho lo ditto uccello vola in alto come fa la fama» (f. 145 *r*). L'allegoria è totalmente plasmata sul testo di Bonsignori che, a sua volta, a parte le prime righe attinge, ampiamente, da Del Virgilio.

<sup>36</sup> F. Ghisalberti, *Arnolfo d' Orleans, un cultore di Ovidio nel secolo XII*, cit., pp. 157- 234.

Nel I libro è raccontata anche la favola di Licaone che, a causa della sua empietà, viene trasformato da Giove, in un lupo.

Non ego pro mundi regno magis anxius illa  
 tempestate fui, qua centum quisque parabat  
 inicere anuguipedum captivo bracchia caelo.  
 Nam quamquam ferus hostis erat, tamen illud ab uno  
 Corpore et ex una pendebat origine bellum.  
 Nunc mihi, qua totum Nereus circumsonat orbem,  
 perdendum est mortale genus. Per flumina iuro  
 infera sub terra Stygio labentia luco:  
 cuncta prius temptata, sed inmedicabile vulnus  
 ense recidendum, ne pars sincera trahatur. (vv. 182-191)

La traduzione degliagostiniana dei versi riportati consta di tre ottave, recanti il titolo *Duolsi Iove contra li dei de Lycaon*:

Adunato il consiglio il gran tonante  
 si levò in piedi, e disse “eccelsi dei  
 non fui sì afflitto quando ogni gigante  
 vuolse predar del cielo i seggi miei  
 quanto al presente per l’ingiurie tante  
 che nel mondo mi fanno gli omeni rei  
 che mi son sì contrarii, e sì spietati  
 che tollerar non posso i lor peccati  
 Per questo a tutto son disposto, e voglio  
 annichilar la macchina mondiale  
 e con l’acqua mostar ogni mio orgoglio  
 per purgar tanto iniquitoso male  
 acciò che dal maggior al minor scoglio  
 resti sommerso, poi che non mi vale

l'esser benigno a la generazione  
 humana, iniqua del suo mal cagione  
 Per li fiumi infernali vi prometto  
 e giuro c'ho circato ogni rimedio  
 per non voler venir a questo effetto  
 c'hor venir mi conviene per troppo assedio  
 ogni ferito taglia il mal infetto  
 quando le medicine gli dan tedio  
 col foco, acciò la carne salda, e stagna  
 per la pudrita e rea non si magagna. (f. 4 v)

Ritorna l'aggettivazione di Giove «il gran tonante» che non ha riscontro in Ovidio. Al contrario, i versi *qua centum quisque parabat / inicere anguipedum captivo bracchia caelo* non vengono tradotti, o meglio, sono resi solo con «giganti». Ovidio usa *tempestate* per dare il senso di “epoca”, “tempo passato”; lo stesso termine si ritrova in Catullo, 64, 73.<sup>37</sup> Il preziosismo della personificazione *Nereus* non viene colto dai volgarizzatori che la semplificano con «acqua». La perifrastica, *perdendum est mortale genus*, è sapientemente resa con «voglio annichilar la macchina mondiale». La successiva perifrastica, *inmedicabile vulnus / ense recidendum, ne pars sincera trahatur*, è tradotta con molta libertà, è argomentata, ampliata negli ultimi quattro versi citati: «ogni ferito taglia il mal infetto / quando le medicine gli dan tedio / col foco [...]».

Bonsignori scrive nel capitolo XVI, dal titolo: *La diceria che fe' Giove delli dii*:

“Sappiate carissimi” disse Giove “che io non fui tanto angosciato quando li Giganti volsero assalire el cielo quanto io al presente so’ [...] ma per che alla ferita che non giova medecina è da essere tagliata col ferro, acciò che la carne buona non se magagni”.

L'*incipit* è solo di Bonsignori; la successiva traduzione della perifrastica latina viene resa a differenza di Degli Agostini, che rende più “musicale”, armoniosa, la sua traduzione (si veda la bellezza della rima «stagna-magagna» che non poteva venire in mente a Bonsignori che scrive in prosa, si limita a tradurre l'ovidiano *pars sincera* con «buona»). Entrambi i volgarizzatori rendono il senso della comparativa *magis...qua*, anche se Bonsignori traduce «tanto...quanto» mentre Degli Agostini opta per una traduzione meno precisa: «quando...quanto».

A proposito della discorsività di Degli Agostini si riporta come esempio l'ultima ottava del capitolo *De Lycaon mutato in lupo* preceduta dai versi ovidiani che chiudono la medesima metamorfosi:

---

<sup>37</sup> Nel lungo carne 64 Catullo racconta delle nozze tra Peleo e Teti; tramite l'espedito dell' *ekphrasis* (in questo caso c'è la descrizione della coperta nuziale) incastona il mito di Arianna: *A! misera, assiduis quam luctibus externavit / spinosas Erycina serens in pectore curas / illa tempestate [...]*. (vv.72-74).

[...] qua terra patet, fera regnat Erinys.

In facinus iurasse putes; dent ocius omnes

Quas meruere pati (sic stat sentential) poenas. (vv. 240-243)

Per che mi par chogni hom habbi giurato

di far mentre che vive se non male

onde per questo son deliberato

di mandarli il diluvio universale

per il mondo mondar dogni peccato

che contro il mio voler poter non vale

e vorò veder se col valor mio

mi potrò far conoscere per idio (f. 5 v)

Alla fine del capitolo XVII, *Fabula de Lycaon mutato in lupo*, Bonsignori scrive:

Per questo fu destrutta una casa, ma non solamente una casa fu degna di perire, ma tutto el mondo, perciò che tutto 'l mondo pare che abbia giurato de fare male, e tutti meritano questo, e cos' giudico e sentenzio che sia.

La traduzione, in questo caso è abbastanza fedele, non si riscontrano grandi anomalie. Entrambi i volgarizzatori ignorano il particolare mitologico del primitivo demone della discordia *fera regnat Erinys*.

## 2. Il mito di Licaone<sup>38</sup>

Licaone, figlio di Pelasgo, è il capostipite della famiglia dei re Arcadi, che emigrano in Italia e fondano il primo insediamento sul Palatino romano. Appartiene alla stirpe dei Giganti e sarebbe nato da uno dei figli di Gaia e, lui stesso, ha generato Giganti; anche il territorio che è da lui governato veniva designato con il termine greco *Ghigantis*.<sup>39</sup>

Licaone vive in un tempo in cui ancora non era apparsa la luna, una fase pre-lunare, che è il periodo in cui si colloca anche la Gigantomachia; secondo alcune fonti, infatti, la prima apparizione della luna si è verificata solo dopo la lotta dei *Gigantes* contro gli dei.<sup>40</sup>

Da Pausania (VIII 2, I) apprendiamo che è il fondatore del culto di Zeus Liceo. È il primo personaggio a subire una metamorfosi che rappresenta anche la sua punizione per aver ucciso un prigioniero e averlo dato in pasto a Giove. Il mito, infatti, nella struttura delle *Metamorfosi*, acquista particolare importanza, poiché sancisce la decisione di Giove di scatenare il diluvio universale. Le versioni precedenti, probabilmente, presentavano un Licaone meno crudele e, a tal proposito, sarebbe interessante appurare a quali fonti abbia attinto Ovidio; oppure si potrebbe pensare, semplicemente, che Giove racconti la vicenda secondo i suoi interessi, fornendo una versione non obbiettiva del fatto e che quindi, Licaone venga ammutolito.

In epoca tardoellenistica si afferma la tendenza a scagionare Licaone, attribuendo quella che doveva essere la sua colpa ad altri.

Rispetto alla tradizione, Ovidio conferisce al mito un significato morale, non indugiando sul particolare del cannibalismo e della licantropia<sup>41</sup>. Suggestivo è il racconto di Pausania, secondo cui il re arcade sacrifica a Zeus Liceo un bambino diventando, di lì a poco, un lupo; accaduto ciò, a ogni sacrificio corrispondeva la trasformazione dell'uomo che lo eseguiva in lupo.

La medesima storia è narrata anche da Esiodo. Secondo questa versione, Licaone prepara il pasto da offrire a Zeus con il corpo dilaniato del figlio Arcade, nato in seguito alla violenza perpetrata dal dio sull'infelice Callisto, figlia di Licaone<sup>42</sup>. Luigi Galasso, autore dell'ottimo commento edito da Einaudi, è scettico nell'attribuire tutto il racconto ad Esiodo, affermando che la presenza di Arcade è stata aggiunta solo per legare i due miti esiodici di Callisto e Licaone. Esiodo, dunque, si sarebbe limitato al racconto del banchetto cannibalico e della successiva trasformazione di Licaone in lupo.

---

<sup>38</sup> Le fonti classiche e medievali del mito di Licaone sono: Apollodoro, *Biblioteca* III, 8, 1; Igino, *De Astronomia*, II; Igino, *Fabulae*, 176; Pausania, *De Graecia descriptio*, VIII, 2, 1-4; Plinio, *Naturalis Historia*, 8, 81- 82; Lattanzio Placido, *Commentarii in Statii Thebaida*, IX, 128; Sant' Agostino, *De civitate dei*, 18, 17; *Mitografo Vaticano* I, 17- II, 60; Arnolfo d' Orleans, *Allegoriae super Ovidii Metamorphosen*, I, 6; Giovanni di Garlandia, *Intergumenta super Ovidii Metamorphoseos*, I; Giovanni del Virgilio, *Allegoriae librorum Ovidii Metamorphoseos*, I, 6; Berchorius, *Metamorphoseos moralizatae*, I, IV; Boccaccio, *De genealogiae deorum gentilium*, LXXVI. Cfr. la fonte on- line: [www.iconos.it](http://www.iconos.it)

<sup>39</sup> Per uno studio completo sul mito di Licaone vd. G. Piccaluga, *Lykaon: un tema mitico*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1968.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 32

<sup>41</sup> Cfr. P. Forbes Irving, *Metamorphosis in Greek myths*, Clarendon Press, Oxford 1990, pp. 53-57.

<sup>42</sup> Ovidio, *Le Metamorfosi*, in *Opere*, cit., p. 760.

Nell'illuminato saggio di Andrew Feldherr, *Metamorphosis in the Metamorphoses*, viene compiuta una sottile analisi tra il mito di Lycaone e *La Metamorfosi* di Kafka<sup>43</sup>. Feldherr nota che il ruolo della trasformazione corporea in Ovidio ristabilisce una sorta di ordine primigenio, tramite cui ogni singola parte ritorna al suo posto; come accade per il Caos primordiale, gli elementi naturali vengono divisi e incasellati in modo tale da creare l'ordine cosmico, nulla è generato *ex novo*. La metamorfosi di Licaone, dopo la creazione dell'Universo tramite la sistemazione degli elementi naturali, sembra voler avvalorare ancora di più questa tesi: la metamorfosi ristabilisce la gerarchia. Licaone prende il posto del dio, quasi si burla di lui, non lo crede, lo mette alla prova, si macchia del crimine orrendo di omicidio e infine pensa di ammazzarlo nel sonno. Tutto ciò non è possibile, è contro natura, dunque Giove deve punirlo e, nel farlo, gli lascia il ricordo della crudeltà di cui si è macchiato in eterno. Il lupo, infatti, rispecchia, nel miglior modo possibile, la cattiveria di Licaone, il prevalere dell'istinto sulla ragione, chiarisce il senso della sua vera identità. Kafka, al contrario, con la metamorfosi di Gregor Samsa vuole raccontare al lettore l'irrompere dell'irrazionale, del non calcolabile; il lettore già dopo la prima pagina si sente confuso, non è semplice capire ciò che sta accadendo, è lo smarrimento novecentesco che viene raccontato. Feldherr scrive:

At first this story will seem to further the suggestion that metamorphosis itself serves as a tool for imposing a familiar, stable order on things, as opposed to representing the irruption of the unaccountable as it does in Kafka.

Lo studioso sottolinea la particolare brutalità di cui Ovidio fregia il suo personaggio riconoscendo che, dalle fonti greche, lo stesso era considerato un cannibale ma che si era in parte riscattato per via della fondazione del culto di Zeus Lykaios. C'è una sottile ambiguità semantica nell'etimologia del termine che si riflette nel culto stesso: *lykaios* in greco rimanda sia a *lyke-luminosità* sia a *lykos-lupo*. Secondo il mito greco, Zeus è signore del monte Licaone, che è il monte più luminoso dell'Arcadia; la seconda accezione del culto rimanda invece all'aspetto cannibalesco dello stesso. Feldherr afferma che il corrispettivo semantico del Licaone ovidiano è *lupus* alla latina proprio in riferimento al fatto che il poeta non vuole alleggerire la sua colpa come avevano fatto i greci.

Igino racconta che Giove violò la figlia di Licaone, Callisto, approfittando della sua ospitalità. Dall'amplesso nacque Arcade, da cui il nome della regione. Furono i figli di Licaone a mettere alla prova il dio, al fine di verificare la sua vera natura, preparandogli un banchetto con carne umana e animale. Il dio se ne accorse e fulminò i figli di Licaone. Per vendetta, questi fu trasformato in lupo. Nella favola di Igino la patina di bestialità che contraddistingue Licaone è labile, diventa una figura evanescente, quasi una vittima per il fatto di subire una trasformazione in seguito al comportamento errato dei figli. Questa *fabula* si innesta in un filone della tradizione che vuole scagionare Licaone.

Galasso riporta la versione del mito di Nicola di Damasco, secondo cui Licaone avrebbe invitato periodicamente Zeus per accaparrarsi la simpatia del proprio popolo. I figli del re,

---

<sup>43</sup> Cfr. A. Feldherr, *Metamorphosis in the Metamorphoses*, in *Cambridge companion to Ovid*, a cura di P. Hardie, Cambridge University Press, Cambridge 2002, pp.163-179.

increduli, uccisero un bambino mescolando la sua carne con quella della vittima sacrificale; scoppiò una tempesta in cui morirono tutti gli assassini. Non c'è accenno alla trasformazione di Licaone. Apollodoro racconta che Licaone aveva cinquanta figli, notevoli per la loro empietà. Zeus li volle osservare da vicino trasformandosi in un lavoratore; fu invitato a pranzo proprio da loro che gli allestirono il noto banchetto mischiando la carne di un bambino innocente e quella della vittima sacrificale. Zeus li fulminò tutti, tranne il più piccolo.

Arnolfo d'Orléans, nel commentare il mito, sembra porre l'accento sull'incredulità di Licaone circa la natura divina di Giove, ed è, principalmente, per questo che viene punito, oltre che per l'uccisione di un uomo:

Lichaon contemptor deorum ignorans illud: non temptabis dominum tuum; et illud: non incurras in temptation, et illud tercium: et ne nos inducas in temptationem; voluit temptare si verus deus esset Iupiter faciendo hominidium quia crederetur statim esse verus si eum statim pro omicidio puniret. Iupiter vero pro suo homicidio eum obstinatum fecit esse in sua tyrannide. Qui in lupum fingitur mutatus, quia lupo rum est esse tiranno ovium. (I, 6)<sup>44</sup>

Del Virgilio scrive:

Septima trasmutatio est Licaonis in lupum. Cuius alegoria est quod Licaon fuit quidam rex Arcadie, qui dum regnaret homines interficiebat et depredabatur. Clam tamen. Sed dum deus satis sustulisset, voluit eum punire. Et fecit totum populum concurrere ad domum suam, et eum expulerunt de civitate. Et tunc palam cepit depredari et interficere homines. Unde fictum est eum mutatum in lupum qui animal rapax est. (I,6)<sup>45</sup>

La metamorfosi è spiegata come una punizione causata dalla rapacità del protagonista; Giove, infatti, decide di punirlo perché Licaone era solito rubare e far vivere nel terrore i suoi concittadini. La metamorfosi in lupo è la naturale conseguenza di un comportamento che non è degno di essere definito "umano". Degli Agostini nell' *Allegoria delle cose dette scrive*:

[...]et dice che Lychaon vuolse ingannare esso Giove, che vuol significare che li homeni pravi e pieni di molta iniquitate circano sempre de insidiare li buoni. Lychaone si pensò di dicipere idio et non gli valse per la qual cosa se turbarono gli Idii, cioè la somma sapienza si come è ditto sopra et subgiungie che idio discese per la infamia de Lychaon in terra cioè per lo peccato et pre humana carne cioè che mandò lo verbo suo al populo per la bocca di Noe manifestandoli il futuro diluvio [...] et disse che questo Lychaon vuolse uccidere Giove cioè lo peccatore che uccise Christo quanto a la carne, ma quanto alla divinità non ebbe alcuna noia et disse che uccise uno di molosia et parte arrosto et parte a lesso gli puose dinanzi. Questo ucciso fue Christo con diverse generazioni de tormenti et fatto lo sacrificio di esso figliuolo lo puose dinanzi al patre, il quale indignato contra a Lychaon esso fuggiendo si convertì in lupo, et la sua rapacità fue vinta per lo agniello immacolato, dove qui lo autore mi fa far mantione di questo Lychaon il quale fue re dilla provincia di Archadia et uccidea gli homeni et rubbavali di notte, ma dopo che Iddio l'ebbe alquanto sostenuto lo puni vogliendo lo populo contra di lui et cacciollo dalla cittade, et alhora cominciò palesemente a rubare et assassinare gli uomini per il che Ovidio lo pone convertito in lupo il quale è animale molto insaziabile [...] (f. 6 r).

<sup>44</sup> F. Ghisalberti, *Arnolfo d' Orleans, un cultore di Ovidio nel secolo XII*, cit., p. 202.

<sup>45</sup> F. Ghisalberti, *Giovanni del Virgilio espositore delle Metamorfosi*, cit., p. 45.

L'allegoria non è una semplice ripresa di ciò che aveva scritto Del Virgilio, il legame è molto più complesso e Degli Agostini dà la sua impronta. Il senso religioso rimane inalterato e così il paganesimo ovidiano viene "filtrato" alla luce del verbo religioso. Giove è Dio che infligge una punizione esemplare a chi osa comportarsi male, seminando terrore tra la povera gente. Tutto il mito è permeato dal conflitto buoni / cattivi, da cui il bene deve uscire vincente. L'autonomia del volgarizzatore è ulteriormente chiara se si legge la secca allegoria di Bonsignori:

Giove nel suo parlare recita una fabula de Licaon; Licaon fu uno re della provincia de Arcadia, el quale signoreggiando uccidiva li uomini e robavali de notte, ma, quando Dio l'ave assai sostenuto, si el volse punire e concitò el polulo suo contra di lui tutto ad arme ed andaro alla sua casa e cacciarlo della città. Allora poi palesemente comenzò a robare e ad uccidere li uomini, e perciò Ovidio formò questa fabula e disse che Licaon fu mutato in lupo, el quale è rapace; e nota che tanto è a dire "lichaon" in greco quanto che "lupo" in latino.

Bonsignori nella prima parte dell'allegoria (che qui non è stata riportata) è indipendente rispetto a Del Virgilio per poi riproporlo quasi pedissequamente. Prima del commento alla *fabula*, che si ritrova in entrambi i volgarizzamenti, sia Bonsignori che Degli Agostini procedono autonomamente.

Boccaccio spiega la metamorfosi di quello che, per lui, è il quattordicesimo figlio del Titano, puntando il dito sull'avarizia umana, per cui si perpetuano furti, si perde la propria umanità, si diventa simili ai lupi.<sup>46</sup>

Sant'Agostino nella *De Civitate dei* accenna al culto di Licaone riportando quanto aveva scritto Varrone nel *De Gente populi romani* e, in particolare, racconta che alcuni tra gli arcadi attraversavano a nuoto un laghetto e venivano mutati in lupi, se non si nutrivano di carne umana per i successivi nove anni; fatto questo, gli stessi, attraversavano di nuovo il lago e riprendevano le sembianze umane.<sup>47</sup> Successivamente Agostino accenna al sacrificio fatto in onore di Zeus Linceo che prevedeva il sacrificio di un fanciullo e a un certo Demeneto che ne aveva mangiato le carni e che, diventato un lupo, ritornò umano dopo dieci anni. L'appellativo "liceo" attribuito a Pan e a Zeus in Arcadia nasce dalla trasformazione di uomini in lupi, perché si credeva che ciò potesse avvenire solo per mezzo di un potere divino. Varrone crede che anche i Luperci romani derivino da questa sorta di clan. Inutile dire che il pensiero di Sant'Agostino è modulato dal suo credo e dunque considera la metamorfosi come un segno del Maligno, e non credo sia un caso che scelga proprio quella legata al culto di Licaone, in cui è la parte bestiale, dunque diabolica, dell'umano ad essere sotto accusa.

Molto interessante è anche la lettura del mito realizzata da William Anderson in un saggio dal titolo che chiarisce subito quanto viene successivamente dimostrato, *Lycaon: Ovid's deceptive paradigm in Metamorphoses I*.<sup>48</sup> Il fatto che questa sia la prima metamorfosi raccontata non deve trarre il lettore in inganno, nel senso che la storia di Licaone non deve essere intesa come un paradigma per la lettura dei successivi miti. Anderson parte analizzando il *Council of the*

<sup>46</sup> Cfr. G. Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium*, in *Tutte le Opere*, a cura di V. Branca, voll. VII- VIII, Mondadori, Milano 1998, 494-498.

<sup>47</sup> Cfr. Agostino, *La città di Dio*, traduzione di L. Alici, Bompiani, Milano 2001.

<sup>48</sup> Cfr. W. Andersen, *Lycaon: Ovid's deceptive paradigm in Metamorphoses I* in «Illinois classical studies», 14, 1989, pp 91- 102.

*Gods* e sottolinea il parallelismo di natura storico-politica tra Augusto-Giove e il concilio-senato. La decisione distruttiva presa da Giove, conseguenza di un discorso colmo di rabbia, deve far riflettere sull'effettiva *theodicy* del dio. La reazione di Giove è empia, un comportamento che non ci si aspetta da un dio, goffa. Nei vv. 230- 231 Ovidio scrive:

quod simul imposuit mensis, ego vindice flamma

in domino dignos everti tecta Penates

In questi versi lo studioso legge una dichiarazione di empietà da parte del dio, il quale sbaglia nello scagliare il suo infallibile fulmine e colpisce i Penati che vengono definiti «degni del padrone». Anderson definisce questo gesto *comic theological error of Jupiter* e scrive a proposito dei Penati:

they must have been innocent victims of Jupiter's wrath, while Lycaon escaped to the woods unscathed

In un primo momento, dunque, Licaone è illeso; grottescamente, vengono puniti prima i Penati e poi lui, da parte di chi dovrebbe rappresentare la suprema giustizia.

La metamorfosi di Licaone è la sola ad essere narrata da Giove; a tal proposito Anderson sostiene che il lettore dovrebbe riflettere sull' "autorità morale" del Concilio degli dei e sul fatto che il mito in questione sottolinei la sua empietà:

Jupiter's thunderbolt misses its primary target and victimizes the innocent household gods and pious ordinary people, and the metamorphosis just happens, letting Lycaon's bestiality escape to bedevil the animal world forever

Il successivo mito raccontato è quello di Deucalione e Pirra (vv. 313-415), unici superstiti al diluvio universale scatenato da Giove al fine di annullare il genere umano<sup>49</sup>. I versi ovidiani sono tradotti da Degli Agostini, nonostante le immancabili rindondanze e l'uso eccessivo di aggettivazione.

Si consideri Ovidio:

dixerat, et flebant. Placui caeleste precari  
 numen et auxilium per sacras quaerere sortes.  
 Nulla mora est: adeunt pariter Caphisidas undas,  
 ut non dum liquidas, sic iam vada nota secantes.  
 Inde ubi libatos inroravere liquores  
 Vestibus et capiti, flectunt vestigia sanctae  
 Ad delubra deae, quorum fastigia turpi  
 Pallebant musco stabanque sine ignibus arae.  
 Ut templi tetigere gradus, procumbit uterque  
 Pronus humi gelidoque pavens dedit oscula saxo,  
 atque ita "Si precibus" dixerunt "numina iustis  
 victa remollescunt, si flectitur ira deorum,  
 dic, Themis, qua generis damnum reparabile nostri  
 arte sit, et mersis fer opem, mitissima, rebus" (vv. 367-380).

Degli Agostini traduce:

Mentre Deucalion questo diceva  
 A Pirra moglie sua che l'ascoltava  
 Amaramente per dolor piangeva  
 Che dal già guasto mondo si lagniava  
 Poi si pensò che così piaceva  
 Al sommo idio voler quelli aggradava  
 E per chiedergli aiuto sinandaro

---

<sup>49</sup> Sullo scatenarsi del diluvio universale vd. E. Fantham, *Creation flood and fire*, in Ea., *Ovid's Metamorphoses*, Oxford University Press, Oxford 2004, pp. 21-35.

Al tempio, e agli dei sacrificaro  
 Era l'entrata anchor del tempio sacro  
 Per le già passate acque lutuosa  
 E come fur danante il simulacro  
 De l'alta dea Themissa gratiosa  
 Per uscir di quel duol accerbo, e acro  
 Pregaro quella con voce pietosa  
 Che li piacesse insignirli la via  
 Chel sceme human recuperato sia (f. 7 v).

Con estrema semplicità si evince che Degli Agostini non segue Ovidio, la libertà che si concede è notevole anche in questo frangente. Inalterato il senso complessivo del passo.

I versi *placuit caeleste precari numem* vengono resi «Poi si pensò che così piaceva /Al sommo idio» ma non si tratta di una traduzione letterale. Lo stesso gesto compiuto da Deucalione e Pyrra *adeunt pariter Cephisidas undas* è ignorato nel volgarizzamento; i due, infatti, si recano direttamente al tempio senza *inroravere liquores vestibus et capiti*. L'invocazione finale di Deucalione alla dea Temi, madre di Prometeo, è tradotta indirettamente e con la stessa libertà dei versi precedenti. A proposito di Temi e della predetta preghiera, Anderson, nell'*Ovid's Metamorphoses, books 1-5* (1996), ne sottolinea l'aspetto «comicamente ingenuo». Colpisce, infatti, l'innocenza della domanda avanzata dai due, anticipata dal pianto; sono in preda allo sconforto e, soprattutto, temono la solitudine paura di rimanere soli. Nell'ottava successiva la dea «benignamente e con voce pudica» risponde ai due mortali, indicando loro ciò che bisogna fare per rigenerare la specie umana. Il linguaggio degliagostiniano, anche in queste ottave, è ampolloso, ornato da numerosi avverbi: «amaramente», «benignamente», «prestantemente».

Bonsignori scrive alla fine del capitolo XXIII, *Come per Deucalion e Pirra el mondo fu restorato*:

Dicendo Deucalion queste parole e piagnendo, piacqueli de pregare dio e domandarli adiuto, e non vi fu indugio che incontente elli loro due, non essendo ancora sciucca la terra, andarono per le vie che' elli reconosceano a sacrificare alli dii.

Questo volgarizzamento è più fedele al testo latino e, secondo la curatrice, l'autore traduce il verso di Ovidio, *adeunt pariter Cephisidas undas*, quando scrive «andaro per le vie ch'elli reconosceano a sacrificare alli dii». La successiva preghiera di Deucalione alla dea ricalca quella di Ovidio e le ripetitive locuzioni presenti in Degli Agostini (riferite alla dea) non sono presenti.

Mox, ubi creverunt naturaque mitior illis

Contigit, ut quaedam, sic non manifesta videri

Forma potest hominis, sed, uti de marmore copti,  
 non exacta satis rudibusque simillima signis.  
 Quae tamen ex illis aliquo pars umida suco  
 Et terrena fuit, versa est in corporis usum;  
 quod solidum est flectique equità, mutatur in ossa;  
 quae modo vena fuit, sub eodem nomine mansit:  
 inque brevi spatio, supero rum numine, saxa  
 missa viri minibus faciem traxere virorum,  
 et de femineo reparata est femina iactu.  
 Inde genus durum sumus experiensque laborum,  
 Et documenta damus, qua simus origine nati. (vv. 401-415)

Messo in atto il consiglio di Teti, Deucalione e Pirra assistono alla metamorfosi delle pietre in uomini. Ovidio descrive la trasformazione dei sassi illustrando pedissequamente, con precisione quasi scientifica, il passaggio dallo stato duro e minerale al momento in cui assumono fattezze umane. La lingua utilizzata da Ovidio comunica in modo plastico l'intero processo attuando una notevole simbiosi tra la parola e l'immagine. Fedele al suo gusto per la descrizione del particolare, il poeta specifica la metamorfosi della *pars umida* delle pietre che *versa est in corporis usum* e lo stesso fa con il *solidum* che si riversa nelle ossa.

Si legga come Degli Agostini traduce i medesimi versi:

O gran miracol for d' ogni misura  
 Che tutte quelle pietre che gittoe  
 Deucalione, presero figura  
 Humana, e ogniuna in maschio si cangioe  
 Così quelle de Pyrra a la pianura  
 in femmina ciascuna di mutoe  
 e questa è la cagion che siam sì duri  
 a le fatiche humane, e sì securi (f. 7 v)

Gli unici versi ovidiani che vengono tradotti sono i 411-415: *saxa / missa viri minibus faciem traxere virorum, / et de femineo reparata est femina iactu. / Inde genus durum sumus experiensque laborum, / et documenta damus, qua simus origine nati*. Degli Agostini ritiene opportuno racchiudere la descrizione dell'intero processo in una sola ottava, eliminando parte della suggestiva descrizione ovidiana. Fatto ciò, per maggiore chiarezza, segue l'allegoria.

Ovidio, probabilmente, voleva concludere l'episodio sottolineando, da un punto di vista etimologico, il nesso tra *laòs*- "popolo" e *làas*- "pietra".

Il volgarizzatore passa alla descrizione della creazione degli animali in un capitoletto in prosa, *Della generazione delli animali*. Giova considerare come la fonte Bonsignori traduce il medesimo evento:

E che crederia questo, se non fosse che l'antica scrittura el testimonia? Che le pietre subito mancaro della loro durezza e comenzaro a diventare molli ed a pigliare forma, onde quelle pietre che gittò Deucalion deventaro corpi de omini e quelle che gittò Pirra deventaro femine. E per questo dovemo sapere che noi semo de generazione dura a durare ogni fatica, considerando la origine onde noi semo tutti nati. (cap. XXIV)

L'interrogazione iniziale è la traduzione del v. 400 delle *Metamorfosi, pro teste vetustas?*, resa da Degli Agostini «o gran miracol for d'ogni misura», traducendo con «miracol» l'antica scrittura. Bonsignori ignora ugualmente i vv. 401-410 che descrivono la trasformazione delle pietre in corpi umani. Il volgarizzatore, come farà Degli Agostini, preferisce argomentare l'evento nella successiva *Allegoria e trasmutazione delle pietre convertite in uomini. Segnata per F.*

### 3. Il mito di Deucalione e Pirra<sup>50</sup>

Il diluvio universale si conclude lasciando solo due superstiti sul monte Parnaso: i cugini Deucalione, figlio di Prometeo, e Pirra, figlia di Epimeteo. I due, ascoltato il consiglio oracolare della dea Teti, riportano in vita il genere umano, lanciando pietre alle loro spalle; queste, accolte dalla Madre Terra e fecondate con il calore del sole, si trasformano in uomini; in particolare, le pietre lanciate da Deucalione diventano maschi e, viceversa, quelle lanciate da Pirra, femmine.

A proposito dell'oracolo esiste un'altra versione del mito secondo cui a dare loro il consiglio di gettarsi le pietre alle spalle è Zeus, notevolmente dispiaciuto nel constatare la solitudine di Deucalione e Pirra. Ovidio sottolinea forte religiosità dei protagonisti, sono entrambi rispettosi e pii e non fa alcun cenno alla loro discendenza; è grazie alla loro bontà d'animo che diventano artefici della rinascita umana<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> Le fonti classiche e medievali del mito di Deucalione e Pirra sono: Pindaro, *Olimpiche*, IX, 40-46; Aristotele, *Meteorologicorum*, I, XIV, 352, 35a; Apollonio Rodio, *Le Argonautiche*, III, 1087; Apollodoro, *Biblioteca*, I, 7.2; Igino, *I Miti*, 153; Luciano, *Della dea Syria*, 12- 28; Pausania, *Descrizione della Grecia*, I, 18, 8; *Mitografo Vaticano*, I; *Mitografo Vaticano*, II; Arnolfo d' Orleans, *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin*, I, 7; Giovanni di Garlandia, *Intergumenta Ovidii*, I; Giovanni del Virgilio, *Allegoriae Librorum Ovidii Metamorphoseos*, I, 7; G. Boccaccio, *Genealogiae deorum gentilium*, IV.

<sup>51</sup> La spiccata genuinità dei coniugi richiama alla mente una coppia che presenta le medesime peculiarità e che, come Deucalione e Pirra, viene graziata dalle divinità per la loro purezza d'animo: Baucide e Filemone. Ovidio racconta la loro storia nell'VIII libro (vv. 618-724): vecchi e poveri, abitanti della Frigia, sono le uniche persone ad ospitare Giove e Mercurio, giunti sulla terra con sembianze umane, a cui, tra l'altro, offrono un pasto con le loro misere vettovalie. Quando le due divinità decidono di sommergere l'intera zona, per punire l'empietà della restante popolazione, solo Baucide e Filemone rimangono illesi e la loro umile casa viene trasformata in un tempio, di cui loro stessi sono i sacerdoti. Diventati vecchissimi, sono trasformati rispettivamente in un tiglio e in una quercia, rimanendo per sempre vicini, insieme, come avevano chiesto. Ovidio descrive, con notevole precisione nel riportare i dettagli, tutto ciò che i due offrono alle divinità, dal tipo di cibo all'umile giaciglio che preparano per farli ristorare, al fine di sottolinearne l'umiltà e contemporaneamente lo spessore della loro anima. Baucide e Filemone, proprio come Deucalione e Pirra, sono l'esempio degli uomini pii, dediti alla preghiera, agli dei. È per questo che Giove e Mercurio devono salvarli dalla palude che inonderà il loro territorio; è la stessa sorte che è toccata a Deucalione e Pirra. Degli Agostini racconta il mito in ventidue ottave dal titolo *De Philemon et Baucis*, con la successiva *Allegoria delle cose dette*: «La allegoria de Philemon e Baucis e che questi dua furono delle contradte de Phrigia dove gia fu Troia, li quali furono molto caritativi; et non ostante che non havessero cognizione del vero Idio dice Ovidio che ricevero Iove et Mercurio nel albergo loro, per il che se intendi che tutti coloro che amano idio havendolo sempre nel core divengono albergatori di esso dio accompagnato con Mercurio cioe con la eloquentia che e a significatione dello spirito santo, e dice che la sua casa converti in tempio ad honore de dio, Questo fu vero che non havendo egli figliuoli fecero della casa loro uno tempio a laude di esso dio, e dice che furono convertiti in arbori per due ragioni la prima perche dapoi la sua morte la fama sua corse et stete al mondo si come hoggi sono gli nomi delli arbori, la seconda e perche a lincontro del detto tempio per loro hedificato erano doi arbori, la quercia et il teglio et dapoi la morte loro furono cosi nominati. percio che in greco Philemon vuol dire quercia et Baucis teglio [...]» (f. 98 r). Il testo, anche in questo caso segue la sua fonte Bonsignori che, oltre all'allegoria, racconta il mito in sei paragrafi: *Come Lelex racconta una fabula dicendo come Pellimone e Baucis se convertiero in arbori. Capitulo XXXIV*; *Come Giove e Mercurio furono onorati in casa de Pellimone. Capitulo XXXV*; *Come Pelimon apparecchiò la mensa a Giove ed a Mercurio. Capitulo XXXVI*; *Come Pelimon e Baucis conovero Giove e Mercurio. Capitulo XXXVII*; *Come quella contrada se converti in lago e la casa loro in tempio. Capitulo XXXVIII*; *Come Pelimon e Baucis furono convertiti in arbori. Capitulo XXXIX*. Bonsignori segue Del Virgilio, a partire già dal nome del protagonista chiamato «Palemone» da Del Virgilio; vd. F. Ghisalberti, *Giovanni Del Virgilio espositore delle "Metamorfosi"*, cit., p. 82. Arnolfo d' Orleans scrive: *Casa Philemonis et Baucidis in templum. Quod nichil aliud fuit nisi quod ubi fuerat casa modo est templum. Philemon et Baucis in arbores. Quod ideo fingitur quia adhuc viret eorum fama sicut arbores virent. Id., Arnolfo d' Orleans. Un cultore di Ovidio nel secolo XII*, cit., p. 220. I vari motivi sottesi al racconto, come concedere ospitalità ad uno sconosciuto che poi si rivela essere una divinità, non sono nuovi, anzi, la letteratura greco-romana offre una miriade di esempi, ma colpisce che prima di

Da Apollodoro si apprende che il figlio Elleno, è l'eroe eponimo degli Elleni e anche che il padre di Deucalione, Prometeo, suggerisce ai due di costruire un'arca; grazie a questa, i due approdano sul Parnaso dopo nove giorni di pioggia.

Igino scrive che i coniugi si rifugiarono sul monte Etna, in Sicilia, poiché era quello più alto, e spiega la connessione linguistica tra *laas*- "pietra" e *laos*- "popolo".

Del Virgilio commenta l'episodio con impronta medievale e nel raccontare il diluvio universale, punizione per i peccati umani, parla delle due città uniche superstiti:

[...]Tamen non fuit generale, sed in quadam parte mundi. Nec evaserunt in quam pluribus civitatibus nisi duo scilicet Deuchalion et Pirra. Isti ergo iverunt ubi erant montanarii qui erant sicut lapides, et eos traxerunt ad civitatem et instruxerunt eos. Unde fictum eos de lapidi bus fecisse homines. (7)<sup>52</sup>

Lo stesso fa Degli Agostini che riporta la tradizione della due città e poi commenta:

[...] onde per detti Deucalione e Pirra se intende fussero homeni et non cittati populate, et questo diluvio secondo Agustino nel libro xviii de civitate dei dice non passò alle parti di Egitto ma solum fue in Thessalia si come in molto modi è stato provato regnante in athene dando successore di Cecrope cocita, et il gettar di le pietre dietro le spalle vol dire che quelle due cittadi si relevaro gente forte a sostenere ogni fatica, over che fussero capi et reggi de cittadi, l'altre molte cose pone Ovidio per fornir et sequire l' ordin poetico , ma lo vero diluvio fue al tempo di Noe ne l' arca dove camparo solamente otto anime si come è nel genexis.

L'aspetto vero, dunque, dell'intero brano ovidiano, sarebbe solo quello che riguarda il diluvio, di cui si può avere un riscontro nel libro della *Genesi*. Il messaggio recondito è da scorgere nella forza dimostrata dalle due città di cui parla Del Virgilio, che furono rette da capi notevoli, vigorosi; queste peculiarità spiegherebbero il motivo della presenza della pietra nel mito, emblema della durezza, della fermezza di carattere.

La fonte di Del Virgilio, in questo caso, non fu Arnolfo d'Orléans che, nel suo commento, non accenna alle due città:

Iactu Deucalionis lapides mutantur in viros. Iactu Pirre in feminas. Phisica ibi tangitur. In coitu enim viri et femine si superhabundat sperma viri creatur vir, si muliebri, creatur femina. Sed ad ostendendum hominis duriciam de lapidibus hoc dicit a materia prime creationis contractam.<sup>53</sup>

---

Ovidio i due protagonisti non si conoscano, non sono menzionati in nessun'altra fonte. Già Omero, infatti, aveva raccontato del porcaio Eumeo che concesse ospitalità a Ulisse, ignorando chi fosse realmente; Eracle è ospitato da Molorco a Cleone (*Callimaco, Aitia*); nell'*Eneide* Virgilio racconta dell'ospitalità data da Evandro ad Enea; gli esempi potrebbero continuare all'infinito. Sull'importanza dell'azione compiuta dei due nei confronti degli ospiti e sull'attualità del tema vd., D. Puliga, *Ospitare il dio. Il mito di Filemone e Bauci tra Ovidio e noi*, Il Melangolo, Genova 2009. La studiosa compie un articolato *excursus* sul mito, partendo dalla classicità per approdare alla letteratura italiana, francese, americana, tedesca e inglese. Sulla variante ovidiana del mito vd., W. S. Anderson, *Ovid's Metamorphoses. Books 6-10*, University of Oklahoma, Norman 1972; A. S. Hollis, *Ovid, Metamorphoses Book VIII*, Oxford Clarendon Press, Oxford 1970; A. H. F. Griffin, *Philemon and Baucis in Ovid's Metamorphoses*, in «Greece and Rome», 38, 1991, pp. 62-74; C. P. Jones, *A Geographical setting for the Baucis and Philemon legend (Ovid Metamorphoses 8. 611-724)*, in «Harvard studies in classical philology», 96, 1994, pp. 203-228; E. Gowers, *Talking trees: Philemon and Baucis revisited*, in «Arethusa», 38, 2005, pp. 331-365. Sulla modalità di ospitalità concessa agli eroi vd., R. Seaford, *Reciprocity and ritual*, Oxford Clarendon Press, Oxford 1994. Il mito è ripreso anche da Boccaccio nella *Comedia delle ninfe fiorentine*, XXVI.

<sup>52</sup> F. Ghisalberti, *Giovanni del Virgilio espositore delle Metamorfosi*, cit., p. 45.

La spiegazione di Arnolfo presenta una leggera venatura scientifica: l'attenzione è focalizzata direttamente sulla scelta del sesso nel momento del concepimento, condizionata dalla maggiore presenza di liquido seminale maschile o femminile.

Boccaccio ripercorre le varie tappe del racconto ovidiano e calca il fattore genealogia anche in riferimento ad Elleno a cui dedica un piccolo paragrafo successivo<sup>54</sup>. Il Certaldese racconta la versione del mito secondo cui, durante il diluvio gli uomini e le donne, spaventati, si rifugiarono nelle caverne per aspettarne la fine; furono Deucalione e Pirra a far uscire gli stessi dai rifugi una volta cessato il pericolo. Come agisce anche per altri miti, Boccaccio si fa portavoce della tradizione riguardante la favola e racconta che, secondo Teodonzio, i due coniugi, una volta cessato il diluvio, stabilirono il proprio regno sul Parnaso invece di ritornare in Tessaglia; chiamarono gli uomini e le donne dalle caverne, queste ultime di numero nettamente superiore.

Il significato del lancio delle pietre dietro le proprie spalle è strettamente connesso ad un fattore scaramantico. Alberto Borghini analizza il fenomeno esaminando varie testimonianze da cui emerge il legame tra il gesto compiuto da Deucalione e Pirra e il futuro<sup>55</sup>. Si tratta di un «meccanismo di medicina omeopatica associato ad un meccanismo di magia per contagio», è per un processo di analogia e contatto che le pietre lanciate da Deucalione diventano maschi e quelle lanciate da Pirra, femmine. Artemidoro, nel suo *Il Libro dei sogni*, aveva già affermato che tutto ciò che si trova dietro rappresenta il futuro. Lo stesso dorso, per esempio, e le parti posteriori possono rappresentare la vecchiaia, dunque eventi futuri, dell'individuo protagonista. Il lancio dietro le spalle allude proprio alla ventura generazione umana. Borghini analizza una serie di credenze estrapolate dal folklore popolare che testimoniano il legame tra il “dietro le spalle” e il futuro.

---

<sup>53</sup> F. Ghisalberti, *Arnolfo d' Orleans. Un cultore di Ovidio nel secolo XII*, cit. p. 202.

<sup>54</sup> G. Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium*, in *Tutte le Opere*, op. cit., pp. 465-463.

<sup>55</sup> Alberto Borghini, *Dietro le spalle: sul significato del lancio delle pietre nel mito di Deucalione e Pirra*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 10/11, 1983, pp. 319-325.

In seguito al diluvio universale, Ovidio descrive la creazione degli animali, conseguenza di una reazione chimica tra terra, acqua e sole ma, con enorme stupore e terrore generale, la prima creatura nata è il mostruoso Pitone:

Sic, ubi deserti madidos septemfluus agros  
 Nilus et antiquo sua flumina redditi alveo  
 Aetherioque recens exarsit sidere limus,  
 Plurima cultores versis animalia glaebis  
 Inveniunt, et in his quaedam imperfecta suisque  
 Trunca vident numeris, et eodem in corpora saepe  
 Altera pars vivit, rudis est pars altera tellus.  
 Quippe ubi temperiem sumpserunt umorque calorque,  
 Concipiunt, et ab his oriuntur cuncta duobus;  
 Cumque sit ignis aquae pugnax, vapor umidus omnes  
 Res creat, et discors Concordia fetibus apta est. (vv. 422-433)

Degli Agostini traduce in prosa, secondo la consueta libertà:

Ma poi che il fiume Nilo fu ritornato al suo letto lasciando li bagnati campi li quali riscaldati dal sole produssero etiam oltre li paludi animali de diverse generazioni, et questi furono trovati quando gli coltivanti incominciarono a lavorare, la terra et quelli tutti furono creati al servitio humano excepto che generò uno novo et sconosciuto serpente. (f. 8 v)

Il Nilo, *septemfluus* (nominato, sempre, con quest'aggettivo nelle *Metamorfosi*), ritirandosi, lascia il limo sui campi che fecondano con i raggi solari. I primi animali, ancora in forma embrionale, sono scorti dai contadini, *quaedam modo coepta sub ipsum / nascendi spatium, quaedam imperfecta*.

Bonsignori traduce:

Ma poi che il fiume Nilo ritornò nel suo letto, abbandonando li campi bagnati, la sua limataia si riscaldò dal sole, della quale nacquero animali de diversi generazioni, e questi furono trovati quando li lavoratori lavoravano, ed alcuni erano forniti de nascere ed alcuni non, e poi che il sole li toccava se fornivano tutti. Ed in questo modo, poi che la terra lotosa del fresco diluvio se riscaldò dal sole, mandò fore diverse figure, parte del mondo antico e parte ne formò da nuovo. E quelli animali furono creati al servizio umano, salvo che ingenerò uno sconosciuto e nobile serpente. (cap. XXV)

Bonsignori, in questo caso, realizza una traduzione più fedele rispetto al successore.

All'inizio omette l'aggettivazione del Nilo, traduce bene *aetherioque recens exarsit sidere limus* laddove Degli Agostini è più superficiale e si limita a tradurre: «li campi bagnati li

quali riscaldati dal sole», omettendo il *recens limus* reso con «limataia» da Bonsignori. È riportato qualche lessema in più rispetto alla successiva opera a proposito della «maturazione» degli animali: «ed alcuni erano forniti de nascere ad alcuni non», accennando ai vari stadi della loro definizione descritti da Ovidio.

I vv. 430-433 vengono semplificati in «e poi che il sole li toccava se fornivano tutti», sono totalmente ignorati da Degli Agostini. Poco chiaro è il significato di «mandò fore diverse figure, parte del mondo antico e parte ne formò da nuovo»; Bonsignori, probabilmente, si riferiva agli animali esistenti prima del diluvio. L'idea che le prime forme viventi furono create per essere al servizio dell'uomo non c'è in Ovidio ma si trova solo in Bonsignori e, dunque, in Degli Agostini. Nessuno dei due volgarizzatori traduce l'elegante *discors concordia* che è di derivazione oraziana: *quid velit et possit rerum concordia discors* (*Epistolae* I 12, 19): ciò che può nascere da pareri, umori tra loro distanti e discordanti è armonizzato dall'insieme, dall'*unicum*, attraverso la mistura continua. Molti dei commentatori oraziani scorgono in queste parole un riferimento ad Empedocle, alla sua idea circa l'eterna lotta tra l'Amore e la Discordia.

Come già accennato, dall'umida terra nasce, per sfortuna del genere umano, il serpente Pitone:

Illa quidem nollet, sed te quoque, maxime Python,  
 tum genuit, populisque novis, incognite serpens,  
 terror eras: tantum spatii de monte tenebas.  
 Hunc deus arcitenens, et numquam talibus armis  
 Ante nisi in dammis capreisque fugacibus usus,  
 Mille gravem telis, exhausta paene pharetra,  
 Perdidit effuse per vulnera nigra veneno; (vv. 438-444)

La terra genera un essere dalla fattezze mostruose, che avrebbe causato dolore e morte agli uomini, che doveva essere ucciso per mano del Divino, incarnato da Febo. Compiuta l'impresa, per tramandare ai posteri la gloriosa vicenda, il dio istituì i giochi Pitici, durante i quali i giovani si misurano in varie prove e il vincitore veniva incoronato con una ghirlanda di rovere; al tempo, infatti, ancora non esisteva la corona di alloro (la cui nascita è raccontata nel successivo mito di Dafne).

Incerto è il sesso del serpente, la cui fonte primaria, l'*Inno omerico* ad Apollo, lo definisce una femmina. In seguito, poiché gli viene associato un nome maschile, lo si crede tale, ma non esistono chiarimenti in merito; lo stesso Ovidio, probabilmente, non aveva le idee chiare e, considerata l'inaffidabilità di alcuni dati della tradizione manoscritta, Galasso preferisce «trattare il nome *Python* (v. 348) come maschile, e *serpens*, invece, che in latino è di preferenza femminile, sempre come femminile».

Degli Agostini racconta della nascita e uccisione del mostruoso serpente in un capitoletto in prosa, recante il titolo *De Pythone serpente*:

Dopo che la terra hebbe generati li animali al servitio humano genero tra li altri uno horribile serpe elquale fu chiamato Pythone questo dalla nova giente non era conosciuto et mettea grande paura a quella per la sua grandezza, lo quale Python phebo cioe il sole uccise con le sue saette che prima soleano percotere le selvatiche fiere, et accio che di questo ne fusse sempre ricordanza ordino gli giochi Pythoi, li quali fuorno in questa forma, che qualunque giovine vincisse laltro alle braccia

overo a correre overo con la rota in caretta era coronato con una fronde de schio, imperho che ancora non era il lauro, et il ditto phebo circondava il capo di coloro che meritava o per le loro prodezze esser coronati. (f. 8 v.)

Il fiume egizio ha in sé il germe della vita, dalla fecondità delle sue acque sono generate le prime forme viventi. Nelle *Metamorfosi* il suo vigore è citato più volte, oltre che nel I libro: quando Fetonte ha dato inizio alla sua opera di distruzione della Terra, a causa della sua incapacità nel guidare il carro del Sole, Ovidio scrive: *Nilus in extrmum fugit perterritus orbem / occulitque caput, quod adhuc latet; ostia septem / pulverulenta vacant, septem sine flumine valles.* / (II, vv. 254-256). In seguito all'avanzare del fuoco, il Nilo si nasconde per paura di essere prosciugato e, nel farlo, nasconde il capo (la sorgente) che rimane, per sempre ignoto agli uomini.

Nel V libro, quando Ovidio racconta l'articolato mito di Perseo, l'attenzione si concentra, per pochi versi, su uno dei suoi avversari, Nileo, che si fregia di essere figlio dell'importante fiume:

At Nileus, qui se genitum septempace Nilo  
 ementitus erat, clipeo quoque flumina septem  
 argento partim, partim caelaverat auro,  
 «Adspice», ait «Perseu, nostrae primordia gentis!  
 Magna feres tacitas solacia mortis ad umbras,  
 a tanto cecidisse viro». [...] (vv. 187-192)

Il Nilo è addirittura un prestigioso antenato da esibire.

Degli Agostini non riconosce al fiume la stessa importanza: l'accento a Nileo non è tradotto nel V libro e lo stesso vale per i versi poc'anzi riportati, in merito al disastro causato dall'incauto Fetonte. In questo caso, infatti, il volgarizzatore si limita a scrivere: «et fiumi, e laghi, e fonti si seccaro / e ipesci, e ideï del mar darder tremaro / ». (f. 15 r)

Lo stesso si riscontra leggendo l'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*: nel tradurre i versi che riguardano il Nilo dalle sette foci, sia Bonsignori che Degli Agostini si discostano dal testo latino.

## Capitolo II

### *Apollo*

Il primo amore di Febo fu Dafne, «fanciulla ornata / di bellta piena», figlia di Peneo, fiume della Tessaglia. Ovidio lo racconta nel I libro, vv. 450-567.

Il poeta nell'introdurre la fabula, pone l'accento sull'importanza e sulla forza della passione che acceca il Dio:

Primus amor Phoebi Daphne Peneia, quem non  
Fors ignara dedit, sed saeva Cupidinis ira.

Delius hunc, nuper victo serpente superbus,

viderat adducto flectentem cornua nervo

“Quid” que “tibi, lascive puer, cum fortibus armis?”

Dixerat; “ista decent umeros gestamina nostros [...]”. (vv. 452-457)

Si riporta l'ottava introduttiva di Degli Agostini:

Phebo che per la morte insuperbito

De Python era, un dì per l'aria errando

Trovò Cupido il fanciullino ardito

Che con l'arco, e li stral giva volando

E disse poi chassai l' hebbe schermito

O garzon folle che vai dipredando

L'arma che porti par non si confaccia

A la tua era, ma per le nostre braccia (f. 9 r)

Il *primus amor*, così carico di significato per Ovidio, non è tradotto e lo stesso vale per il patronimico *Peneia* che non viene reso nei primi versi ma si ritrova successivamente. L'anastrofe iniziale, assente in Ovidio, dà il senso della musicalità che si avverte nei restanti versi dell'ottava. A tal proposito si noti l'epiteto di Cupido in rima, «ardito», laddove Ovidio lo descrive solo accennando alla sua *saeva ira*. Lo stesso dicasi per l'ulteriore descrizione che

ne fa Degli Agostini «con l'arco e gli stral», tipica di Cupido, assente nelle *Metamorfosi*. L'atteggiamento stesso del «fanciullino ardito» è tradotto diversamente rispetto al modello: *adducto flectentem cornua nervo* diventa, semplicemente, «giva volando». Febo si rivolge a lui definendolo *lascive puer* che diventa «garzon folle». Terminata la lettura dell'intera ottava, ci si rende conto dell'incombente presenza dell'ambiente cavalleresco, la lingua di Degli Agostini è sempre orientata e condizionata da quel contesto.

Analizziamo ancora una volta differenze e affinità filologico-estetiche con la traduzione di Bonsignori nel capitolo *Come Febo se 'namorò de Danne e come la seguitava. Capitolo XXVII*:

El primo amore fu de Febo, quando se 'nnamorò de Danne, figiuola de Peneio fiume, el quale amore non ricevè da sé, ma facelo innamorare la crudele ira de Cupido, la quale fu in questo modo. Essendo Febo superbuto ed alzato gloriandose perché avea morto el serpente Pitone, andando per l'aire vidde Cupido, figliuolo della dea Venere, el quale tendeva uno arco, a cui Febo disse: “O folle garsone, a che porti tu questa così crudele arme [...]”

Bonsignori traduce sia il *primus amor* che il patronimico «figliuola di Peneio» a differenza di Degli Agostini, che in questa prima ottava preferisce non accennare ancora a Dafne. L'eroina, infatti, è descritta successivamente e con parole del tutto originali:

Era in quel tempo una fanciulla ornata

Di beltà piena, e dogni bon costume

Che per nome venia Daphne chiamata

Figliuola di Peneo l' antico fiume (f. 9 r)

Bonsignori è abbastanza fedele e, a differenza di Degli Agostini, chiarisce fin dall'inizio che Febo è vittima di un amore inferto da Cupido: *amor... quem non / fors ignara dedit, sed saeva Cupidinis ira*. Il volgarizzatore quattrocentesco etichetta, come Degli Agostini, Cupido, «figliuolo della dea Venere», discostandosi da Ovidio. Si ritrova la stessa definizione del dio dell'Amore, datagli da Febo «folle garsone».

I successivi volgarizzamenti delle *Metamorfosi*, dunque, si muovono liberamente, sciogliendo talvolta il nodo che li dovrebbe legare al testo di partenza; tra l'altro, soprattutto nel caso del volgarizzatore cinquecentesco, evidente è l'aggiunta o l'eliminazione di aggettivi e descrizioni varie. In più punti si riscontrano prolissità o sintesi rispetto al modello.

A proposito dell' innamoramento di Febo, degli effetti che tali sentimenti provocano nel dio, Ovidio scrive:

utque leves stipulae demptis adolentur aristas,  
 ut facibus saepes ardent, quas forte viator  
 vel nimis admovit vel iam sub luce reliquit,  
 sic dues in flammis abiit, sic pectore toto  
 uritur et sterile sperando nutrit amorem.

Spectat inornatos collo pendere capillos

Et “qui, si comantur?” ait; [...] (vv. 492- 498)

Degli Agostini traduce in due ottave:

E quando la mattina si levava  
 Il biondo Apollo con li ardenti raggi  
 Stupito, attento e fiso la mirava  
 Sì che per l'occhi indomiti, e salvaggi  
 Occultarsi da lui non li giovava  
 E con moti dicea pietosi e saggi  
 Quanto bella seria se s' adornasse  
 La vaga ninfa, e che più in punto andasse  
 Poi remirando le sue chiome bionde  
 Che senza ordine alcun scherzando giano  
 Dicea ne le più belle, e più gioconde  
 Di lor se acconcie fusser non seriano  
 O felici foreste, o liete fronde  
 Godete quel chin van gli dei disiano  
 E voi rivi correnti, e freschi fonti

Che bagnate i bei piedi a fuggir pronti (f. 9 v)

Per quanto riguarda la similitudine iniziale Ovidio, con ogni probabilità, attinge da Virgilio: *In segetem veluti cum flamma, furentibus austris, / incidit, aut rapidus montano flumine torrens / sternit agros [...]* (*Eneide* II, 304-305); i versi virgiliani però sono riletti in chiave erotica e così il combustibile che alimenta le fiamme violente è come la passione incontrollabile che soggiace Apollo.

La similitudine ovidiana non è riportata e al suo posto il volgarizzatore preferisce etichettare il «biondo Apollo» che «stupito, attento e fiso la mirava»; non c'è traduzione letterale ma libera rielaborazione. Ovidio parla solo di *capillos* laddove Degli Agostini sceglie, come consueto, di “ornare” la descrizione: «chiome bionde». L'aggettivo “bionda” è molto usato, quasi tutte le fanciulle delle varie favole hanno, secondo tradizione, capelli biondi.

Bonsignori è più fedele ad Ovidio ma, anche lui, effettua una sorta di riassunto della similitudine iniziale; scarso è l'uso di epiteti rispetto al successore:

Febo desiderava congiungersi con Danne per matrimonio, e la donna fuggendo el nega, e così se consumava come arde la stoppa poi che n' è levato il grano. Vede li disordinati capelli pendere per lu collo, dicea: “Ma che saria costei s' ella a' acimasse ed acconciasse [...]. (cap. XXIX)

L'ovidiano *pectore toto / uritur*, che è il sintagma simbolo di questa descrizione amorosa, rimane pressochè ignorato dai traduttori. La fiamma amorosa espressa dal verbo *uritur* che significa “bruciare”, “devastare”, è indegnamente resa con «disiano» degli agostiniani e «così se consumava come arde la stoppa».

Apollo cerca di fermare Dafne che *fugit ocior aura*, pregandola secondo un registro linguistico tipicamente bucolico:

“Nympha, precor, Penei, mane! Non insequo hostis;

nympha, mane! Sic agna lupum, sic cerva leonem,

sic aquilam penna fugiunt trepidante columbae,

hostes qua eque suos; amor est mihi causa sequendi. (vv. 504-507)

Degli Agostini mantiene, in parte, il medesimo tono linguistico:

[...] ninpha vaga un poco ascoltami

E a li miei prieghi il tuo bel volto voltami

Per chio non seguio te come nemico

E tu mi fuggi come agniella il lupo

Non per amene piagge, e loco aprico

Ma per ogni antro, e cupo

Volgiti a me che di dolor mi occupo

Non essere si senza pietade, e fede

A fuggir da colui che tutto vede. (f. 9. v)

Degli Agostini preferisce definire la sua ninfa con l'aggettivo «vaga» che non ha riscontro nel testo ovidiano. Le tre similitudini di sapore bucolico sono ridotte ad una ed è rimpolpata la preghiera iniziale del dio: «e li miei prieghi il tuo bel volto voltami».

Gli ultimi cinque versi dell'ottava sono aggiunti per argomentare gli asciutti versi ovidiani. Bonsignori scrive:

“Io ti priego che tu m' aspetti, perciò ch' io non te seguito sì come nemico, ma tu fuggi da me sì come l' agnello dal lupo, e come la colomba da l' aquila, e come el cervio al liono, e come fugge ciascun dal sul nemico, e certamente tu non deveresti ciò fare, perciò ch' io te seguito per amore [...]. (cap. XXIX)

L'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* è più fedele. Ritornano le tre similitudini al contrario di Degli Agostini che non riporta quanto scritto dal suo modello e preferisce parafrasare i versi ovidiani e le parole di Bonsignori, «amene piagge, e loco aprico», che calano l'episodio nella nota atmosfera fiabesca.

Si consideri come Degli Agostini amplia qualche fatto raccontato nell'intento di “romanzarlo”, di renderlo “cinquecentesco”.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Il modello linguistico ed estetico di riferimento è l'*Orlando Furioso*. La modalità di tradurre il classico cambia nel tempo e, se Simintenti nel Trecento vuole rimanere fedele al testo delle *Metamorfosi*, a costo di adattare alla lingua volgare costruzioni latine estranee, nel Cinquecento i testi in latino rappresentano semplici fonti a cui attingere. Il modello a cui si ispira e su cui vengono costruiti i volgarizzamenti è l'opera che Segre ha definito «vero atlante della natura umana, il punto culminante della scoperta dell'uomo». Cfr., Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di C. Segre, Mondadori, Milano 1976. Nella prima metà del Trecento, in reazione ai modelli culturali provenienti dalla Francia, i traduttori toscani cercavano di imporre, attraverso i loro lavori, la superiorità linguistico-stilistica della classicità. È il momento storico in cui, in Italia, nasce la cosiddetta prosa d'arte che sfocerà nel Cinquecento con l'affermarsi della letteratura “classica”. Nel frattempo Bembo aveva fermamente

Si riportano i versi ovidiani a cui seguono le ottave degli agostiniani:

[...] Inventum medicina meum est, opiferque per orbem

Dicor, et herbarum subiecta potentia nobis:

ei mihi, quod nullis amor est sanabilis herbis,

nec prosunt domino, quae prosunt omnibus, artes!”

Plura locuturum timido Peneia cursu

Fugit cumque ipso verba imperfecta reliquit. (vv. 521- 527)

Io son quel che la musica trovai

E le virtù di l' herbe tutte quante

E ben chio possi molto, e sappi assai

Agiutar non mi so dal tuo semblante

Però considra tu quanto mal fai

Ad essermi superba, e arrogante

Ma che mi giova a dir queste parole

Se voler si conviene quel ch' amor vuole

Amor vuole che mi fuggi, e chio te segua

---

imposto la superiorità della lingua toscana, innalzandola al livello del latino; ne consegue che i nuovi modelli fanno parte del patrimonio nazionale e che bisognava depauperare i classici del potere esercitato fino a quel momento. Capisaldi diventano Petrarca, Boccaccio, Ariosto. Il traduttore nel Cinquecento è consapevole di dover adattare la fonte ai tempi nuovi che non sono e non possono essere gli stessi in cui operò Ovidio; così si spiega la libertà con cui Degli Agostini e i successivi traduttori delle *Metamorfosi*, Anguillara (*Le Metamorfosi di Ovidio, ridotte da Giovanni Andrea dell' Anguillara in ottava rima, al christianissimo re di Francia Henrico Secondo, di nuovo dal proprio autore rivedute e corrette, con le annotazioni di m. Giosepe Horologi, in Venetia, appresso Francesco de' Franceschi Senese 1563*, la cui prima edizione, priva del commento dell' Oroggi esce nel 1561 a Venezia per i tipi di Giovanni Griffio) e Dolce (*All'invittissimo e gloriosissimo Imperatore Carlo Quinto, Le Trasformazioni di m. Lodovico Dolce, in Venetia, appresso gabriel Giolito de' Ferrari e fratel 1553*), guardano il testo in latino. Cfr. *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, a cura di C. Segre, Utet, Torino 1953; C. Dionisotti, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in Id., *Geografia e storie della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1977, pp. 125-178; G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino 1991.

C' havendo me dun suo stral dor ferito

E tu di piombo, acciò chio mi dilegua

Pel tuo più che divin volto polito

E che da quel non habbi pace, o tregua

Ma che mi fuggia ogni hor de poggio in lito

Chel disprezzo vedendolo garzone. (f. 9 v)

Il dio, disperato, cerca di convincere la fanciulla dei propri pregi, la prega, la insegue, ma Dafne rimane ostile alle reiterate lusinghe del «biondo Apollo».

*Inventum medicina* non è tradotto e *opiferque per orbem / dicor* viene parafrasato, «e ben chio possi molto», e «sappi assai», mantenendo il significato di “autore”. I versi che seguono sono degli agostiniani; negli stessi ricompare l’aggettivazione tipica: Dafne è definita «superba e arrogante» e dal «volto polito».

Scrivo Bonsignori:

“O poco savia, tu non sai innanzi a cui tu fuggi e perché tu fuggi; la terra mia se chiama Delfo, Claro, Tenedon, e Giove sì è mio padre; per me fu e sarà, e per me se concordano tutti li stamenti, perciò chio tutti li trovai. E sappi che colui c’ ha ferito me, quel medesimo ferì te, ma la mia saetta fu assai più forte che la tua ed ogni medicina ch’io adopero sì è indarno, non ostante ch’io sia chiamato per lu mondo maestro de l’erbe e de medicina e la potenza dell’ erbe è sottoposta a me. Oh me, che l’ amore non è male da medecare con erbe, e dove che ogni gente io ho medicato, a me medesimo non posso dar rimedio!” (cap. XXIX)

L’ accenno alla musica è presente anche in questo caso e l’ *opime per orbem / dicor* è tradotto «chiamato per lu mondo maestro». Degli Agostini non sembra seguire passivamente l’ *Ovidio Metamprphoseos vulgare*. Apollo, desideroso di possedere l’amata, l’insegue e cerca di convincerla ad accettare le sue profferte; Ovidio, a questo punto, introduce un’altra similitudine per sottolineare ancora meglio la foga del dio:

Ut canis in vacuo leporem cum Gallicus arvo

Vidit, et hic praedam pedibus petit, ille salutem:

Alter inhaesuro similis iam iamque tenere

Sperat et extento stringit vestigia rostro;

alter in ambiguo est, an sit comprehensus, et ipsis

morsibus eripitur tangenciaque ora relinquit:

sic deus et virgo, et hic spe celer, illa timore. (vv. 533- 539)

Anche questa similitudine ha radici virgiliane: *haeret ians, iam iamque tenet similisque tenenti/ increpuit malis morsuque elusus inani est* (*Aen.* XII, vv. 754-755). L'effetto provocato in questo caso è quasi comico se si considera che l'inseguimento ha come protagonista Apollo che si affanna non per la vincita di chissà quale duello, ma per raggiungere Dafne.<sup>57</sup> Degli Agostini omette questa similitudine e si limita a tradurre «se deliberò con più desire / lo innamorato Apol Daphne sequire»; nell'ottava successiva, con un brusco salto, siamo già al momento in cui la fanciulla rivolge la preghiera al padre affinché la salvi. Bonsignori traduce:

E non potendo Febo più sostenere de losengarla, comenzò a seguirla più ratto, così fatto modo si come va el cane dietro al lepore, e così facea come fa el cane cha quando pare che l'abbocchi e quando li fugge, e quando la crede avere presa ed ella salta via e perderla. E così Febo andava dietro alla donna, quasi piglia e non piglia, ed andava quasi allato le spalle, tanto che 'l suo fiato li andava sopra li capelli ed ella , vedendose sopraggiungere, impaurì e diventò scialba (cap. XXIX)

La similitudine è tradotta ed è inalterato il senso degli ultimi versi riportati; viene aggiunto «'l suo fiato li andava sopra li capelli» e Dafne è definita «scialba» per la paura che prova in luogo di *est hic spe celer, illa timore*; l'uso quest'aggettivo comunica meglio la conseguenza del timore della fanciulla, vedendosi tallonata e senza via di scampo. In questo caso, Degli Agostini è laconico, non usa epiteti né per Febo né per Dafne.

---

<sup>57</sup> Cfr. J.B. Solodow, *The world of Ovid's Metamorphoses*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1988.

### 1. *Il mito di Apollo e Dafne*<sup>58</sup>

La prima ninfa di cui è narrata la vicenda, tra le tante che popolano le pagine delle *Metamorfosi*, è Dafne, vittima inconsapevole della passione amorosa di Apollo. Questi, in seguito ad una discussione con Eros, viene colpito dalla freccia scoccata dal dio dell'amore. Da quel momento in poi il «biondo Apollo», accecato dall'amore, cerca di conquistare la bella Dafne in tutti i modi possibili. La ninfa, al contrario, è ritrosa e preferisce dedicarsi solo alla caccia e, dunque, a Diana. Apollo, desideroso di possederla, non ascolta ragioni e cerca di convincerla illustrandole tutte le sue abilità; le ricorda inoltre di essere di stirpe divina, nel vano intento di aprirsi un varco nel cuore dell'amata. La *fabula* si conclude con la trasformazione di Dafne nella pianta di alloro che, da quel momento in poi, diventa il simbolo della gloria poetica, per volere dello stesso Apollo.

Il mito vanta anche un altro primato: il vero protagonista è il desiderio erotico di un dio ed inaugura un filone che vede gli dei inseguire fanciulle mortali. A tal proposito giova sottolineare la commistione attuata da Ovidio tra poesia lirico-amorosa ed epica: Cupido che trionfa sul dio Apollo, non tanto avvezzo alle storie amorose a differenza di Giove, all'inizio dell'opera.<sup>59</sup> Alla luce di questo significato va letto il *primus amor*: la prima incursione del dio dell'Amore in una materia epica. Sergio Casali sottolinea proprio la mescolanza del genere lirico e pastorale nel personaggio Apollo.<sup>60</sup> Le ultime parole che il dio rivolge all'amata sottolineano proprio l'immedicabilità delle piaghe amorose nonostante il suo legame con la medicina (la tradizione elegiaca gli assoggettava questo tipo di potere in seguito al servizio da lui prestato ad Admeto).

Apollo ha in comune con Enone (*Heroides*,5) secondo la tradizione, la dote profetica, ma entrambi non riescono a interpretare le rispettive situazioni e a rendersi conto della vacuità dei loro vaticini. Il legame tra Enone e Apollo è l'Apollo pastore tibulliano. Questi, nelle *Metamorfosi*, nega di essere un pastore ma le parole che rivolge a Dafne sono tipiche del registro linguistico bucolico. Tale legame era stato notato anche da Pietro Bembo che faceva parlare in modo simile ad Apollo, Pan che si rivolge a Galatea (carm. 7). Non a caso, Casali

---

<sup>58</sup> Le fonti classiche e medievali del mito sono: Partenio di Nicea, *Sofferenze d'amore*, 15; Igino, *Fabulae*, 203; Luciano, *Dialoghi*, 15, 16, 26; Pausania, *Graecia descriptio*, VIII, 20, 1-4; Sevio, *Commentarii in Virgilio Aeneida*, II, III; Fulgenzio, *Mythologiae*, I, XIV; Mitografo Vaticano I, II, III; Arnolfo d'Orleans, *Allegoriae super Ovidii Metamorphosen*, I, 9; Giovanni di Garlandia, *Integumenta Ovidii*, I; Giovanni del Virgilio, *Allegoriae librorum Ovidii Metamorphoseos*, I, 9; Berchorius, *Ovidius moralizatus*, VII, VIII, IX; Boccaccio, *Genealogiae deorum gentilium*, VII, XXIX; cfr. fonte on-line [www.icons.it](http://www.icons.it).

<sup>59</sup> H. Frankel, *Ovid. A poet between two worlds*, University of California Press, Berkeley- Los Angeles 1945, p.78.

<sup>60</sup> S. Casali, *Enone, Apollo pastore e l'amore immedicabile. Giochi ovidiani su di un topo elegiaco*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 28, 1992, pp. 85-100.

afferma che il suo erede letterario è il Coridone virgiliano (il pastore protagonista della II Bucolica).

Un'altra rilevante somiglianza è con il pastore Polifemo teocrideo. L'episodio ebbe una vasta eco nel tempo anche a livello pittorico-scultoreo<sup>61</sup>.

Ad Ovidio, però, non interessa dilungarsi sulla genealogia, il filone da seguire è quello erotico-eziologico; lo stesso legame con il culto delfico ritorna solo alla fine quando l'inseguimento alla ninfa si conclude con la suddetta metamorfosi.

Una versione diffusa del mito colloca Dafne in Arcadia e ne fa la figlia della Terra e del fiume Ladone. Igino, in particolare, fa riferimento alla Terra quale madre della fanciulla. Nella sua corsa dal dio, Dafne invoca l'aiuto della madre, ed è per questo che viene ingoiata dalla terra; da qui nacque la pianta dell'alloro per consolare Apollo.

Nella versione di Partenio il racconto è ambientato nel Peloponneso, precisamente in Laconia. Ovidio sposta il tutto in Tassaglia; per lui Dafne è figlia del fiume tessalico Peneo.<sup>62</sup> Oltre queste due versioni del mito se ne segnala una terza definita "laconica" in base alla quale Dafne era la figlia del re spartano Amicla. Il figlio del re Enomao, Leucippo, s'innamora di Dafne e cerca di avvicinarsi a lei celandole la sua vera identità; Apollo, geloso, scopre l'inganno e inizia ad inseguire la fanciulla oggetto del suo desiderio; a questo punto è Zeus a trasformare Dafne nell'albero di alloro. Un'altra *variatio* del mito lega la vicenda di Dafne alla fondazione di un sobborgo. Un cacciatore trovò una punta d'oro di una freccia recante l'iscrizione "di Phebo" e qui decise di costruire un santuario dedicato ad Apollo Dafneo. Il posto in questione era un sobborgo di Antiochia, in Siria, sul fiume Oronte. La versione più antica a noi pervenuta è quella laconica.

Il quadro cambia durante il Medioevo. Gli dei pagani di Ovidio non potevano essere accettati e inseriti nella nuova atmosfera di cristianità imperante, totalizzante, in quel momento storico. Ai vari fenomeni metamorfici veniva data una spiegazione "naturalista" e questo è il caso di Boccaccio che definisce Dafne come umidità in quanto figlia del fiume Peneo e Apollo come la rappresentazione del calore del sole che aiuta le sementi a sbocciare, in questo caso aiuta la pianta del lauro. Leggiamo direttamente quanto scrive Boccaccio nella *Genealogia deorum gentilium*:

---

<sup>61</sup> Cfr. L. Barkan, *The Gods made flesh. Metamorphosis and a the pursuit of paganism*, Yale University Press, New Haven- London 1986 pp. 85; 225- 226.

<sup>62</sup> Sul mito in generale vd. P. Forbes Irving, *Metamorphosis in Greek myths*, cit., pp. 261- 263; J. Larson, *Greek nymphs*, Oxford University Press, Oxford 2001 pp.156-157, 165; G. Bretzigheimer, *Diana in Ovids Metamorphosen*, in «Gymnasium», CI, 1994, pp. 506-546.

Pro Dane quidam humiditas, que circa Penei ripam ex ipso Peneo procedit, summenda est, quam ideo Apollinem dixere dirigere, eo quod illam fervore radiorum suorum in sublime trahat, eamque non nunquam resolvit in aerem, et ob id humiditas, ut natura fit, quia una questue res fugit, et renuit id, per quod de esse ad non esse trahatur, sese ad intrinseca terre trait; ibi autem cum eam in altum trahere nequeat Apollo, agit in eam, et cum habundet regio illa semine laurorum, et licit lauros, et sic Danes, id est humiditas, Penei filia in laurum versa videtur. (VII, XXIX)<sup>63</sup>

Nel medesimo paragrafo, Boccaccio prosegue raccontando del legame tra l'alloro e la gloria poetica, riportando anche alcuni versi di Petrarca in cui si fa riferimento alla pianta in questione quale lode estrema concessa ai poeti.<sup>64</sup> L'alloro, prosegue Boccaccio, è legato al culto di Apollo in riferimento alle sue doti di indovino; si racconta, infatti, che se si dorme appoggiando la testa sulla pianta, questa faccia sognare fatti veri.

Arnolfo d'Orlèans ha allegorizzato:

Sed Cupido eum arco sagittati id est stimulis carnis sue eum calefizat. Sed tamen ille non amat nisi virginem Danem, quam tamen consequi non potest donec ea sit mutata in laurum. Virgines enim de virginitate sua in hoc seculo non merentur coronam nisi post suam mutationem id est post mortem eam accipiunt. Sed tunc habent lauream coronam quam in hac vita meruerunt. Dane ideo filia Penei dei fluvii fingitur quia aqua est frigida, et pudicicia est filia frigitatis sicut impudicicia caloris. (I, 9)<sup>65</sup>

Il giudizio di Arnolfo nei confronti di Dafne non è di condanna, anzi, il fatto di essere la figlia di un fiume le concede una freschezza che è tipica della pudicizia.

Sia Arnolfo d'Orleans che Giovanni del Virgilio forniscono una spiegazione "naturale" e allegorica del mito, definendo Dafne l'emblema della purezza.

Scrive Del Virgilio:

Nona trasmutatio est de Dane conversa in laurum. Allegoria est hec. Per Phebum intelligo pudicam personam et castam, per Daphne ipsam pudicitiam quam insequitur casta persona. Per Danem converti in arborem intelligo quod pudicitia radicatur in corde illius qui insequitur eam. Per laurum signatur virginitas eo quod semper est virens et redolens. (I, 9)<sup>66</sup>

Dafne dunque è il simbolo dell'integrità morale, della limpidezza interiore e l'alloro porta con sé il medesimo significato.

<sup>63</sup> G. Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium*, in *Tutte le Opere*, op. cit., pp. 768-772.

<sup>64</sup> Petrarca deve molto ad Ovidio, la sua presenza è notevole nell'autore del *Canzoniere*: cfr. G. Contini, *Preistoria dell'aura di Petrarca*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, pp. 193-205; M. Cottino-Jones, *The myth of Apollo and Daphne in Petrarch's Canzoniere. The dynamics and literary function of transformation*, in A. Scagione, *Francis Petrarch, six centuries later. A symposium*, University of North Carolina and Newberry library, Durham 1975, pp. 152-176.

<sup>65</sup> F. Ghisalberti, *Arnolfo d'Orlèans. Un cultore di Ovidio nel secolo XII*, cit., pp. 202-203.

<sup>66</sup> F. Ghisalberti, *Giovanni del Virgilio espositore delle Metamorfosi*, cit., p. 46.

Bonsignori eredita in parte il commento della sua fonte ma premette una spiegazione originale, che probabilmente non desume da nessuno. Nell'Allegoria segnata per H, insieme alla spiegazione del precedente evento (l'uccisione del serpente Fetonte da parte di Febo), scrive:

E tanto è a dire “*dampne*” in greco quanto che “*virtù*”, la qual virtù fugge innanzi alli prudenti, non perché voglia da loro separarsene, ma perché vuole essere seguitata, onde dice Cristo ne l'*Evangelio*: «Domandate e trovarite, e bussate e sarave aperto». E perciò, seguitando Febo Danne, venne allo amore, el quale condusse lui a perfezione, cioè arbore de lauro, dove sta la coronazione delli poeti, el quale sempre sta verde come la scienza, del quale l'uomo savio se pone per sua virtù en capo la corona a demostarer che allora è repino de somma sapienza. Potemo ancora la presente trasmutazione in altra forma allegorizzare, perciò che Febo se 'ntende una persona casta e pudica; per Danne intendo vera pudicizia, la quale è seguitata dalla castità; per Danne mutata in arbore intendo che la pudicizia se raica nel corpo de colui che lla seguita. Lauro è posto per la virginità, el quale sempre è verde, dove mai folgure né saetta non cade, e la ghirlanda che Febo se puse in capo significa che, poi che l'uomo è congiunto colla pudicizia, se 'ncorona di quello onore, el quale onore ha abbattuti tutti li altri alli quali tutti sopraesta.

Notevolmente articolata è l'Allegoria di Bonsignori; assente tanto in Del Virgilio quanto in Arnolfo l'introduzione del passo evangelico, usato quale spiegazione della necessità di conoscere il vero Amore anche per Febo, è il sentimento che lo perfeziona ulteriormente, in quanto «la virtù celestiale non po' né essere senza amore, perciò che senza amore niuna niuna cosa se pò fare perfetta.»

Il successore Degli Agostini ripropone la medesima Allegoria, il brano fu, senza dubbio, pedissequamente copiato da Bonsignori:

Dice lo autore che Phebo fu saettato per lo amore di Daphne, e tanto e a dire Daphne in greco quanto virtute, quale virtu si fa inanzi alli prudenti, non perche voglia da loro separarsi perche vole esser da loro sequita, Onde dice Christo nello evangelio adimandare e trovarete, picchiati e sarete aperti et cetera. Et perciò seguitando Phebo Daphne venne allo amore il quale condusse lei a perfezione cioe ad esser arbore di lauro, dove sta la coronazione delli Poeti. lo quale lauro e sempre verde come la scientia de la quale lhomo savio si la pone per sua virtu in capo in vece di corona a dimostrare chello aloro e pieno de scientia. Potemo anchora la presente trasmutazione in altro modo allegoriggare. Imperho che Phebo se intende la persona casta et pudica, e per Daphne la vera prudentia la quale e seguitata dalla castitade, la qual mutata in arbore se intende chella prudentia se nutrica nel corpo di

quello che lha seguita el lauro e per la virginita, la quale e sempre verde dove mai ne saetta ne fulgore non cade, la ghirlanda che Phebo si pose in capo significa che poi che lhomo e congiunto con la pridentia se incorona di quello honore et sempre sta verde il qual lauro con lo olivo furono li primi arbori che appressino dappoi lo diluvio nel conspetto delle genti, li quali dalli antichi philosophi con sacre religioni longissimo tempo furono honorati. (ff. 10, r-v)

A rischio di tediare il lettore si è ritenuto opportuno riportare quasi integralmente entrambe le allegorie per dimostare il passivo lavoro di copiatura effettuato dal secondo sul primo. Leggendo parallelamente i due brani emerge che Degli Agostini realizza un vero calco del testo precedente; solo pochissimi lemmi finali sembrano presentare sfumature diverse.

Alison Sharrock nel suo saggio *Gender and sexuality* analizza alcuni particolari dei personaggi maschili e femminili nell'opera (in generale) di Ovidio, concentrando l'attenzione sul "mascolino" e sul "femminile"<sup>67</sup>. Per quanto riguarda le *Metamorfosi* la studiosa si concentra, tra l'altro, sulla resa di Dafne, Io e Siringa e scrive che la perdita della voce, la trasformazione del corpo e la sessualità, sono particolari ricorrenti nel *corpus* ovidiano e che rappresentano parte del significato della metamorfosi stessa. L'impossibilità di parlare, la perdita del proprio corpo e della propria autonomia è legata alla sessualità delle suddette protagoniste. Sono vittime di amori che ne segnano il destino e tutte perdono la capacità di parlare; questo è simbolo della loro forzata sottomissione ognuna al rispettivo dio. Scrive la Sharrock:

In each case, the changed woman is made to acknowledge her domination by an act of para- speech that accentuates her loss of voice

I successivi "doni" (Dafne diventa l'alloro di cui si fregia Apollo e successivamente simbolo della gloria poetica; Io diventa la divinità egiziana Iside e Siringa la zampogna che produce un dolce suono) rappresentano una sorta di ricompensa per la perdita della loro corporeità. Il mito più raccapricciante ma che chiarisce ciò che la studiosa vuole evidenziare è quello di Filomela (VI, vv. 421-674). Progne, figlia del re di Atene, sposa Tereo, re di Tracia, il quale sequestra, violenta e taglia la lingua di Filomela, sorella di Progne. Scoperto il turpe misfatto, le due uccidono il figlioletto di Tereo e Progne e lo imbandiscono per il pasto. Tereo viene trasformato in upupa, Filomela in usignolo e Progne in rondine<sup>68</sup>. Nel caso della metamorfosi

<sup>67</sup> A. Sharrock *Gender and sexuality*, in P. Hardie, *Cambridge companion to Ovid*, cit. pp. 95-107.

<sup>68</sup> Al tempo di Ovidio il mito vantava già numerose rese teatrali tra cui spicca il *Tereo* di Sofocle di cui rimangono pochissimi frammenti; successivamente altri due drammi omonimi furono scritti da Accio e Livio Andronico. Il mito ha una lunga tradizione e tantissime varianti riguardanti anche la morte dei tre personaggi.

Nella letteratura greca la figura della madre assassina compare nell'*Odisea* (19, vv. 518-524): Penelope racconta della figlia di Pandareo, che porta il nome dell'usignolo, assassina del figlioletto Itylus, avuto da Zeto. Trasformata in uccello, si strugge in un eterno lamento. Sofocle conclude il suo dramma con la medesima trasformazione dei tre in altrettanti uccelli, usignolo, rondine e upupa. Esiodo parla della fanciulla assassina che si trasforma, però, in rondine. In particolare elabora una sua leggenda in cui la donna con il canto lacrimoso di rondine annuncia la primavera, a differenza del testo omerico in cui nunzio della stagione era il padre Pandione. Sui legami tra i due testi arcaici vd., I. Cazzaniga, *La saga di Itys nella tradizione letteraria e mitografica greco-romana I. La tradizione letteraria e mitografica greco-romana da Omero a Nonno Panopolitano*, Istituto Editoriale Cisalpino, Milano-Varese 1950; Id., *La saga di Itys nella tradizione letteraria e mitografica greco-romana, II. L'episodio di Procne nel libro sesto delle Metamorfosi di Ovidio: ricerche intorno alla tecnica poetica ovidiana*, Istituto Editoriale Cisalpino, Milano-Varese 1950. Cazzaniga ipotizza che la base culturale da cui si muovono tanto Omero quanto Esiodo sia costituita da leggende folkloriche sugli uccelli primaverili anche se Esiodo parla di una costellazione, Chelion, difficile da conciliare con quanto affermato da Cazzaniga. Sul significato della costellazione Chelion nella vicenda di Procne vd., M. Blomberg, *The meaning of Χελιδών in Hesiod*, in «Opuscola Atheniensa», 19, 1992, pp. 49-57. Eschilo dedica alcuni versi al mito nelle *Supplici* e nell'*Agamennone*. Il tragediografo è il primo a introdurre la figura del mitico Tereo quale marito della donna trasformata in usignolo e persecutore della stessa. Come già accennato, notevole importanza riveste il *Tereus* di Sofocle la cui versione funge da spartiacque. L'intera vicenda, come oggi la conosciamo, è quella raccontata da Sofocle. In tutte le versioni precedenti Tereo veniva trasformato in uno sparviero, nel *Tereus* diventa upupa per la prima volta. Vd., A. Kiso, *The lost Sophocles*, Vantage Press, New York 1984; G. Dobrov, *The tragic and comic Tereus*, in «American journal of philology», 114, 1993, pp. 189-234; D. Fitzpatrick, *Sophocle's Tereus*, in «Classical Quarterly», 51, 2001, pp. 90-101; A. Casanova, *Osservazioni sui frammenti del Tereo*, in AA.VV., *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, a cura di G. Avezzi, Marsilio 2008, pp. 59-68; F. Angiò, *Il Tereo di Sofocle e Tucidide II, 29, 3: fra mito e storia*, in «Quaderni di storia», 32, 1990, pp. 147-158; Due sono le varianti riguardanti la localizzazione della vicenda: Tracia o la Daulide focese. Secondo la variante di Igino il tutto si svolge in Tracia e la patria delle due sorelle è Atene, Procne diventa una rondine, Filomela un usignolo e Tereo un falco. Questa versione è diversa da quella Sofoclea; tralasciando la metamorfosi finale, Igino racconta che Tereo chiede al suocero di sposare Filomela, fingendo che la prima moglie fosse morta. Pandione acconsente e lascia partire la figlia di cui l'infido genero abusa. Tereo affida la donna al re Linceo ma la moglie di questi, amica di Procne, invia Filomela dall'ignara sorella. Nel frattempo a Tereo viene comunicato da alcuni prodigi che il figlioletto Itys sarà ucciso *a propinqua manu*. Immaginando che l'assassino potrebbe essere il proprio fratello, Tereo uccide Driante. La restante parte del mito segue il dettame sofocleo. Secondo Galasso il passaggio dal falco all'upupa si spiega con la credenza che uno dei due uccelli si trasformi nell'altro, e precisamente il falco in upupa. Prosegue il commentatore: «Il nome *Tereus* sarà quindi da spiegare con le caratteristiche degli uccelli da preda: vi veniva sentita la radice di τήρειν («scrutare» [...]), poiché il predatore che dalle nubi cala sulla preda è proprio un τήρειν, uno «scrutatore», per eccellenza». Per quanto concerne le fonti utilizzate da Ovidio dovuti paralleli vanno fatti con l'*Atreo* di Accio e il *Tieste* di Seneca; a tal proposito vd. M. Ciappi, *Contaminazioni tra tradizioni letterarie affini di ascendenza tragica nel racconto ovidiano del mito di Procne e Filomela (met. VI 587-666)*, in «Maia», L, 1998, pp. 433-463; F. Bessone, *Medea, leonessa infanticida. Ovidio, Seneca e un paradosso euripideo*, in «Quaderni del dipartimento di filologia classica dell'Università di Torino», XI, 1998, pp. 171-196. Durante il medioevo una ripresa del mito viene fatta ad opera di Chrétien de Troyes nel 1161 circa; del XIII secolo è una *Philomela* anglo-latina attribuita a Giovanni di Pecham. Sulle varianti del mito sia in arte che in musica vd. E. M. Moormann, W. Uitterhoeve, *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, [1987], a cura di E. Tetamo, Mondadori, Milano 2004, pp. 621-622. Dante incontra Progne nel *Purgatorio* (XII, vv. 16-24) tra gli esempi dell'ira punita; un lume celeste muove la fantasia di Dante che è fuori dai sensi ed è in questo stato che vede la rappresentazione dell'atto scellerato compiuto dalla donna: «Moveti lume che nel ciel s'informa / per sé o per voler che giù lo scorge. / De l'empiezza di lei, che mutò forma / ne l'uccel ch'a cantar più si diletta, / ne l'immagine mia apparve l'orma; / ». Petrarca accenna al «garrir» della rondine e al «pianger» dell'usignolo nel celebre sonetto CCCX: «Zephro torna, e'l bel tempo rimena, / e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia, / et garrir Progne et pianger Philomena, / et primavera candida et vermiglia. / [...]». F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di U. Dotti, Feltrinelli, Roma 2010, p. 278. Degli Agostini allegorizza il mito: «La presente allegoria si pone in questo modo. Questa historia fu vera si come se dichiara nel testo, ma per la occisione de Ithis le donne se partiro et velocemente tornaro ad Athene dove il padre loro mori per dolore. et cosi etiam delli a poco tempo le dette donne et lo regnio rimase ad Eritheo ne pote dello re pandione, le mutationi delle dette sorelle in uccelli si exponeno cosi, cioe che per la loro velocitate dice Ovidio che si mutaro una in rondina si vede haver il petto tinto di tale colore. e quando Progne fuggi da Thereo se n asconde nella cittade tutte le rondine sogliono volentieri habitare fra le gienti et fare gli loro nidi per le case et per li palazzi, ma Philomena per esser fuggita nelle selve dice lo autore chella si converse in rosignolo el quale uccello che se diletta molto di habitare li boschi e per esser senza lingua come era Philomena

di Dafne il discorso si complica se si considera il rapporto tra ciò che la fanciulla rappresentava prima, la celerità, il movimento, l'indipendenza e la staticità che l'essere un albero rappresenta.

Feldherr nel citato saggio, *Metamorphosis in the Metamorphoses*, sottolinea proprio la notevole discrepanza tra ciò che era prima Dafne e ciò che diventa. Lei che quasi rifiutava la sua bellezza, il suo essere avvenente, che si voleva dedicare solo alla caccia e dunque a Diana, viene immobilizzata in uno stato che non le lascia nulla della sua dinamicità. Osserva Feldherr che la metamorfosi per Ovidio è «occlusione e possessione». Tale metamorfosi ha notevole importanza perché sottolinea non tanto il personaggio Dafne ma chi è Apollo, la sua volontà di imporsi anche a costo di far soccombere la ninfa: l'alloro, infatti, è uno strumento che contribuisce alla possanza del dio che non ha alcun significato per la fanciulla. Altro punto che lo studioso sottolinea è il valore simbolico che acquista questa trasformazione: alla luce di quanto aveva dichiarato e si era augurato l'autore a proposito del suo *carmen perpetuum*, all'inizio dell'opera, la metamorfosi di Dafne chiarisce il senso della "durata temporale" della fama. Apollo, scrive Feldherr, *epicizes her story*. Il valore dell'alloro rimane nel tempo, è segno di un valore immortale.

In un parallelo realizzato tra Catullo e Apollo, in riferimento alla loro passione amorosa rispettivamente per Lesbia e Dafne, emerge una mancata accettazione della volontà delle donne. Entrambe vogliono essere libere di scegliere, libere di rifiutare un amore non gradito,

---

la pone essersi cangiata in detto rosogniolo e tanto vuol dire Prognie in greco quanto rondina e tanto Philomena in latino quanto rosignuolo, Et per il peccato di Thereo dice che lui dagli dei fu convertito in upupa la quale è uccello molto puzolente perciò che vive di carne humana e di ogni carognia et così come Thereo mentre visse fu molto superbo così li risto la cresta sopra il capo come hanno tutte le upupe che e segno manifesto di superbia, Et dice che Ithis divenne fagiano, cioè vuol dire che per esser bello giovane si cangioe in detto uccello che e molte dilettevole e bello.» (f. 71 v). Sul mito in generale vd.: L. Canfora, *Storie d'amore antiche. Leucippe e Clitofonte, Dafni e Cloe, Anzia e Abrocome, Dedalo*, Bari, 1987, pp. 120- 122; K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia. Il racconto del mito, la nascita della civiltà* [1963], Saggiatore, Milano 2009, pp. 475- 478; E. J. Boneschanscher, *Procne's absence again*, in «Classical Quarterly», 32, 1982, pp. 148- 151; M. Ciappi, *La metamorfosi di Procne e Filomela in Ovidio Met. 6.667.670*, in «Prometheus», 24, 1998 bis, pp. 141- 148; D. Curley, *Ovid, Met. 6,640: a Dialogue between Mother and Son*, in «Classical Quarterly», 47, 1997, pp. 320- 322; L. C. Curran, *Rape and rape victims in the Metamorphoses*, in «Arethusa» 11, 1978, pp. 213- 241; J. Fontenrose, *The Sorrows of Ino and Procne*, in «Transaction and Proceedings of the American Philological Association», 79, 1948, pp. 125- 167; R. Hannah, *Is it a bird? Is it a star? Ovid's Kite- and the first swallow of spring*, in «Latomus», 56, 1997, pp. 327- 342; G. A. Jacobsen, *Apollo and Tereus. Parallel motifs in Ovid's Metamorphoses*, in «Classical Journal», 80, 1984, pp. 45- 52; S. D. Kaufhold, *Ovid's Tereus: fire, birds, and the reification of figurative language*, in «The Classical Philology», 92, 1997, pp. 66- 71; M. Labate, *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, Giardini, Pisa 1984; L. Landolfi, *Scribentis imago. Eroine ovidiane e lamento epistolare*, Patròn, Bologna 2000; D. H. Lamour, *Tragic contaminatio in Ovid's Metamorphoses: Procne and Medea; Philomela and Iphigeneia (6. 424- 674); Scylla and Phaedra (8. 19- 151)*, in «Illinois Classical Studies», 15, 1990, pp. 131- 141; B. Pavlock, *The tyrant and boundary violations in Ovid's Tereus episode*, in *Helios*, 18, 1991, pp. 34- 48; J. Pollard, *Birds in greek life and myth*, Thames and Hudson, London 1977; G. Spatafora, *Il pianto dell'usignolo nella poesia greca antica*, in «Orpheus», 16, 1995, pp. 98- 110.

non cercato. Anderson analizza quest'aspetto del mito.<sup>69</sup> Sia Apollo che Catullo rappresentano l'amore irrazionale, che non ascolta ragioni, che non ammette rifiuti; entrambi si lasciano travolgere dalla forza del desiderio. L'uso della terza persona che attua Ovidio, consente di stabilire un distacco rispetto ad Apollo e non trae in inganno, come invece fa Catullo, con la sua retorica. Nonostante ciò le analogie tra i due ci sono, entrambi diventano cattivi quando si rendono conto di non poter ottenere ciò che vogliono, Apollo, scrive Anderson, *chasing his prey, he turns into the predatory animal he earlier denied he resembled*. Con diverso approccio, Catullo assume un atteggiamento simile e nel descrivere Lesbia, il suo comportamento è descritto *a common pathological male pattern*. L'odio che sviluppano questi personaggi verso l'amata, a cui Anderson accomuna il Tereo ovidiano, è legato alla volontà di libertà delle stesse:

There are many different interpretations of the metamorphosis of Daphne, but one, which is still current, should definitely be reject: she is not being punished for her frigidity! That is but an extension of the common male hatred of the woman's right to free choice.

---

<sup>69</sup> W. Anderson, *Love in Ovid's Metamorphoses*, in «The Classical Journal», 90, 1995, pp. 265-269.

Dall'unione di Io e Giove nasce Epafò che cresce insieme a Fetonte; con l'accento al mito di Fetonte, sviluppato all'inizio del II libro, Ovidio si avvia alla conclusione del I.

Nunc Epaphus magni genitus de semine tandem

Creditur esse Iovis perque urbes iuncta parenti

Templa tenet. fuit huic animis aequalis et annis

Sole satus Phaethon, quem quondam magna loquentem

Nec sibi cedentem Phoeboque parente superbum

Non tulit Inachides "matri" que ait "omnia demens

Credis et es tumidus genitoris imagine falsi". (vv.747-754)

La diatriba verbale che nasce tra i due fanciulli si adatta al contesto sociale romano aristocratico in cui è molto forte la voglia di esibire discendenti importanti e, soprattutto, di esserne all'altezza. È proprio sulla base di questa consapevolezza che, forse, Ovidio usa *Inachides* che è un papponimico, derivato dal nome del nonno, Inaco. È un uso insolito anche perché Epafò voleva vantare il fatto di essere figlio di Giove e non la discendenza materna (come indicherebbe il papponimico); non è da escudere, infatti, che *Inachides* è esibito con una sfumatura ironica.

Degli Agostini dedica le ultime sette ottave del I libro alla discussione tra Epafò e Fetonte e, negli stessi versi, introduce il mito del figlio del Sole che, anche lui come Ovidio, sviluppa all'inizio del II libro. Le ottave in questione costituiscono il capitolo *Della natività di Epapho et della contenzione di Phetonte con lui*.

Nacque di Giove, e di la bella Io

Un bel fanciul Epapho nominato

Che fu giovine, saggio, accorto e pio

Quanto altro a li suoi giorni al mondo nato

E col figliuol del sol potente Idio

Detto Phetonte sera accompagnato

Per esser quasi equali di tempo, e grado

Di virtù, di bellezza, e parentado

E perché sempre suol fra dui equali  
 di sangue, l' invidia regniare  
 certa, e vera cagion de tutti i mali  
 si comincior l' un l' altro a minacciare,  
 hor sendo un giorno i giovani regali  
 insieme, Epapho cominciò a parlare  
 verso Phetonte, e disse esser tu credi  
 figliuol del sol, e l'error tuo non vedi (f. 13 r)

I versi ovidiani sono argomentati e il giovane Epafò diventa «saggio, accorto e pio». Il volgarizzatore aggiunge anche un breve commento dal sapore sentenzioso («e perché sempre suol fra dui equali...») assente nelle *Metamorfosi*.

Bonsignori nel penultimo capitolo del I libro, *Come Epafò e Fetonte vennero in parole. Capitolo XLII*, scrive:

Epafò [...] essendo elli giovane, se ritrovava spesso in compagnia di Fetonte, figliuolo del Sole [...] E perché li patri de quisti doi erano de grandi affare, ciascuno de loro se reputava essere in maggiore stato [...]

La matrice di quanto aveva scritto Degli Agostini a proposito della competizione tra i due giovani, sembra essere Bonsignori, anche se il primo rispetto al secondo argomenta notevolmente il contenuto.

Del Virgilio aveva parafrasato in modo laconico:

Nam Ephapus fuit filius Iovis ex Io genitus qui erat par Phetonti annis. Sed cum Ephapus videret Phetontem velle adequari sibi dixit.

La suggestiva scena di apertura del II libro è focalizzata sulla descrizione della dimora del Sole a cui arriva Fetonte, con l'intento di incontrare il padre. L'incendio scatenato dal giovane, causato dalla brama di misurarsi con le forze della Natura, richiama il diluvio universale raccontato in apertura del I libro. In entrambi i casi gli umani non hanno consapevolezza dei propri limiti e travalicano i limiti del lecito, sfidando il divino; la conseguenza è il Caos, il disordine.

L'estro ovidiano descrive la scena di rara bellezza:

Regia solis erat sublimibus alta columnis,  
 clara micante auro flammasque imitante pyropo,  
 cuius ebur nitidum fastigia summa tegebat,  
 argenti bifores radiabant lumine valvae.  
 Materiam superabat opus; nam Mulciber illic  
 Aequora caelarat medias cingentia terras  
 Terrarumque orbem caelumque quod imminet orbi. (vv. 1-7)

Degli Agostini distribuisce i primi versi del II libro in due ottave:

Questa casa del sol fabricata era  
 D' alte colonne a meraviglia grande  
 Dove il Piropo a guisa de lumera  
 Da ciascun lato la sua luce spande  
 Ivi e una pietra de smiraldo intiera  
 Chel circondava da tutte le bande  
 Tal che per quello el diletto loco  
 Pareva acceso d' uno ardente foco  
 Il tetto era de avorio, e le sue porte  
 Erano fatte d' argento brunito

Ed era tutto d' imagini morte

Il bel palazzo d' intorno scolpito

E de più dun la mesta, e lieta sorte

Opera di Vulcan mastro gradito

Con tutto il mondo, e ciel, e terra, e mare

Et ciò che po la mente umana imaginare (f. 13 v)

L'ablative *clara micante auro* non è sviluppato, c'è solo un richiamo quando, dopo qualche verso, Degli Agostini scrive: «pareva acceso d'un ardente foco»; il «pyropo a guisa de lumera» sparge la sua luce dappertutto. Quello che Ovidio racconta nei vv. 1-4 Degli Agostini lo riporta nella prima ottava. Nel volgarizzamento si passa direttamente alla descrizione delle immagini scolpite senza tradurre *materiam superabat opus* con cui il Poeta vuole sottolineare la maggiore bellezza del lavoro rispetto al metallo. Vulcano è per Degli Agostini il «mastro gradito» che riesce a realizzare tutto ciò che mente umana può concepire. Il *Mulciber* ovidiano deriva da *mulceo* ed è usato per rendere nel miglior modo possibile che «il dio della forgia ammorbidisce i metalli per plasmarli e trasformarli»<sup>70</sup>.

Degli Agostini titola questo libro *Libro secondo dove dice della casa del Sole*, Bonsignori è più articolato e prolisso: *Libro secundo de Ovidio dove seguita la fabula sì come Fetonte entrò ed andò alla casa del Sole, suo padre, el cui testo così incomincia [...]*; è riportato il v. 1 delle *Metamorfosi* e successivamente scrive:

Era la casa del Sole alta, composta in alte colonne, ed era chiarissima perciò che era tutta indorata ed anche risplendea per la chiarezza del piropo, cioè una preziosa pietra, la quale è così nominata, della quale la ditta casa era tutta murata e risplendea simele alle fiamme del fuoco. Li tetti della ditta casa erano tutti d' avorio e le porte risplendeano perciò che erano tutte d' argento, e tutta questa casa era intagliata de figure scolpite e rilevate sì che l' opera soperchiava la materia. Li quali intagli avea tutti fatti Vulcano, dove avea intagliati li mari, li quali circondano la terra, ed anche c'era la rotondità della terra figurata in propria forma (cap. I).

---

<sup>70</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di A. Barchiesi, cit., p. 239.

Dalla Ardissino si apprende che Bonsignori, pur mantenendosi vicino alla sua fonte Del Virgilio, in questo libro traduce Ovidio fino al capitolo III; tuttavia la definizione di piropo «una preziosa pietra» è del virgiliana: *piropus est lapis preciosus*.<sup>71</sup>

Nei successivi vv. 8-18 Ovidio, con una notevole *ekphrasis*, continua a descrivere la reggia con dovizia di particolari, l'occhio del lettore scorre su tutti gli oggetti, di cui si riesce a cogliere e ad immaginare ogni minuzia:

ceruleo habet unda deos, Tritona canorum

Proteaque ambiguum ballaenarumque prementem

Aegaeona suis immania terga lacertis

Doridaque et natas, quarum pars nare videtur,

pars in mole sedend virides siccare capillos,

pisce vehi quaedam; facies non omnibus una,

non diversa tamen, qualem decet esse sororum.

Terra viros urbesque gerit silvassque ferasque

Fluminaque enymphas et ecetera numina ruris

Signaque sex foribus dextris totidemque sinistris (vv. 8-18).

Degli Agostini a cospetto di versi che si prestavano ad essere ulteriormente sciorinati e impreziositi li traduce in una sola ottava:

Vedeassi di nettuno il gran Tritone

Con ciascun altro maritimo deo

E con le braccia aperte ancho Ageone

D' ampia grandezza, insieme con Proeto

E dorida, che mezzo star si pone

Fuor del gran mar procelloso, e reo

---

<sup>71</sup> E. Ardissino, *Ovidio Metamorphoseos in verso vulgare*, cit., p. 178.

Con li verdi capeglia, e il capo al sole

Come piace a colui che così vuole (f. 14 r).

La descrizione si ferma a Doride, non si accenna alle figlie della stessa che sono le cinquanta Nereidi, le ninfe marine e gli ultimi sette versi ovidiani vengono pressochè ignorati dal volgarizzatore. Gli stessi personaggi marini non sono definiti chiaramente tramite gli epiteti caratterizzanti usati da Ovidio: di Proteo non si dice che è cangiante (*ambiguus*), di Ageone scrive che ha braccia «d'ampia grandezza» ma non traduce i bellissimi vv. 9-10.

Bonsignori, memori di quanto ha sostenuto la Ardissino circa la fedeltà dello stesso ad Ovidio per questi capitoli iniziali, scrive:

Erace ancora intagliato el cielo, el quale sopra alla terra, ed era li figurato sì come li mari ritenevano ed avevano li loro dii, dove era intagliato Tritone, trombetta de Nettuno, ed anche c' era intagliato Proteo ed Egenone con le grande braccia, ed anche Dorida, il quale pareva che mezzo stesse in mare e mezzo de fora dell' acque con lu capo al sole e con li vedri capelli. Ed erano li scolpiti diversi pesci, li quali non somigliavano l' uno all' altro, non perciò che fossero variati l' uno dall' altro, sì come le sorelle e li fratelli. Anche c' erano intagliati le cittadi e li castelli, le selve e le fiere che stavano sopra della terra, e li fiumi, nelli quali abitano le ninfe. Anche c'erano scolpiti li dii delle ville e la immagine del cielo resplendente; dal lato ritto dell' uscio erano intagliati sei segni ed altri sei dalla parte manca, cioè li dodici segni celestiali, ciò sono: Ariete, Tauro, Gemini, Cancer, Leo, Virgo, Libra, Scorpio, Sagittario, Capricorno, Acquario e Piscis. (cap. I)

Nella prima parte la traduzione è abbastanza fedele, successivamente si nota che Degli Agostini non descrive, a differenza di Ovidio, le divinità marine e si ignorano le Nereidi; gli ultimi versi ovidiani, invece, sono notevolmente ampliati con l'aggiunta dei «dodici segni celestiali» in un *pastiche* linguistico di latino e volgare.

Febo, entrato nella reggia, si deve fermare a distanza dal padre poiché è quasi accecato dallo splendore che questi emana, troneggiando in un manto coperto di porpora. Qui è incastonata la seconda *ekphrasis* che riguarda la descrizione dell'imponente trono:

a dextra laevaue Dies et Mensis et Annus

Saeculaque et positae spatiis aequalibus Horae;

Verque novum stabat cinctum florente corona,

stabat nuda Aestas et spicea sarta gerebat,  
 stabat et Autumnus calcatis sordidus uvis,  
 et glacialis Hiems canos hirsute capillos. (vv. 25-30)

Degli Agostini dedica alla descrizione l'ultima ottava del primo capitolo del II libro, *Libro secondo dove dice della casa del sole*:

Eravi in lei tutti i tempi de l' anno  
 Primavera, l'estate, autunno, el verno  
 E l' hore, e i giorni come infretta vanno  
 Intenti, e sottoposti al suo governo  
 L' allegrezza, el piacer, il duol, l' affanno  
 Et ciò che fu, con quel sera in eterno  
 Ed era tutto quel signor gradito  
 Come altro Idio de purpura vestito (f. 14 r)

Rimane il senso, l'atmosfera creata della precisa descrizione ovidiana. Non c'è traccia delle personificazioni e relative qualifiche che sono liquidate con «primavera, l'estate, autunno, el verno e l' hore, e i giorni».

Bonsignori è prolisso rispetto al suo successore:

Febo stava vestito e velato de vestimento de porpura e sedea in una sedia relucente de smiraldi ed avea dalla mano dritta e dalla manca li dì, li mesi e l' anni; anco c' era el mondo, el seculo con l' ore uguale, dimostrando sì come el tempo trascorre. Ed era nella ditta sedia de smiraldi la primavera intagliata, la quale avea in capo una corona de resplendenti fiori; ed eraci intagliata la state, la quale avea in capo ina girlanda de spiche; anche era intagliato l'autunno, tutto imbrattato dalle pistate uve; erace anche scolpito el giacciato verno, el quale avea tutti li capelli arsi per lu freddo. (cap. II)

Quelli che per Degli Agostini diventano «tutti i tempi de l'anno» in Bonsignori sono «li dì, li mesi e l'anni». Le successive personificazioni delle quattro stagioni sono tradotte con notevole riguardo al testo madre.

Fetonte si rivolge al padre pregandolo di dirgli la verità circa il loro legame:

ille refert: “o lux immensi publica mundi,  
 Phoebe pater, si das usum mihi nominis huius  
 nec falsa Clymene culpam sub imagine celat,  
 pignora de generis per quae tua vera propago  
 credar, et hunc animis errorem detrae nostris”. (vv. 35-39)

Degli Agostini, con il suo fare romanzesco, amplifica i suddetti versi in due ottave nel capitolo *De Phebo e de Phetonte*:

Alhor Phetonte con parlar giocondo  
 a lui si vuolse, e disse o sommo duce  
 del nostro cieco, e tenebroso mondo  
 unica, santa, sacra e vera luce  
 per un dubbio saper ch mi confondo  
 venuto son da te chal ben conduce  
 chin te si fida, acciò chel me chiarissi  
 et come l'oro in foco me afinissi  
 Detto mi ven che tuo figliuol non sono  
 E per saper di ciò la veritade  
 Ponendo la mia vita in abbandono  
 a te venuto son per l' alte strade  
 acciò mel dichi, e che da padre buono  
 concorrer vogli in la mia volontade

dando me i segni con i quai chiarire

possì, chi mi volesse contraddire (f. 14 r)

Fetonte si rivolge al padre «con parlar giocondo» e lo definisce «sommo duce» che è la traduzione del solenne *Phoebe pater*; l'espressione ovidiana *lux immensa pubblica mundi* è parafrasata «duce / del nostro cieco, e tenebroso mondo / unica, santa, sacra e vera luce». Il volgarizzatore preferisce non parlare esplicitamente di Climene e aggiunge rispetto al testo latino «chal ben conduce / chin te si fida». Lo stesso dicasi per gli ultimi tre versi degli agostiniani riportati che sono una parafrasi dei vv. 37-39.

Bonsignori è meno prolisso e romanzato del successore:

O publica luce del grande mondo, se tu me concedi ch'io possa dire che tu sei mio padre e che la falsa Climena, mia madre, non me celi la sua colpa, cioè che non celi me tuo figliuolo, damme li pegni per li quali io possa demunstrare com' io so' tuo vero figliuolo; e pregote che tu me tralghi questo errore dell' anima. (cap. III)

Ignora *Phoebe pater*, tuttavia, rispetto a Degli Agostini è molto fedele ad Ovidio.

Nel volgarizzamento il colloquio tra padre e figlio è davvero stringato, in particolare, il traduttore cinquecentesco elimina i vv. 105-133, nei quali il Sole cerca di convincere il figlio a cambiare idea circa il dono che gli ha chiesto. Il Sole gli illustra tutti i pericoli raccontando come, alle volte, lui stesso teme per la sua incolumità e nel fare ciò Ovidio trasforma il dio in un «vero maestro di cosmologia»<sup>72</sup>. Fetonte non desiste e il padre, rattristato e disarmato, è costretto a cedere e ad accompagnare il figlio sul carro dove prova, per l' ultima volta, a fargli cambiare idea.

Occupat ille levem iuvenali corpore currum

Statque super manibusque datas con tingere habenas

Gaudet et invito grates agit inde parenti.

Interea volucres Pyrois et Eous et Aethon,

Solis equi, quartusque Phlegon hinnitibus auras

Flammiferis implent pedibusque repagula pulsant

---

<sup>72</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di A. Barchiesi, cit., p. 248.

quae postquam Tethys fatorum ignara nepotism  
 reppulit et facta est immense copia caeli,  
 corripuere viam pedibusque per aera motis  
 ostante scindum nebulas pennisque levati  
 praetereunt ortos isdem de partibus Euros.

Sed leve pondus erat nec quod conoscere possent

Solis equi, solitaque iugum gravitate carebat;  
 utque caban curvae iusto sine pondere naves  
 perque mare instabiles nimia levitate feruntur,  
 sic onere adsueto vacuus dat in aere saltus  
 succutiturque alte similesque est cursus inani.

Quod simul ac sensere, ruunt tritumque reliquunt

Quadriiugi spatium nec quo prius ordine currunt.

Ipse pavet [...] (vv. 150-169)

Degli Agostini nel capitolo *Come Phetonte salì lo carro*, composto da quattro ottave, racconta il trambusto scatenato da Fetonte prima della sua morte:

Come Phetonte fu sul car montato  
 ringratiò il padre, e senza far dimora  
 presto shebbe da quello allontanato  
 in compagnia de la candida aurora  
 e li destrier chalcun non era usato  
 del leve peso s'accorsero alhora  
 et comincior sentendosi leggieri  
 ad uscir fuor degli usati sentieri

Per la qual cosa fu tardi pentito  
 Il semplice Phetonte, e non potea  
 Governar quei che dun in altro sito  
 Senza ritegnio ognun di lor correa  
 et volendo ir il giovine gradito  
 verso occidente come andar dovea  
 cominciò verso il settentrion calarse  
 in loco, dove mai più sol apparse (f. 15 r)

Nella prima parte la traduzione è abbastanza vicina all'originale ma gli ultimi quattro versi della seconda ottava sono di Degli Agostini.

Bonsignori, nel capitolo *Come Fetonte salì nel carro*, scrive:

Salito che fu Fetonte nel carro del Sole rendeo grazie al padre; ed andando, cominciarono li cavalli a volare e, sentendo el leggiero peso, comenciarono ad andare là e qua, onde Fetonte non li poteva tenere e già era pentuto perché era saluto nel carro. E devendo andare verso Occidente, elli andò verso Settentrione, dove mai non fo più el Sole [...] (cap. IV)

Entrambi i volgarizzatori non traducono la similitudine ovidiana dei vv. 163-164, *utque caban curvae iusto sine pondere naves / perque mare instabiles nimia levitate ferunt* /. La fonte da cui viene la direzione verso «settentrione» è Del Virgilio che aveva scritto:

ivit versus septentrionem ubi numquam fuit<sup>73</sup>

La Madre Terra sta bruciando e, con l'ultimo soffio di voce che ha, si rivolge a Giove pregandolo:

“si placet hoc meruique, quid o tua fulmina cessant,

summe deum? Liceat periturae viribus ignis

igne perire tuo clademque auctore levare.

Vix equidem fauces haec ipsa in verba resolvo”

---

<sup>73</sup> E. Ardissino, *Ovidio metamorphoseos in verso vulgare*, op. cit., p. 179.

(presserat ora vapor); (tostos en aspice crines  
 Inque oculis tantum, tantum super ora favillae.  
 Hosne mihi fructus, hunc fertilitatis honorem  
 Officii que refers, quod adunci vulnera aratri  
 Rastrorumque fero totoque exerceor anno,  
 quod pecori frondes alimenta que mitia fruges  
 humano generi, vobis quoque tura ministro?  
 Sed tamen exitium fac me meruisse: quid undae,  
 Quid meruit frater? Cur illi tradita sorte  
 Aequora decrescunt et ab aethere longius absunt?  
 Quod si nec fratris nec te mea gratia tangit,  
 at caeli miserere tui. Circumspice utrumque:  
 fumat uterque polus. Quos si vitiaverit ignis,  
 atria vesta ruent. Atlas en ipse laborat  
 vixque suis umeris candentem sustinet axem.  
 Si freta, si terrae perunt, si regia caeli,  
 in Chaos antiquum confundimur. Eripe flambi  
 si quid adhuc superses et rerum consule summae". (vv. 279-300)

Degli Agostini dedica un capitolo a sé stante, composto da tre ottave, per la preghiera della Madre Terra, *Come la terra ora*:

La terra pio con pietoso sermone  
 Vedendosi arder non li pareva gioco  
 et fece a Giupiter questa oratione  
 dicendo o sommo idio risguarda un poco

con gli occhi de la tua compassione  
 ne mi lassar perir in questo foco  
 però che ti fui sempre ubbidiente  
 e donno il cibbo a la tua mortal giente  
 Ma se chio mi consumi sei disposto  
 per foco, con il tuo fa chardi presto  
 chogni tormento, e ogni morir tosto  
 a chil partisse non è sì molesto  
 et se per qualche mio peccato ascosto  
 la ragion vol che pur pattisca questo  
 perché tuo fratel Pluto pattir fai  
 che è dil tuo sangue, e ti offese giammai  
 E se pur non ti curi del suo danno  
 curati almeno del tuo sublime seggio  
 perché i ciel, con le stelle periranno  
 se non provedi, e andran di male in peggio  
 dunque tranne signori di tanto affanno  
 tu chel tutto poi fare quel chio veggio  
 ne ci lassar in tanti incendi horrendi  
 tu fa il bisogno mio, l'odi e intendi (f. 15 r)

I versi ovidiani 279-290 sono tradotti con notevole libertà e non solo per le solite aggettivazioni degli agostiniani. La *Tellus* di Ovidio presenta tratti tipicamente umani, ha una bocca, capelli, occhi, notevole è la commistione umano-divino; l'espressione *presserat ora vapor* (v. 283) rende fortemente l'umanizzazione della Madre Terra ma Degli Agostini preferisce non tradurla. Gli stessi contenuti vengono rielaborati: non c'è traccia delle varie

attività connesse con il lavoro agricolo che la Terra dice di sopportare per il benessere degli uomini (vv. 285-289); non c'è accenno ad *Atlas* (vv.296-297).

Già Bonsignori aveva dedicato un capitoletto a sé stante alla preghiera della Madre Terra, *Come la Terra orò al sommo Giove*:

Sentendose la terra tanta avversità orò a Giove e disse: “O piatoso Giove, abbime misericordia perciò ch’ io te so’ sempre stata ubediente con ciò sia cosa ch’ io produco li frutti e l’altre cose che sono necessarie alla umana generazione, perché dunque me lassi ardere? E se tu pur voli ch’io arda, ardime del tuo foco e non del fuoco di questo maledetto. E posto ch’io meriti questo, perché pate pena Pluto tuo fratello? E se tu non te cuir de noi, almeno abbi cura del tuo cielo, però che in verità, se tu non soccorri, le stelle periranno dal fuoco, onde ti piaccia senza indugio togliere via questi incendi”. (cap. VI)

È superfluo sottolineare quanto il volgarizzamento cinquecentesco si basi su Bonsignori in questo passo. I vv. 280-281, *liceat periturae viribus ignis / igne perire tuo clademque auctore levare*, sono tradotti meglio da Bonsignori rispetto a Degli Agostini che lascia in sospeso il significato reale limitandosi a scrivere «ne mi lassar perir in questo foco». Non c'è la resa umana della Madre Terra e neanche l'accenno ad Atlante.

«L'alto tonante Giove» blocca quanto sta succedendo per evitare il ritorno al Caos e lo fa fermando Fetonte che non può più controllare la situazione:

intonat et dextra libratum fulmen ab aure

misit in aurigam pariterque animaque rotisque

expulit et saevis compescuit ignibus ignes (vv. 311-313)

Degli Agostini rispetto al modello latino è più sintetico nel raccontare la morte di Fetonte, pur dedicandogli un capitolo composto da due ottave, *Di Phetonte fulminato*. La prima ottava dovrebbe essere la traduzione dei succitati versi ovidiani:

Ai giusti prieghi de la terra mosso

il consiglio de ideì subitamente

adunò, da pietà tutto commosso

l' alto tonante Giove onnipotente

e Phetonte dal cielo hebbe percosso  
 con una de le sue saette ardente  
 et fuor del carro giù nel po mandollo  
 in modo tal che mai più diede un crollo (f. 15 r)

Anche in questo caso la traduzione è notevolmente libera, rimane il fatto, l'accaduto, la morte di Fetonte per mano di Giove che lo scaraventa giù dal carro. La sintesi attuata da Degli Agostini abbraccia i vv. 304-324; Ovidio solo al v. 324, infatti, accenna all' *Eridanus* (Po), di cui racconta il volgarizzatore già in questa prima ottava.

Non è chiara in questo caso la filiazione Bonsignori-Degli Agostini, considerando la notevole sintesi che dei versi ovidiani realizza il primo:

*Della morte de fetonte. Capitolo VII*

Dicendo la Terra queste parole, Giove adunò el consiglio e protestò a tutti li dii che onne cosa ardeva e, così dicendo, mandò una saetta e percosse Fetonte, sì che cadde in terra con tutto el carro, e sì l'occise [...]

La morte dell'incauto ragazzo è ridotta a poche parole; probabilmente Del Virgilio fu altrettanto conciso:

Quapropter ascendit super arcem suam et fulmine emisso fulminavit Phetontem (f. 17 v)<sup>74</sup>

Della bellissima immagine di Fetonte, che rotolando lascia una scia come una cometa, non c'è traccia nei due volgarizzamenti:

At Phaethon rutilos flamma populante capillos  
 voluitur in praeceps longoque per aera tractu  
 fertur, ut interdum de caelo stella sereno,  
 etsi non cecidit, potuit cecidisse videri. (vv. 319-322)

La stessa libertà si ricontra nella traduzione dei versi che sono scolpiti sul sasso del tumulo di Fetonte per mano delle Naiadi dell'Esperia:

---

<sup>74</sup>Ivi, p. 180.

Hic situs est Phaethon cursus auriga paterni

Quem si non tenuit magnis tamen excidit ausis (vv. 327-328)

Degli Agostini traduce brevemente:

Et le Nagiade [...]

Un epitaphio sopra gli scultaro

Che dichiarava con bel verso ornato

Tutto il suo caso sì como era stato (f. 15 r)

Bonsignori invece riporta le parole incise sul sasso:

“Qui giace Fetonte, menatore del carro del padre, el quale carro tenne uscendo delli ammaestramenti del padre”(cap. VII)

Giovanni del Virgilio nel tradurre questi versi si era mantenuto fedele al testo madre, è Bonsignori a distaccarsi dalla fonte:

Hic situs est Pheton cursus auriga paterni quem si non tenuit, magnis tamen excidit ausis (f. 17 v)<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> *Ibidem*

## 2. *Il mito di Fetonte*

Il II libro delle *Metamorfosi* si apre con la descrizione di un catastrofico incendio che richiama, per corrispondenza, il diluvio raccontato all'inizio del precedente libro. In entrambi i casi le catastrofi naturali rappresentano la conseguenza di un errore umano: Ovidio sembra dire al lettore che quando si vuole andare oltre, non rispettando i confini e, dunque, i limiti posti all'uomo, la punizione divina è implacabile. Lo sconvolgimento causato dall'uscita dall'orbita del carro solare ha come conseguenza la confusione degli elementi, l'implacabile fuoco segna la fine della vita, la Madre Terra è soffocata dal calore delle fiamme.

Nel I libro Giove, sconvolto dagli empi comportamenti umani, racconta al Conciglio degli dei quanto aveva commesso l'infido Licaone e, nel pensare alla vendetta, considera di servirsi dei fulmini per distruggere il genere umano, assaggio di ciò che rischiano gli irriverenti. Con sapore profetico, dunque, si parla del fuoco che distruggerà tutto, si prospetta ciò che poi accadrà a causa di Fetonte:

Iamque erat in totas sparsurus fulmina terras;  
 sed timuit, ne forte sacer tot ab ignibus aether  
 conciperet flammam longusque ardesceret axis.  
 Esse quoque in fati reminiscitur adfore tempus  
 quo mare, quo tellus correptaque regia caeli  
 ardeat et mundi moles operosa latore.  
 Tela reponuntur minimis fabricata Cyclopum:  
 poena placet diversa, genus mortale sub undis  
 perdere et ex omni nimbos demittere caelo. (vv. 253-261)

A far desistere il padre degli dei è solo il timore di incendiare anche l'etere e di bruciare «il lungo asse del mondo».

La storia di Fetonte è, senza dubbio, legata alle catastrofi naturali e anche all'origine del mondo, se si considerano gli avvenimenti immediatamente successivi al diluvio (I libro). Il figlio del Sole incarna proprio quanto detto da Giove a proposito della forza che distruggerà il Cosmo.

Il primo a credere in questa connessione, al filo rosso che legherebbe i due libri, è Platone che, nel *Timeo*, individua il significato del mito «nel mutamento dei corpi nei cieli che circondano la terra e sulle distruzioni operate ciclicamente dal fuoco»<sup>76</sup>.

Lucrezio (*De rerum natura*) inquadra la storia di Fetonte in un mondo eternamente diviso tra acqua e fuoco; l'elaborazione del mito da parte dei poeti greci è stato un espediente per giustificare un momento storico in cui il fuoco prevalse:

Ignis enim superat et lambens multa perussit,  
 avia cum Phaethonta rapax vis solis equorum  
 aethere raptavit toto terrasque per omnis.  
 At pater omnipotens ira tum percitus acri  
 magnanimum Phaethonta repenti fulminis ictu  
 deturbavit equis in terram, Solque cadenti  
 obvius aeternam suscepit lampada mundi  
 disiectosque redegit equos iunxitque trementis,  
 inde suum per iter recreavit cuncta gubernans,  
 scilicet ut veteres Graium cecinere poetae. (V, vv. 396-405)<sup>77</sup>

L'eterno fluire degli elementi, la loro continua commistione, il rinnovamento della materia, sono argomenti sviscerati nel discorso finale di Pitagora nel libro XV (vv. 60-486), di cui il v. 165, *omnia mutantur, nihil interit*, è il manifesto. Il filosofo illuminato dal Divino,<sup>78</sup> che inizia il suo discorso soffermandosi sull'importanza di essere vegetariani, illustra i fondamenti della metempsicosi, quale dimostrazione estrema dell'eterno ritorno della vita umana e racconta delle «quattro sostanze generatrici» di matrice empedoclea<sup>79</sup>, che ravvivavano il mondo con il loro eterno avvicinarsi e riproporsi:

<sup>76</sup> M. Marongiu, *Currus auriga paterni. Il mito di Fetonte nel Rinascimento*, Lumières Internationales, Lugano 2008, p. 10. Vd. anche: Platone, *Timeo*, a cura di F. Fronterotta, Bur, Rizzoli, Milano 2006.

<sup>77</sup> Lucrezio, *La natura*, cit., pp. 280-283.

<sup>78</sup> Sull'aspetto linguistico del discorso vd. A. Barchiesi, *Voci e istanze narrative nelle Metamorfosi di Ovidio*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», XXIII, 1989, pp. 55-96. Lo studioso mette in discussione, tra l'altro, l'identificazione tra Ovidio e il suo presunto portavoce Pitagora, sottolineando dell'intero brano, a parte la nota idea ovidiana di eterno divenire, la sua acuta mossa nel presentare «la profezia di Pitagora come un atto di memoria, non di preveggenza».

<sup>79</sup> Sul rapporto tra Ovidio e il filosofo Empedocle e su quanto l'esametro di tradizione greco-latina lo abbia formato vd. il saggio di P. Hardie, *The Speech of Pythagoras in Ovid Metamorphoses 15: Empedoclean epos*, in «Classical Quarterly», XLV, 1995, pp. 204-214, in cui lo studioso si chiede, *Can one take the Speech as a serious essay in philosophical didactic, or is it all a mighty spoof, as intentionally laughable, perhaps, as the imperial panegyric with which the narrative of book 15 concludes?*. Un filone di analisi simile è sviluppato anche da un altro studioso che si sofferma con particolare attenzione sull'influsso omerico nel discorso pitagorico, partendo dal motivo dei *memoria*: J. F. Miller, *The Memories of Ovid's Pythagoras*, in «Mnemosyne», XLVII, 4, 1994, pp. 473-487. Scrive Miller: *In Ovid's hands, the motif of Pythagorean memoria*

Quattuor aeternus genitalia corpora mundus  
 continet. Ex illis duo sunt onerosa suoque  
 pondere in inferius, tellus atque unda, feruntur,  
 et totidem gravitate caarent nulloque premente  
 alta petunt, aer aere purior ignis.  
 Quae quamquam spatio distant, tamen omnia fiunt  
 ex ipsis et in ipsa cadunt, resolutaque tellus  
 in liquidas rarescit aquas, tenuatus in auras  
 aeraque umor abit, dempto quoque pondere cursus  
 in superos aer tenuissimus emicat ignes. (vv. 239-349)

Alla fine dell'opera dunque, si afferma esplicitamente che la metamorfosi è il principio regolatore del Tutto; gli elementi, nel loro mescolarsi continuo, origineranno in eterno nuove forme: la materia si rigenera sempre, non lasciando morire niente di ciò che costituisce l'essenza del Cosmo.

Fondamentale la lettura realizzata da Setaioli a proposito della presenza del dettame filosofico pitagorico nel contesto narrativo ovidiano che è da inserire «in una moda letteraria ellenistica e contemporanea».<sup>80</sup> Lo studioso sostiene che Ovidio utilizza il filtro filosofico solo di riflesso, non come convinto assertore del pitagorismo; il poeta, infatti, avrebbe attinto ad una fonte «pitagorizzante», insieme ad altre, per comporre il discorso: l'*Anonymus Ovidii*.<sup>81</sup>

---

*serves as well to comment on literary allusions, and assumes a structural importance both in the sprawling speech as a whole and in the lecture's relation to the stories that surround it.*

<sup>80</sup> A. Setaioli, *L'impostazione letteraria del discorso di Pitagora nel XV libro delle "Metamorfosi"*, in AA.VV., *Ovid Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65 Geburtstag*, Peter Lang 1999, pp. 487-514. L'astinenza dalla carne con cui Pitagora inizia e conclude il suo discorso è da considerarsi come una spia dell'attualizzazione che compie il poeta rispetto al pitagorismo, «è lo sforzo di rendere credibile il personaggio del suo Pitagora alla luce delle dottrine che al suo tempo venivano accreditate come pitagoriche». Ovidio, dunque, non sarebbe un seguace del pitagorismo, ma sfrutterebbe l'elemento filosofico per veicolare i suoi concetti. Il problema circa la reale «pitagoricità» del corposo discorso, se Ovidio fosse un convinto assertore della sua dottrina o se il lettore si trovasse a cospetto di uno dei tanti punti ironici ovidiani, è affrontato anche da Bernardini Marzolla, nell'edizione delle *Metamorfosi* da lui curata.

<sup>81</sup> In particolare, Setaioli ipotizza una filiazione delle *Metamorfosi* dal *Del mondo*, opuscolo attribuito ad Aristotele. Lo studioso dimostra che, il concetto portante del perpetuo movimento è plasmato sull'operetta in questione. Rintracciare le fonti a cui avrebbe attinto il poeta è difficile; fattibile è risalire all'idea che circolava al tempo delle *Metamorfosi* sul pitagorismo. Risalgono al III-IV secolo d.C. le uniche tre biografie giunte a noi integre, scritte da Diogene Laerzio, Porfirio e Giamblico. Secondo Bernardini Marzolla le corrispondenze che legano i quattro testi non possono essere casuali, ma sono indice dell'immagine e delle informazioni che circolavano sul filosofo greco al tempo di Ovidio. Le tre biografie, infatti, ripropongono i perni concettuali del discorso: l'astensione dalla carne, la metempsicosi, il movimento perpetuo della materia. La risposta sul perché Ovidio scelga quale suo portavoce il filosofo di Samo è proprio nella teoria della metempsicosi, della continua trasmigrazione. In quest'aspetto del pensiero pitagorico, il poeta trova la perfetta complementarità con quanto raccontato, fino a quel punto, nella sua opera: «La metempsicosi trascende le metamorfosi individuali non solo

Varie sono le interpretazioni critiche avvicendatesi nel tempo circa il rapporto tra Ovidio e Pitagora: perché il poeta lo sceglie? fino a che punto è un convinto assertore del suo verbo? Al di là di questi quesiti, però, in questa sede, interessa sottolineare il cuore del discorso filosofico, individuabile nel v. 165, precedentemente riportato, fulcro del messaggio del poeta. Degli Agostini, in modo singolare, riassume l'intero discorso di Pitagora in poche righe costituenti il paragrafo *De Pithagora*:

In quella città era Pythagora Philosopho loquale havea lassata la patria sua cioè l'isola di Samo perciò che quella Isola era retta da tiranni et esso molto li odiava et perciò venne ad habitare a Crotona, Questo Pythagora fu uno grande logico il suo core era molto lontano da Dio, non di meno la mente sua era con li Dei, et sforzavasi da dichiarare alli homeni quelle cose che non si poteano vedere et diceva come il mondo era fatto et ponea li dubbi se Dio facea tonare da che procedeano i venti et che cosa erano le nebbie et da che nasceano li terremoti et dove andavano le anime quando si separavano dalli loro corpi et come voltavano li cieli et il corso delle stelle et il continuo moto del sole e della luna et diversi miracoli di natura et varie proprietadi di acque et altre infinite cose che mi riserbo di narrarle in altro libro per voler su tal materia comporre uno poema di sorte che sera di molto piacere alli lettori perche se volesse al presente su questo narrarvi quello precise chel detto Philosopho tratta bisogneria far altra tanto volue di quello e il presente et anchora non basteria il qual mal si potria comprare per che costeria troppo dinari et troppo spesa gli anderia a farlo stampare. (ff. non numerati)

Degli Agostini preferisce accennare ad alcuni dei punti salienti del discorso di Pitagora, riferendosi marginalmente al cambiamento *perpetuum* degli elementi naturali, all'inarrestabile metamorfosi, di cui si ripromette di parlarne altrove, in un «poema di sorte» in cui tutto il discorso del filosofo potrà essere ben sviscerato.<sup>82</sup> Aldilà delle questioni filologiche legate alla

---

per la sua universalità, ma anche perché al di là dei capricci della fortuna o del fato si presenta come una legge di natura».

<sup>82</sup> Bonsignori è più prolisso e sviluppa il discorso pitagorico in più capitoli: *De Pittagora filosofo. Capitolo V, Come Pittagora ammaestrava le genti presente lo re delli romani. Capitolo VI, L'argumenti de Pittagora. Capitolo VII, Come Pittagora riprende el populo. Capitolo VIII, Argomenti erronei di Pittagora. Capitolo IX, Come Pittagora dichiarò li dubbi per essempro. Capitolo X, Come Pittagora dimostra le trasmutazioni delle cose. Capitolo XI, Delle condizioni degli elementi. Capitolo XII, Di diverse mutazioni narrate per Pittagora. Capitolo XIII, Come il fiume Anungro diventò tossico ed anche conta altre cose, cioè Pittagora. Capitolo XIV, Delle permutazioni delle acque. Capitolo XV, Delle isole e delli monti. Capitolo XVI, Favola degli uomini impiumati. Capitolo XVII, Come dalle carni putrefatte escono certi vermini. Capitolo XVIII, Di diverse generazioni. Capitolo XIX, Delle condizioni della fenice. Capitolo XX, De l'animale camelon. Capitolo XXI, Delle conversioni de le cose che non hanno anima. Capitolo XXII, Delle conversioni delle opere umane. Capitolo XXIII, Conclusione de Pittagora. Capitolo XXV, a tutti questi capitoli Bonsignori aggiunge anche due allegorie: *Allegoria e secunda trasmutazione de Pittagora in Euforbio. Segnata per B, Allegoria e terza trasmutazione della setta de Pittagora. Segnata per C*. È visibile il fatto che il volgarizzatore trecentesco tocchi in modo più dettagliato le tappe del corposo discorso filosofico. La definizione di Pitagora quale eretico, probabilmente, Degli Agostini la estrapolò dal predecessore che nell'Allegoria (B) scrive: «Pittagora fu gran filosofo e lesse molto tempo a Crotona, costui avea in sé pessimi errori contra la fede cattolica e contra ogni*

traduzione delle *Metamorfosi*, qui interessava sottolineare che il fulcro argomentativo dei versi ovidiani è pressochè inalterato nei volgarizzamenti, il legame tra la storia di Fetonte e l'eterno movimento delle materie primigenie, lo sconvolgimento provocato dall'irriverenza del figlio del Sole, la Madre Terra messa in ginocchio, sono una piccola parte di un fluire continuo, di un Cosmo che non può mai essere identico a se stesso, di quello che, grossolanamente, è definito il «continuo moto del sole e della luna» e «delle varie proprietadi di acque et altre infinite cose».

Il I libro si era concluso con la diatriba nata tra Epafo, figlio Io, e Fetonte, figlio di Climene, circa l'identità del padre di Fetone. Climene, infatti, gli aveva detto di essere figlio del Sole ma senza dargli nessuna prova effettiva della sua sincerità. Il racconto riprende nel II libro, dove Fetonte si trova a cospetto della reggia del padre, che è descritta magistralmente da Ovidio, tramite una notevole *ekphrasis*. Descrizioni di questo tipo erano già presenti nei testi omerici, nell'*Iliade* (XIII, 22) è la dimora di Poseidone a brillare d'oro e nell'*Odissea* (IV) è la reggia di Menelao a risplendere come il sole. «Le immagini ovidiane» scrive Galasso, «risentono in parte della tradizione dell'*epos* [...], in parte dei modelli ellenistici e della stessa realtà edilizia dell'epoca, ma nel contempo c'è una chiara ricerca di vie nuove». Notevoli, infatti, altre simili descrizioni allegoriche di abitazioni presenti nelle *Metamorfosi* come quella del Sonno (XI, vv. 592- 616).<sup>83</sup> Dopo aver avuto conferma del fatto che il Sole è

---

buona usanza, e fu reprovato dalli antichi ed anche la santa Chiesa ave per eretico e reprovato qualunque rendesse fede alli soi ditti. Nondemeno Ovidio recita le sue false opinioni per dimostrare ch'elli fu d'ogni filosofo e d'ogni poeta esperto», G. Bonsignori, *Ovidio metamorphoseos vulgare*, op. cit., pp. 685-686. Questa prima parte dell'Allegoria è originale, non è "copiata" dalle *Expositiones* del virgiliane, mentre la seconda parte, che è posta a sostegno della teoria sulla trasmigrazione delle anime, ne è un calco: «E fra gli altre cose, dice ch'egli anticamente fu Euforbio e poi tornò in Pittagora. Vero fu che Euforbio troiano fu morto da Menelao, ma che l'anima sua passasse in altro, ovvero in nuovo corpo e sia fatto Pittagora, ciò non vuole altro dire se non che quello Euforbio, el quale morì a Troia, avea quella medesima credenze ed eponione che avea Pittagora. E poi che Pittagora incominciò a leggere se dicea ch'elli avea lo spirito de Euforbio perché avea la opinione sua». L'intero episodio è ignorato da degli Agostini. Arnolfo d'Orlèans, sinteticamente commenta: «Quod Pitagoras in Euforbium, ideo fingitur quia sententiae et scientiae ambo fuerunt. Vel ad probationem sententiae suae dictus est» (XV, 2), F. Ghisalberti, *Arnolfo d'Orlèans. Un cultore di Ovidio nel secolo XII*, cit., p. 229. Sulla figura del Filosofo in generale e sull'uso fatto da Ovidio delle sue teorie vd., C. Riedweg, *Pitagora. Vita, dottrina e influenza* [2002], a cura di M. L. Gatti, Vita e Pensiero, Milano 2007, pp. 88-90; C. L. Loost-Gaugier, *Pitagora e il suo influsso sul pensiero e sull'arte* [2006], Arkeios, Roma 2008, pp. 41-62.

<sup>83</sup> Scrive il poeta: *Est prope Cimmerios longo spelunca recessu, / mons cavus, ignavi domus et penetralia Somni: / quo numquam radiis oriens mediusve cadensve / Phoebus adire potest; nebulae caligine mixtae / exhalantur humo dubiaequae crepuscula lucis. / Non vigil alesis bi cristati canti bus oris / evocat Auroram, nec voce silentia rumpunt / sollicitive canes canibusve sagacior anser; / non fera, non pecudes, no moti flamine rami / humanaeve sonum reddunt convicia linguae: / muta quies habitat; saxo tamen exit ab imo / rivus aquae Lethes, per quem cum murmure labens / invitat somnos crepitanti bus unda lapillis. /* Degli Agostini dedica alla descrizione della casa del Sonno cinque ottave in cui liberamente traduce: «[...] Quivi galli non son che con lor canti / possin color che dormon risvegliare/ quivi non son tumulti, tisi, o pianti / ne sodon suoni, ne cani abbagliare / ne selve che da rapidi, e suonanti / venti sian mosse, e possin rumor fare / ma un lento mormorar basso, e soave / di gente oppressa, sonachiosa, e rave / Li dun forato sasso nacque nescie / Lethe chiamata, laqual dolcemente / per quelle pietre mormorando cresce / da far adormentar chiunque la sente / sopra un verde pratel che mai rincresce / che dognintorno e pien del sonnolente / papavero, del qual se ne suol fare / unguento che fa lhuomo addormentare /

il suo vero padre, Fetonte non si ferma, oltrepassa il limite, chiedendo di guidare il suo carro, impresa troppo difficile per lui, e da cui il padre cerca di farlo desistere, ma inutilmente. L'orgoglio e la voglia di dimostrare un potere non suo, gli annebbiano la mente, facendogli provocare il disastroso incendio a cui pone fine Giove, impietosito dalle parole della Madre Terra. Il fulmine scagliato da Giove riduce a pezzetti il carro e fa sbalzare Fetonte lontano dalla patria, nel Po. La sua morte non si conclude con una metamorfosi, ma solo con una punizione che dovrebbe essere esemplare per gli umani.

Omero è la fonte delle prime attestazione del termine *φαέθων* (*Iliade*, 11, 735; *Odissea*, 23, 243-246) con il significato di "splendente". Esiodo è il primo a personificarlo, figlio di Cefalo e di Eos, è amato da Afrodite che lo rapisce per farne il guardiano del proprio santuario (*Teogonia*, 984-991).

La fonte che forse maggiormente influenzò Ovidio è stata il *Fetonte* di Euripide di cui, purtroppo, rimangono solo pochi frammenti. La tragedia era ambientata in Etiopia, regno di Merope; Fetonte contro la sua volontà, doveva sposare una delle Eliadi e sospettando una bugia della madre circa il suo vero padre si recò da Elio per chiedergli conferma del racconto della madre e nel fare ciò, strappò le redini del carro al padre.

Il mito vanta una lunga tradizione sostanzialmente uniforme.<sup>84</sup> Per quanto concerne la reale paternità quasi tutte le fonti consultate sono concordi, tranne Igino che nella *fabula* 154 definisce il Sole nonno di Fetonte e nella *fabula* 152 a scrive:

Fetonte, figlio del Sole e di Climene, salì sul cocchio del padre a sua insaputa, ma fu trasportato troppo in alto sopra la terra e per la paura cadde nel fiume Eridano. Quando Giove lo colpì con un fulmine, tutto intorno a lui prese fuoco; allora Giove, che cercava un pretesto per sterminare l'intera stirpe dei mortali, con la scusa di spegnere le fiamme fece straripare tutti i fiumi e uccise così tutto il genere umano, tranne Deucalione e Pirra.<sup>85</sup>

Al mito in questione, dunque, è legato anche un'altro racconto che rientra nel discorso della distruzione dell'umanità empia, quella di Deucalione e Pirra e non solo: allo stesso è legata

[...]». La medesima pittorica descrizione ovidiana è ravvisabile, a mio avviso, nella descrizione del *locus* ove dimora la Fama, *totas est ex aere sonanti*. (XII, vv. 39-61).

<sup>84</sup> Cfr. Diodoro Siculo, *Biblioteca Storica*, V, 23, 2; prima di Ovidio il mito è stato trattato anche nelle tragedie, di cui, però, rimangono pochi frammenti; Igino, *Fabulae*, 152 a-154; Nonno di Panopoli, *Dionisiache*, XXXVIII, 184- 434. In epoca medievale: Dante, *Divina Commedia*, *Inferno*, VII, vv. 106-108; *Purgatorio*, IV, vv. 71-72; *Paradiso*, XVII, vv. 1- 3; sulle varianti del mito in letteratura, arte e mito vd., E. M. Moormann, W. Uitterhoeve, *Miti e personaggi del mondo classico*, cit., pp. 391-393.

Sul mito in generale vd. K. Kerény, *Gli dei e gli eroi della Grecia. Il racconto del mito, la nascita della civiltà*, Il saggiaiore, Milano 2009, pp. 166-169.

<sup>85</sup> Si riporta la traduzione reperibile in G. Guidorizzi, *Gli dei*, in *Il Mito greco*, volume I, Mondadori, Milano 200, pp.751-752; vd. anche Igino, *I Miti*, Adelphi, Milano 2000.

anche una tra le tante spiegazioni riguardanti la nascita della via Lattea in seguito all'incendio di un tratto di cielo; a raccontare questo particolare del mito è, tra gli altri, Diodoro Siculo.<sup>86</sup>

Nel *Mitografo Vaticano*, redatto intorno al VI secolo, il mito è raccontato secondo il medesimo dettame ovidiano; per tutta la classicità, infatti, l'attenzione è concentrata sulla narrazione mitologica escludendo qualsiasi altro approfondimento. Nell'alto Medioevo, invece, inizia a prevalere l'aspetto morale e, sotto questa nuova luce, il gesto di Fetonte è interpretato quale manifestazione estrema di disubbidienza nei confronti del Divino, gesto blasfemo che deve essere punito in modo esemplare.

Tanto in Arnolfo d'Orléans quanto in Boccaccio (*Genealogia deorum gentilium*), emerge un tentativo di «storizzazione del racconto mitologico»<sup>87</sup>.

Del Virgilio commenta:

Prima trasmutatio est Phetontis fulminati a Jove. In ista fabula multa interponuntur. Primo per Meropem virum Climens intelligo purum praticum sive practicam scienciam. Sed per Phebum intelligo scienciam speculativam. Per Phetontem qui filius putabatur Meropis intelligo magistrum praticum sine speculationem. Nam Pheton idem quod apparens. – Sed per Epaphum intelligo magistrum speculativum. Nam dicitur ab epi quod est super et paphos quod est apparentia. Inde Epaphus id est super apparens. Per Epaphum ergo iniuriari Phetonti intelligo magistrum spculativum quid descipit praticum, et non dimittit appellari filium Phebi. Sed ostendit ipsum esse filium Meropis. – Per Climenen intelligo vanam gloriam. Dicitur enim a cleos quod est gloria et mene defectus, quasi defuctuosa sui vanagloria. Cuius filius dictus est Pheton quia fuit vanagloriosus. Propter hoc ergo quod Pheton petebat currum solia intelligo magistrum praticum qui vult speculari et ascendere magisterium nec potest. Sed per Phebum dissuadentem intelligo scientiam speculativam que dissuadet homini pratico ne intromittat se in speculationibus. Non tamen nega team sibi quia scientiam numquam se negat alicui. Sed per ipsum Phetontem ascendesse currum et incedisse totum mundum intelligo quod praticus qui vult speculari seminat errores in mundo. – Potest tamen ad speciale adaptari quia bene fuit verum quod Pheton fuit quidam praticus, qui voluit determinare de cursu solis, et inde dictum est quod faciebat ipsum ascendere et descendere. Per incendia intelligo errores quos seminabat et verum est quod fulminatus est. Sed per sorores esse mutatas in arbore intelligo quod Pheton de arboribus bene determinavit [...]. (II, 1-3)<sup>88</sup>

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 773.

<sup>87</sup> M. Marongiu, cit., p. XIV.

In ambito rinascimentale e sull'importanza iconografica del mito insuperabili, ancora oggi, sono gli studi di E. Panofsky, *Il movimento neoplatonico e Michelangelo* [1939], in Id., *Studi di iconologia. I Temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1975, pp. 236-319; Id., *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale* [1960], Feltrinelli, Milano 1971.

<sup>88</sup> F. Ghisalberti, *Giovanni del Virgilio espositore della Metamorfosi*, cit., pp. 47-48.

In questo caso non è semplice stabilire la filiazione tra Arnolfo e Del Virgilio, poiché il primo sembra voler fornire una spiegazione del mito di tipo naturale:

Cum Sol et Climene nimpha, quod idem est quod limpha, coeunt, necesse est ut aliquid gignant, ergo gignant Phetontem id est segetes que Pheton dicuntur, quia pheton dicitur apparens et segetes gente ex umore et calore in superficie terre apparent. Sicut Pheton ad sui gloriam currum patris exigit, ita et segetes ad sui maturitatem calorem solis exigent. Quo accepto resolvuntur segetes a spicis, sicut Pheton accepto curru resolvitur a corpora fulminator. (II,1)<sup>89</sup>

La relativa Allegoria di Degli Agostini, notevolmente ampia, in parte segue del Virgilio:

La prima Allegoria del secondo libro de Ovidio e si come Giove per lo errore commesso fulminò Phetonte. Et prima è da vedere principiando dal cominciamento dal detto libro, dove Ovidio dice chella casa di Phebo era fabricata di alte colonne, le più alte colonne che siano nel mondo sono quelle influentie le quali sostengono l'aria, et lo emisferio di sopra dove il sole fa il suo corso, el piropo è una pietra la quale rende colore purpureo sì come fa nello aria il sole, e dice chel tetto era di avorio e le sue porte di argento brunito, le porte e l'occhio del sole el quale risplende a guisa di brunito argento el tetto di avorio e il firmamento primo nello quale non risplend né sole né luna ma è così bianco da se stesso, e dice chel'era ripieno de immagini morte idest de sculture fatte per opera di Vulcano a denotare la loro eccellentia, perché Vulcano fu tanto eccellente maestro de opere manuali che adorato per idio dalli artificieri e dalli fabbri, e dice che eravi scolpito tutto il mondo, ello cielo, et la terra, e lo mare con tutto quello che con la mente immaginar si puote che sia nella loro circonvoglientia, et gli dei del mare, e Dorida con le grande braccia, questo se intende per li liti del mare, li quali sono per il firmamento della terra, e dice che stava mezzo fora delle acque con gli verdi capelli al sole, che sono gli scogli erbosi che si mostrano da fora della grandi mari [...] il che altro non vul significare se non che il sole sta sopra et vede et governa tutte queste cose per la virtù a lui data da Dio [...] il quale Merope non vol dir altro se non l'huomo pratico cioè pratica scientia, per Phebo se intende la scientia speculativa, per Phetonte che si riputava figliuolo di Merope se intende uno grande pratico e speculativo, e per Epafho uno altro simile e dicesi Epafin ab epi, che suona in greco apparentia, et nota che quasi tutti li nomi preditti sono nomi grachi et importano sententie secondo il nome delli loro effetti et loro offitii, Phetonte se intende uno maestro speculativo, questo dispregia il pratico nol lassa chiamare figliuolo di Merope, per Clymene se intende la vanagloria, la quale è così detta in graco, idest hocbimon che è il peccato, onde Phetonte figliuolo della vanagloria voleasi levare ad alto reputandosi sapere quello che lui non sapea et così cade et arse la Ethiopia et le altre provintie dintorno dove nacquero li homeni neri, et ciò significa l'huomo che non è ammaestrato, et vuol far le cose che non sa et guasta lo mondo, et mettello un grande errore et lassa li homeni negri cioè senza clarità et fuora de ogni dritta via, per la qual cosa quello è fulminato da

---

<sup>89</sup> F. Ghisalberti, *Arnolfo d' Orleans. Un cultore di Ovidio nel secolo XII*, cit., p. 204.

Giove, cioè punito dalla divina giustizia si come peccatore è fatto simile agli Ethiopii ma per più dichiarazione di questo dice Isidoro che Ethiopia è massima regione et molto grande, et con diversi popoli, la quale è così detta dal colore del populo, el quale è troppo vicino al sole [...] ma lo vero di questa historia è chel fue detto Phetonte che suona in graco speculativo, il quale parlò del corso delle stelle e delli pianeti et non sapendo l'arte driutta messe molti errori per lo mondo et idio per li soi peccati lo uccise con le saette. (f.15 v)

In questo commento Degli Agostini è molto vicino alla sua fonte Bonsignori che, a sua volta, segue Del Virgilio, soprattutto per il significato celato da ogni personaggio del mito: Merope rappresenta «la pratica scientia» mentre Febo quella «speculativa». Appurata la sconsideratezza della sua azione, desta meraviglia la dote assoggettata all'incontenibile Fetonte: riflessivo, «uno maestro speculativo», calco di quanto scrive Del Virgilio; anche se da un'analisi più attenta emerge che la radice del suo comportamento potrebbe essere la madre, Climene, tacciata di seguire la vanagloria. Originale è la digressione e la precisa descrizione del popolo etiope.

Dal v. 531 il II libro presenta una struttura notevolmente complicata, a causa del nuovo intreccio narrativo che subentra: i vari miti costituiscono una fitta trama per cui il lettore si trova, per la prima volta dall'inizio dell'opera, a cospetto di una tecnica narrativa a incastro, tutto calato in un'atmosfera che ha profumo di fiabesco. Si apre la sequenza riguardante gli informatori puniti che proseguirà con le storie di Ociroe, Batto e Aglauro.<sup>90</sup>

Per non confondersi, è utile proseguire a piccoli passi, seguendo gli snodi principali dei vari miti anche perché il rapporto tra il classico latino e il volgarizzatore cinquecentesco presenta notevoli e molteplici punti di interesse.

Il primo mito, che ha come protagonisti Apollo e Coronide, è introdotto dal corvo, che era, tempo addietro, un candido uccello dal piumaggio bianco:

nam fuit haec quondam niveis argentea pennis  
 ales, ut aequaret totas sine labe columbas  
 nec servaturis vigili Capitolia voce  
 cederet anseribus nec amanti flumina cycno.  
 lingua fuit damno; lingua faciente loquaci  
 qui color albus erat nunc est contrarius albo.  
 Pulchrrior in tota quam Larisaes Coronis  
 Non fuir Haemonia. placuit tibi, Delphice certe,

<sup>90</sup> Ociroe, così chiamata perché nata sulla sponda di un fiume dalla rapida corrente, figlia del noto centauro Chirone, predice il futuro del padre e di Esculapio e si trasforma in cavalla, assumendo il nome di Ippe o Ippo (vv. 635-675); viene punita perché ha parlato troppo, il suo stesso dono diventa una maledizione. Di lei scrive Degli Agostini, nel capitolo *De Ocyroae mutata in cavalla*: «Come propheteggiato Ocyroae hebe / al caro padre il fin de la sua vita / ben che dirgilo alquanto glie nencrebbe / pur dirgliel vuolsse la dama polita / poi li soggiunse che la vedrebbe / prima in cavalla con doglia infinita / et cosi fu, pero chel gran tonante / vedendo ad Ocyroae far prove tante / E che li suoi secreti rivellava / a tutto il mondo, si che non potea / fa quel che qualche volta gli agradava / per cagion di costei che li deceva / palese a ogni homo che la dimandava / di qualunque opra fusse, o buona, o rea / tal che per questo Giove adiroe e la donna in cavalla tramutoe / [...]» (f. 22 r). Bonsignori racconta di Ociroe in un unico paragrafo dal titolo *Come ochiride profetò de sé medesima e come fu convertita in cavalla. Capitolo XXVII*: «Come Ochiride ebbe profetato del padre, el quale poi morì sì come ditto è di sopra, profetò di sé che dovea convertirse in cavalla, la cui conversione fo in questa forma. Ochiride rivelava li secreti alli uomini, Giove, ciò vedendo, si l'ave per male e, indegnato contra de lei, perciò quello stava a llui ch'era dio, de rivelare li secreti alli uomini, incontenente s'apparecchiò tramutarla in cavalla, e così le mano e li piedi deventaro zampe, e fatta è tutta cavalla [...]». G. Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, cit., pp. 165-166. Del Virgilio commenta: *Undecima trasmutatio est de filia Chironis. Nam dicitur quod filia Chironis fuit quodam tempore optima in tantum quod sciebat que futura erant predicere. Sed tamen incepit deviare per luxuriam sicut equa. Propter quod fictum est ipsam esse conversam in equam* (11). F. Ghisalbert, *Giovanni del Virgilio espositore delle "Metamorfosi"*, cit., p. 50. In modo più articolato il suo modello Arnolfo aveva scritto: *Ochiroe figlia Chironis gemini, id est fallacia filia duplicitas, promisit se Apollini subcumbe. Unde cum periciam divinandi accepisset ei postea concubitum delegavi et contrarie cum pericia divinandi abuterunt mutata est in equam. Ochiroe interpretatur fallacia filia Chironis i. duplicitatis. Fallaces enim aliud habent in ore aliud in cirde, qui quandoque promittunt subicere Apollini id est sapientie vacare et contra notizia divino rum percipiunt quam postea usurpantes mutantur in quodlibet animal sed mutatur hec in equam que adeo libidinosa est quod etiam sine usu masculi a vento concipit, ita illi qui se deo denegant se seducunt.* (10) Id. Arnolfo d' Olèans. *Un cultore di Ovidio nel secolo XII*, cit., p. 206. Sorte analoga tocca a Batto e Aglauro: il primo, un anziano mandriano, promette di non rivelare che Mercurio ha rubato delle mucche ma, distrattamente, lo dice allo stesso dio che si presenta a lui sotto mentite spoglie; è trasformato in roccia (vv. 676-707). Aglauro, sorella di Pandroso ed Erse, infrange l'ordine datole da Pallade e apre la cesta che custodisce Erictonio e, per invidia, scaccia Mercurio che è innamorato di Erse; il dio, offeso e adirato, la trasforma in statua (vv. 552-561, 708-835).

dum vel casta fuit vel inobservata; sed ales  
 sensit adulterium Phoebeius, utque latentem  
 detegeret culpam, non exorabilis index  
 ad dominum tendebat iter. quem garrula motis  
 consequitur pennies, scitetur ut omnia, cornix  
 auditaque viae causa “non utile carpis”  
 inquit “iter; ne sperne meae praesagiae linguae. (vv. 536-550)

Ovidio racconta la trasformazione del piumaggio del corvo tramite l’inserimento del mito di Apollo e Coronide e introduce anche il tema del pettegolezzo che alimenta false convinzioni e che può portare a spiacevoli conseguenze.

L’intera struttura viene recepita da Degli Agostini che incornicia questa prima parte in un capitolo, composto da quindici ottave, *Del parlamento del corvo e della cornice*:

Ovidio pur fabuliggiando dice  
 del corvo del qual hoggi intenderete  
 come vero divenello infelice  
 per l’opre sue malvagie, e maledette  
 e de la mutation de la cornice  
 che glintervenne per sue novелlette  
 tutto per punto vi farò sentire  
 benignamente volendomi udire  
 Eravi un re nomato Coroneo  
 de la provincia di Phocide detta  
 per sua virtute quasi un scemideo  
 e una figlia di bellezze elette  
 havea, nenima dogni vitio reo  
 de sedeci anni in circa giovinetta  
 detta Coronis, sì benigna, e grata  
 che meritò da Apollo essere amata  
 E spesse volte per sua virtute quasi un scemideo  
 dal ciel discendea  
 in forma humana giacendoli a lato  
 e di la donna il suo piacer prendea  
 come suol far ogni homo innamorato,  
 hor questa dama un servitor havea  
 chera da tutti Corvo nominato  
 il qual un giorno trovò costei  
 un novo amante che giacea con lei  
 E come iniquo e falso servitore  
 per voler ad apollo rivellare  
 tal fallo, senandò con gran furore  
 e in la cornice shebbe a riscontrare  
 chera sua amica, e li portava amore  
 la qual vedendol così presto andare  
 li disse dove vai Corvo si in fretta  
 dhe dimi la cagion firmati aspetta. (f. 18 v)

L'incipit è diverso: Degli Agostini realizza un abbozzo di proemio, tramite il quale si rivolge direttamente al lettore, anticipando anche il successivo incontro tra il corvo e la *cornice* che, come lui, pagò per non aver frenato la sua lingua. Del paragone ovidiano tra il bianco del corvo e quello delle oche del Campidoglio e del cigno (vv. 537-539), non rimane traccia; non sono tradotti i vv. 540-541, in cui Ovidio concentra la colpa e relativa punizione: *lingua fuit damno: lingua faciente loquaci / qui color albus erat nunc est contrarius albo*. A questo punto entrambi, sia Ovidio che Degli Agostini, passano alla descrizione di Coronide ma con le dovute differenze: i vv. «Eravi un re nomato Coroneo /de la provincia di Phocide detta / per sua virtute quasi un scemideo», sono prettamente degli agostiniani, lo stesso si può notare per l'accento successivo agli anni della fanciulla e per la digressione sui convegni amorosi che si concedevano i due innamorati, «E spesse volte per sua virtute quasi un scemideo / dal ciel discendea / in forma humana giacendoli a lato / e di la donna il suo piacer predea / come suol far ogni homo innamorato».

Bonsignori titola il capitolo *Come li corbi, li quali erno bianchi, diventaro neri. Capitolo XVI*:

Seguita Ovidio la fabula delli corbi, perché nel fine de Calisto toccò de tal materia, e dice così: con ciò sia cosa che 'l corbo dapprima era bianco e poi diventò nero, ve dirrò la cagione. Quando el corbo era bianco era dedicato al dio Apollo; Apollo avea una sua amica, la quale era chiamata Cornix e fu figliuola del re Coroneo, re della provincia de Focida. Apollo amava molto questa donna, ed una volta avvenne che Apollo se partì da lei, onde la donna prese amore d' uno bello giovine, con lu quale se conove carnalmente. El corbo stava in casa e, vedendo questo, incominciò a volare per l'aire e, trovando Apollo, si li disse come Cornix avea fatto fallo. Ed andando el corbo per trovare Apollo, scontrò una cornacchia, la quale li disse al corbo: "Dove vai tu?". El corbo li rispose e disse per ciò ch'elli andava. E la cornacchia disse: "Io non voglio che tu ci vade, perciò che te ne porrà male intervenire, come anche avvenne a me in simel caso.

Manca la prima ottava degli agostiniana; Bonsignori punta direttamente al cuore della questione, concedendosi una veloce spiegazione del rapporto tra il corvo, Apollo e Coronide; della stessa fanciulla, infatti, non dice nulla, tranne l'accento al padre.

Si giunge al racconto della storia, e conseguente punizione, della cornacchia; questo almeno per quanto riguarda Ovidio, Degli Agostini, infatti, preferirà inserire un ulteriore digressione riguardante la nascita di Erittonio.

La cornacchia pettegola di Ovidio racconta:

[...] nam tempore quodam  
 Pallas Erichtonium, prolem sine matre creatam,  
 clauserat Actaeo texta de vimine cista  
 virginibusque tribus gemino de Cecrope natis  
 et legem dederat, sua ne secreta viderent.  
 abdita fronde levi densa specula bar ab ulmo  
 quid facerent. commissa duae sine fraude tuentur,  
 Pandroso atque Herse; timidus vocat una sorores  
 Aglauros nodosque manu diducit et intus

infantemque vident apporrectumque draconem.  
 acta deae refero; pro quo mihi gratia talis  
 redditur ut dicar tutela pulsa Minervae  
 et ponar post noctis avem [...]. (vv. 552-564)

Si accenna solo ad Erittonio e alla sua nascita; Degli Agostini preferisce muoversi diversamente; la cornacchia racconta:

Giove subito a sé chiamò Vulcano  
 e disse a quel poi che fabricati hai  
 istrali con la tua maestrevol mano  
 con i qual i giganti fulminai  
 a me poi che sei mastro si soprano  
 chiedi ogni merto che presto lharai  
 e Vulcan come intese le sue voglie  
 madonna Pallas gli chiese per moglie  
 Sapeva Giupiter che Pallas bella  
 era a la castitade consecrata  
 e mal poteva a lui concedere quella  
 pur per la già promessa a vulcan data  
 a sé chiamolla con dolce favella  
 e disse da Vulcan piglia la strata  
 e se agiutar come le sagge fanno  
 da lui ti puoi, fal pur se non tuo danno  
 Pallas corse a la ciambra del gran fabbro  
 e in man l'arme sue subito prese  
 pur quel crudo, feroce, irsciuto, e scabbro  
 a lei si volse con sue fiamme accese  
 ma in men che non si giunggie labbro  
 Pallas fe restar vane le sue imprese  
 che in una nuvola alta si levoe  
 e de vulcan la sperma in terra andoe.  
 Di la qual come a la natura piacque  
 Per la corruption molto potente  
 Un fanciul Erichtonio detto nacque [...] (ff. 18 v-19 r)

È raccontata, dettagliatamente, la nascita di Erittonio dallo sperma di Vulcano e solo a questo punto il volgarizzamento si riaggancia ai versi ovidiani. La fonte rimane Bonsignori, che adotta il metodo, l'ordine, che si ritrova in Degli Agostini e dedica alla "richiesta" di Vulcano un intero capitolo: *Come Vulcano domandò a Giove madonna Pallas. Capitolo XVII:*

Ovidio sequita la fabula ed el parlare che fa la cornacchia al corbo. Dice la cornacchia che, avendo Giove proferto a Vulcano che domandasse grzia e dono; vulcano domandò che voleva Pallas per moglie [...]

Il racconto prosegue quasi uguale a quello che metterà in ottave il volgarizzatore cinquecentesco, tranne che per un particolare, tocco originale di Bonsignori:

Vulcano, essendo rescaldato de lussuria, si la prese e sfòrzola sì com'elli possette; per lo qual congiungimento ella ingravidò, de cui nacque uno figliuolo mezzo uomo e mezzo drago, lo qual fu poi chiamato Eritonio. (cap. XVII)

Bonsignori, dunque, parla di una violenza di cui non c'è traccia né in Ovidio né nel suo successore.<sup>91</sup> Entrambi i volgarizzatori allegorizzano anche il mito di Vulcano e il divieto infranto da Aglauro.<sup>92</sup>

Nei vv. 569-588 Ovidio, fa raccontare alla cornacchia la sua giovinezza, la sua bellezza, l'insidia che dovette subire dal dio del mare e l'aiuto finale di Minerva che la trasformò in uccello, compagna della dea. Degli Agostini si attiene al racconto e lo riporta nel capitolo, composto da quattro ottave, *Del parlamento della cornice*. Il successivo mito incastonato tramite l'espedito del dialogo tra il corvo e la cornacchia e quello di Nictimene, su cui Ovidio non si sofferma molto:

“...an quae per totam res est notissima Lesbon  
non audita tibi est, patrium temerasse cubile  
Nyctimenen? Avis illa quidem, sed consiae culpae  
Conspectum lucemque fugit tenebrisque pudorem  
Celat et a cunctis expellitur aethere toto”.(vv. 591-595)

Degli Agostini scrive di Nictimene nel capito, composto da quattro ottave, *De Nyctimene mutata in nottola*:

Disse cornice tu non sai la cosa  
Corbbo, ch' a li passati giorni è stata  
Ne l'isola di Lesbo diletta  
Di questa iniqua adultera sfacciata  
Hor per chiarir di tal testo la chiosa  
Nyctimene chin nottula è cangiata  
Fu figlia d'un leggiadro giovinetto

<sup>91</sup> La Ardissino chiarisce che la fonte, in questo caso, non è Del Virgilio che aveva scritto: *Vulcanus vero fervore libidinis spermatizavit plusquam posset eam tangere et semen cecidit super pavimentum, ex quo natus est puer nomine Eritonis*, vd. E. Ardissino, *Ovidio metamorphoseos in verso vulgar*, cit., p. 181.

<sup>92</sup> La storia di Aglauro è introdotta da Degli Agostini nell'ultima ottava del capito *Come Pallas ando da la invidia* e prosegue in brevi capitoli successivi: *Come la invidia percosse Agraulos* e *De Agraulos in sasso* (ff. 23 v- 24 r). Nel secondo capitolo il volgarizzatore scrive: «Detto questo da lei shebbe partita / madonna Pallas, ma linvidia iniqua / subito ando con faccia impallidita / per la sua malaggevol strata obliqua / d'Agraulos, e con furia infinita / uso con essa al fin larte sua antiqua / facendola del ben de la sorella / invidiosa, e a lei malvagia, e fella / Comincio questa a pensarsi ben prima / di Herse c'haveva sì bello amatore / e dove già non ne faceva stima / hor da disdigno li scoppiava il core e per farla gir dalta in la valle ima / voleva al padre suo di tal errore ma perche non la desse al fin per moglie / a Mercurio celo sue inique voglie [...]». Segue la metamorfosi. Bonsignori dedica al mito altrettanti due capitoli, *Come la Invidia andò ad Aglauros. Capitolo XXXV* e *Come Aglauros fu convertita in pietra. Capitolo XXXVI*. Il racconto è stringato. Si consideri il primo capitolo, corrispondente a quello degliagostiniano: «Si come Madonna Pallas fu partita, la Invidia mossese ed andò ad Aglauros; e subito la cominciò a tormentare de invidia contra la sorella, perciò ch'ella aveva sì bello amante come era Mercurio. E voleva dire al padre sì come la sorella era innamorata de mercurio, ma non ardiva de dirli per tema che 'l padre non la maritasse prima de lei e che non la desse per moglie a Mercurio. Intanto Mercurio tornò con molta quantità de oro».

De l'isola di Lexbo, come ho detto  
 Costei del padre tanto innamorassi  
 vedendolo sì bello, e delicato  
 chuna notte con esso collocossi  
 duna sua amica in vece al scuro a lato  
 il qual come fu giorno, e che destossi  
 da la figlia vedendosi ingannato  
 punirla vuolse, ed ella con furore  
 fuggiendo si giettò dun balcone fuore  
 E come in aria fu, l'aperte braccia  
 In ale si cangiare, e la impudica  
 e bella, e gratiosa in brutta faccia  
 e se fu prima già del sol amica  
 hor per fuggirlo per gli antri si caccia  
 come di quello asprissima nemica  
 e per vergogna addolorata, e sola  
 el di sasconde, e sol di notte vola (f. 19 v)

Evidente il distacco dal modello in latino, il volgarizzatore preferisce raccontare il mito con maggiori dettagli anticipando, per alcuni aspetti, la turpe storia di Mirra. Non è un caso, forse, che questo mito è allegorizzato in modo indipendente rispetto agli altri racconti presenti in questa parte del libro II.

La fonte è Bonsignori che dedica al mito in questione un capitolo a sé stante: *Come Nottua fu convertita in nottula. Capitolo XIX:*

“Se’ tu così ignorante che tu non saie cose che sono state fatte a questi dì ne l’isola di Lesbo? Ma per tutta l’isola non se ragiona d’altro che de questo! Onde sappi che madonna Nottua fu figliuola d’uno bello giovene de Lesbo; ella una volta, non sapendo el padre, andò al letto del padre ed usò carnalmente con lui, per lo qual peccato ella fu convertita in uccello, el quale tiene el suo nome, el qual è nottula; e perché ella fece quale peccato de notte, perciò vola sempre de notte e non va de dì, perciò che se vergonga che gli altri uccelli né le genti la vedono [...].

Degli Agostini, senza dubbio, attinge a piene mani ma Bonsignori è più sintetico. Nell’ultima ottava riportata, il volgarizzatore è autonomo rispetto alla sua fonte, la descrizione della metamorfosi è diversa, rimane solo l’accento alla vergogna che prova Nictimene e che lo fa nascondere agli occhi degli altri. Ovidio stesso non indugia nella descrizione della metamorfosi come fa Degli Agostini.

Il corvo non si lascia convincere dalla cornacchia e riferisce quanto visto ad Apollo; si ritorna, con un vorticoso salto, al mito di inizio:

Talia dicenti “tibi” ait “revoca mina” corvuus  
 “sint precor ista malo; nos vanum spernimus omen”.  
 nec coeptum dimittit iter dominoque iacentem  
 cum iuvene Haemonio vidisse Coronida narrat.  
 Laurea delapsa est audito crimine amantis,  
 et pariter vultusque deo plectrumque colorque

excidit; utque animus tumida feruebat ab ira,  
 arma dsueta capit flexumque a cornibus arcum  
 tendit et illa suo totiens cum pectore iuncta  
 indebitato traici pectore telo.  
 iacta dedit gemitum trac toque a corpore ferro  
 candida puniceo perfudit membra cruore  
 et dixit: “potui poenas tibi, Phoebæ; dedisse,  
 sed peperisse prius; duo nunc moriemur in una”. (vv. 596-609)

Ovidio conclude il racconto del mito, dopo aver esaurito l'intricata tela delle storie che ne rappresentano la cornice; allo stesso modo giunge alla fine Degli Agostini che, in tre ottave, racconta *Della morte de Coronis et come nacque Esculapio*:

Così da la cornice fu partito  
 il corbbo, e presto per l'aria voloe  
 e là dov'era Apollo ne fu ito  
 e il fallo de coronis gli narroe  
 per la qual nova Apollo incrudelito  
 le acute sue saette in man piglio  
 e si trasse di testa la corona  
 e ogni sua cosa pretiosa, e bona  
 Poi con una di lor percosse forte  
 la sua donna nel petto iratamente  
 e poi che gli hebbe donata la morte  
 fe come quello che tardi si pente  
 perché male dicendo l'empia forte  
 corse per dargli agiuto prestamente  
 e pigliò l'herbe, ma non fu si presto  
 che spirò l'alma dal corpo funesto  
 Alhor Apollo senza far dimora  
 li aperse il ventre, e indi un figliuol trasse  
 che fu detto Esculapio di quel fora  
 e a chiron il die chel nodrigasse  
 poi vuolse per la doglia chel'accora  
 chel corbbo bianco nero diventasse  
 per testimonio del suo gran peccato  
 raportator malvagio, e scelerato (f. 20 r)

L'Apollo di Degli Agostini, ascoltato quanto gli riporta il corvo, imbraccia le armi per vendicare il suo onore ferito, è vivo, attivo, rispetto a quello ovidiano, è lui, per esempio, a togliersi la corona e quindi i vv. *laurea delapsa est audito crimine amantis, / et pariter vultusque deo plectrumque colorque / excidit* sono liberamente tradotti «si trasse di testa la corona / e ogni sua cosa pretiosa, e bona». Degli Agostini traduce i vv. 602-605, in cui Ovidio si concentra sul momento in cui il dio trafigge Coronide con le sue saette, sinteticamente: «poi con una di lor percosse forte / la sua donna nel petto iratamente». Degli Agostini sceglie di non fa parlare direttamente Coronide, a differenza di Ovidio, rivelando ad Apollo la sua paternità, ma scrive «e poi che gli hebbe donata la morte / fe come quello che

tardi si pente»), senza spiegare il motivo per cui si pente il dio. Gli ultimi versi ovidiani riportati, sono tradotti in modo non fedele, e il momento in cui Apollo estrae il figlio Esculapio dal ventre di Coronide è notevolmente articolato nell'opera di partenza rispetto ai volgarizzamenti.

Bonsignori scrive:

Allora Apollo indegnato pose giù la corona dello alloro e l'altre cose meravigliose, e prese l'arco e le saette e saettò Cornix mortalmente ferita incurabile Allora Cornix comenzò fortemente a piangere, e tratta che s'ebbe la saetta del petto, subito cadde morta in terra. Allora Apollo, vedendola morta, fu pentuto e correndo la voleva mendicare, ma non potè; apparecchiò una capanna per arderla e, presa che l'ave, sì la tagliò per mezzo e trassene fuori uno figliuolo, lo quale fu poi chiamato Esculapio. (cap. XX)

In base alle due traduzioni, dunque, Apollo, solo dopo aver ucciso Coronide, apprende del figlio; il suo pentimento è dato dal dispiacere nel vederla morta e non perché è gravida. Nelle *Metamorfosi*, invece, è la fanciulla a rivelare il suo stato ad Apollo e solo in quel momento questi si pente e inveisce contro il corvo che ha provocato la sua repentina azione, gonfiandolo d'ira e impedendogli di riflettere.

### 3. *Il mito di Apollo e Coronide*<sup>93</sup>

Ovidio in modo notevole tesse una complicata tela al cui interno pone il mito di Coronide. La fanciulla amata da Apollo, lo tradisce concedendosi ad un altro uomo, durante la sua assenza. Il corvo, che prima dell'accaduto era un uccello dal piumaggio bianco, era soprattutto un fidato compagno di Apollo; è lui a scoprire il misfatto e a rivelarlo all'addolorato padrone. Questi, accecato dall'ira, uccide Cecrope che, sul punto di morte, gli rivela di portare in grembo il figlio; Apollo cercherà inutilmente di rimediare. Il bambino che il dio estrae dal ventre di Coronide è Esculapio.

Il mito è raccontato da Esiodo, secondo il quale Coronide sposa Ischi; il tutto viene riferito dal corvo al dio. Secondo tale fonte, probabilmente, Apollo fa uccidere la fanciulla da Artemide. Pindaro sviluppa notevolmente il mito ma si allontana dalla versione esiodea per quanto riguarda la trasmissione della notizia tramite il corvo; anche nella sua versione è Artemide a vendicare il torto subito da Apollo ma, al di là di ciò, Pindaro rincara la gravità della colpa della fanciulla, raccontando della sua unione con Ischi prima del matrimonio.

Per quanto concerne la trasformazione del piumaggio del corvo, la prima attestazione si ha nell'*Ecale* di Callimaco. In quest'opera è la cornacchia a raccontare ad un altro uccello quanto accaduto al corvo e per farlo, riporta la sua vicenda proprio come accade nelle *Metamorfosi*. In particolare, per quanto riguarda l'identità dell'interlocutore del corvo, è ipotizzabile che si tratti di una civetta, uccello assoggettato anche ad Atena in molte occasioni. Questa tesi è esposta da Keith che dedica un'ampia sezione dell'opera *The play of the fiction: studies in Ovid's Metamorphoses in book 2* al rapporto tra Callimaco e Ovidio, concentrandosi sulla particolare catena narratologica creata dal primo.<sup>94</sup> Galasso, nel commentare i rapporti tra in due testi, ipotizza che Ovidio abbia voluto misurarsi con il suo modello greco per quanto concerne la tecnica a incastro.<sup>95</sup> Sul meccanismo narrativo, sull'interessante complessità architettonica creata da Ovidio in questo libro, si è concentrato Galinsky che rileva quanto sarebbe erroneo ingabbiare la tecnica ovidiana in un *unicum* narrativo; la poliedricità, infatti, è la lente tramite cui leggere il poeta:

He sets out to write a *carmen perpetuum* but not a Carmen that is unum. Ancients precepts about poetic unity illustrate Ovid's lack of intention to conform to them. The *Metamorphoses* do not have the complex, organic unity postulated by Aristotle [...] The *Metamorphoses* are so far from being *simplex et unum* [...] Even formally they reflect the exuberance of an imagination which is not chaotic, but which cannot accept encumbrance of rigorous canon of order [...]<sup>96</sup>

<sup>93</sup> Le fonti classiche e medievali del mito sono: Pindaro, *Odi Piziane*, III, 14 e sgg.; Apollodoro, *Biblioteca*, III, 10, 3; Igino, *Fabulae*, 202; Id., *De Astronomia*, II, 40; Pausania, *Guida della Grecia*, II, 11, 7-12, 1; II, 26, 1-7; IV, 3, 2; Lattanzio Placido, *Narrationes fabularum ovidiarum*, II, 7-8; *Mythographus Vaticanus II*, 22, 115; A. D'Orleans, *Allegoriae super Ovidii Metamorphosen*, II, 7; G. di Garlandia, *Integumenta Ovidii*, II, vv. 137-138; G. Del Virgilio, *Allegoriae Librorum Ovidii Metamorphoseos*, II, 5; *Ovide moralisé*, II, vv. 2121-2622; Petrus Berchorius, *Ovidius moralizatus*, II, 16; G. Boccaccio, *Geneologiae deorum gentilium*, V-IX; C. de Pizan, *Epistre d'Othea*, Cap. 48; G. de' Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Lib. II, cap. XVI. Cfr. [www.iconos.it](http://www.iconos.it).

<sup>94</sup> A. M. Keith, *The play of the fiction: studies in Ovid's Metamorphoses in book 2*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1992, pp. 6-38.

<sup>95</sup> Ovidio, *Le metamorfosi*, commento di L. Galasso, cit., p. 840.

<sup>96</sup> G. K. Galinsky, *Ovid's Metamorphoses: An introduction to the basic aspects*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1975, p. 80; l'autore, tra l'altro, realizzando un'analisi in senso generale per quanto

Nonostante l'iniziale dichiarazione ovidiana, in base alle quale si potrebbe congetturare un andamento cronologico, e dunque abbastanza compatto, dell'opera, i miti si snodano dall'inizio alla fine assai liberamente.

Illuminante il legame che, secondo lo studioso, dà carattere all'opera ovidiana:

The kinship in this regard between the *Metamorphoses* and the swirl of Hellenistic sculpture is undeniable, and the Hellenistic inspiration, the reaction to the *Aeneid*, Ovid's own temperament, and the metamorphosis as a functional principle are the impulses which determinate the form of the *Metamorphoses*, as they did the content.<sup>97</sup>

Igino racconta che Coronide era stata affidata al corvo da Apollo perché nessuno le facesse violenza e, fallito il suo impegno, l'uccello subì il cambiamento di colore.

Nell'opera di Ovidio, invece, il corvo si comporta da spia senza motivo, o almeno non è esplicito il ruolo di guardiano dell'uccello nei confronti di Coronide.

Boccaccio fornisce al lettore una spiegazione del comportamento del corvo di sapore allegorico, affermando che l'episodio deve essere letto considerando le capacità di indovino proprie del dio; il messaggio latente di Ovidio sarebbe che "l'uso" del personaggio-corvo rafforza l'immagine del potere di Apollo<sup>98</sup>.

Degli Agostini allegorizza il mito in seguito al gruppo di racconti che incorniciano la *fabula* di Coronide:

Per lo Corbbo se intende uno grande fabulatore el quale se diletta sempre de dire et raportare il male, et prima chel commetta tal errore è bianco, et poi per lo peccato è fatto negro et sozzo, così per il suo difetto non trova alcuno che de lui se fidi, ma la hisstoria vera è che Apollo essendo vivo al mondo ama una donna la quale gli fece fallo, et uno suo famiglio detto Corvo avedendosi di ciò lo revello ad Apolline per la qual cosa Apollo uccise la donna con la sua saetta, et essendo gravida et presso al parto morta che fu la fece aprire nel ventre e trassegli fora Esculapio che fue solenne medico, della quale uccision Apollo fu subito pentito et la fece seppellire onoratamente et vestir la famiglia di nero, fra la qual famiglia eravi anchora el detto servo Corvo, Onde Apollo sempre che lo vedea se ricordava della sua donna che per il suo mal reportare haveva uccisa, per la qual cosa vestito di nero lo cacciò via, et per questo il Poeta fabuleggiando dice che Apollo di bianco chera in nero lo tramutoe. (f. 19 v)

La sua fonte, Bonsignori, commenta allo stesso modo il mito ed è distante da quanto scritto da Del Virgilio:

Septima trasmutatio est de Cornice. Nam per cornice intelligo virginem que mutata fuit et data comes castitati. Que expellitur a bea. Quando homo sapiens pungitur stimulo carnis, et assumit vocamina hoc est incestuositatem taciturnam, quia tenet se celatem. (II, 7)<sup>99</sup>

---

riguarda unità vs spinte centrifughe che si muovono nelle *Metamorfosi*, accenna anche al mito di Fetonte alle pp. 95-97, p.105.

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 82.

<sup>98</sup> Cfr. G. Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium*, in *Tutte le opere*, op. cit., pp. 552-558.

<sup>99</sup> F. Ghisalberti, *Giovanni del Virgilio espositore delle Metamorfosi*, cit., p. 49.

L'allegorizzatore medievale preferisce sottolineare solo l'aspetto della castità perduta di Coronide; di tutte le altre spiegazioni, compresa quella riguardante il corvo, non c'è traccia, sono, quasi sicuramente, aggiunte da Bonsignori. La sua fonte, Arnolfo d'Orléans, accenna all'episodio del corvo, dunque, se la filiazione Arnolfo-Del Virgilio c'è stata come in altri casi, è stata molto labile.

Si consideri Arnolfo come allegorizza il mito:

Corvus Phebo sacratus esse dicitur tum quia contra omnium naturam in medio fervore estatis de ovis pullulet, tum quia labent LXIII vocum interpretationes, et ad Phebum pertinet vocum interpretatio, vel quia futuras significat tempestates. Corvus quia Phebo adulterium Coronidis manifestavit de albo in nigrum mutatus est quia dum dominum habuit propicium candidum fuit, dum adversum niger factus est. (7)<sup>100</sup>

Come si evince, il commento riportato è diverso da quello successivo di Del Virgilio; in questo caso è il tradimento di Coronide ad essere solo accennato rispetto alla mutazione e al ruolo rivestito dal corvo.

---

<sup>100</sup> F. Ghisalberti, *Arnolfo d' Orleans. Un cultore di Ovidio nel secolo XII*, cit., p. 205.

### Capitolo III

#### *Donne vittime inconsapevoli di passioni amorose*

Tra le donne che subiscono attenzioni che talvolta sfociano in brutali passioni c'è Io, figlia di un fiume sito in Argolide, Inaco. La fanciulla, disarmata a cospetto della potenza del suo innamorato Giove, viene trasformata in una vacca dallo stesso dio nel tentativo di salvarla dall'ira di Giunone, accortasi dell'ulteriore tradimento dello sposo. Il mito è narrato da Ovidio nel I libro, vv. 583-750 e si ritrova nel volgarizzamento cinquecentesco, organizzato in diciannove ottave (ff. 10 v, 11 r-v, 12 r).

Ovidio introduce il racconto senza ausilio di versi cerniera, accennando soltanto alla pena del fiume Inaco per la scomparsa della figlia Io:

Viderat a patrio redente Iuppiter illam  
 Flumine et “O virgo Iove digna tuoque beatum  
 Nescio quem factura toro, pete” dixerat “umbras  
 Altorum nemorum”, (et nemorum monstraverat umbras)  
 “dum calet et medio sol est altissimus orbe. (vv. 588-592)

Degli Agostini introduce la favola:

Essendo Giove il gran tonante idio  
 Ne l'alto cielo, e mirando giù alquanto  
 Vide la diletta, e bella Io  
 Figlia de Inaco, che facea gran pianto  
 E per ella di ardente, e gran disio  
 Amoroso s' accense tutto quanto  
 E giù dal ciel con intenzion solenne  
 Per acquistar la bella ninfa venne  
 E disse a lei che già volea fuggire

“Vergine degna de amor di Giove  
 Di la qual sì bel patto deve uscire  
 Che fama ti darà de immortal prove  
 Fermati alquanto e non ti sbigottire  
 Se voi udir di re cose alte, e nove  
 E circa di trovar loco ove possa  
 star teco alquanto ninfa diletta (f. 11 r)

Solo nella terza ottava Giove indica ad Io il «luogo ombroso» dove potersi rifugiare. Tramite il sapiente inserimento delle rime e degli aggettivi ritorna, in questi primi versi, l'atmosfera del cavalleresco e dei cantari; sembra di veder fuggire Angelica. Giove è il «gran tonante», Io «bella e diletta, ninfa diletta», come tante altre fanciulle degli agostiniani. La passione di cui s'accende Giove è ben espressa e Degli Agostini è molto bravo nel realizzare queste descrizioni, mentre Ovidio non si sofferma oltre su questo punto, pur essendo il fulcro dell'intera vicenda amorosa. Il cavaliere Giove «di ardente e gran disio / s'accese tutto quanto». *O virgo Iove digna* è tradotto letteralmente e, invece, non c'è traccia in Ovidio del «sì bel patto deve uscire / che fama ti darà».

Bonsignori traduce, all'inizio del capitolo *Come Io fu convertita in vacca. Capitolo XXXII*:

Giove staendo in cielo, dice Ovidio che 'l vidde guardando in terra questa giovane, de cui Inaco faceva lamento, cioè Io, la quale alquanto era dilongata da Inaco suo padre. Onde, sceso che fu Giove in terra, venuto a lei così disse: “O vergene, degna de Giove, de cui de' uscire cosa de che sarà grande fama al mondo, io ti prego che tu domandi e cerchi uno luogo occulto, dove noi ne possiamo stare insieme”.

Bonsignori amplia l'asciutto *dixerat* ovidiano. Assente l'aggettivazione degli agostiniani; viene fatto un cenno ad Ovidio nell'intento di dimostrare che il testo latino è il punto di partenza; per quanto riguarda questo primo libro, secondo la Ardissino, è così, ancora non è del Virgilio la fonte a cui attinge il volgarizzatore. Il «patto» a cui accenna Degli Agostini ha la sua fonte nella traduzione di quel *tuoque beatum / nescio quem factura toro* che leggiamo in Bonsignori: «de' uscire cosa che sarà grande fama al mondo».

Ovidio descrive in quattordici versi il nuovo corpo in cui è ingabbiata Io, quello di una giovenca e nella medesima sequenza è introdotto anche il personaggio Argo dall'acuta vista

per i suoi innumerevoli occhi, a cui viene dato in custodia l'infelice animale per volere di Giunone:

Centum luminibus cinctum caput Argus habebat:

Inde suis vicibus capiebant bina quietem,

Cetera servabant atque in statione manebant.

Constiterat quocumque modo, spectabat ad Io:

ante oculos Io, quamvis aversus, habebat.

Luce sinit pasci; cum sol tellure sub alta est,

claudit et indigno circumdat vincula collo.

Fronibus arborei set amara pascitur herba

Proque toro terrae non semper gramen habenti

Incubat infelix, limosaque flumina potat.

Illa etiam supplex Argo cum bracchia vellet

Tendere, non habuit quae bracchia tenderet Argo,

et conata queri mugitus edidit ore

pertimuitque sonos propriaque exterrita voce est (vv. 625-638)

Per quanto riguarda il numero di occhi che ha Argo è noto che non si tratta di un numero fisso e lo stesso vale anche per la loro distribuzione.

I vv. 632-634 sono una chiara imitazione dell'epillio *Io* di Calvo; un altro cenno al poemetto è in *Heroides*, 14 v. 96; una descrizione di un toro era stata realizzata anche da Virgilio in *Georgiche*, III, 229-230.

Nei versi appena riportati Io beve acqua limacciosa, nei versi delle *Heroides*, *fonte bibis* cioè acqua di fonte. L'infelice Io, dunque, è privata anche della comodità di cui potrebbe fruire un animale domestico, l' "abbassamento" della sua condizione, forse ironico, è notevole. Ovidio, probabilmente, rende di proposito un mostro il dio che, per un capriccio, condanna la fanciulla a vivere in un corpo animale. Nel volgarizzamento manca tutta la parte dell'agnizione da parte del padre di Io, si passa direttamente a narrare la *fabula De Siringa in canna* che è

l'espedito tramite cui Giove ordina al figlio Mercurio di far addormentare Argo per poter liberare la fanciulla. Nel volgarizzamento precedente di Bonsignori manca la medesima descrizione della mostruosa creatura e, a partire dal paragrafo *Come Iuno diede la vacca in guardia ad Argo. Capitolo XXXIV*, apprendiamo dalla Ardissino che l'autore inizia a tradurre il testo delvirgiliano<sup>101</sup>. A differenza di Degli Agostini, se pur sommariamente, il momento del riconoscimento della figlia da parte di Inaco è narrato.

Ovidio scrive:

Littera pro verbis, quam pes in pulvere duxit,  
corporis indicium mutati triste peregit. (vv. 649-650)

Bonsignori traduce, partendo dal testo di Del Virgilio:

“O padre, io so la tua figliuola”, per la qual cosa la vacca fermò el pede in terra e con l’ogna scrisse sulla rena el suo nome, cioè “Io”.

Mercurio racconta ad Argo di Siringa:

Tum deus “Arcadiae gelidis in montibus” inquit  
“inter hamadryadas celeberrima Nonacrinas  
Naias una fuit, nynphae Syringa vocabant.  
Non semel et satyros eluserat illa sequentes  
Et quoscumque deos umbrosaue silva feraxve  
Rus habet; Ortygiam studiis ipsaque colebat  
Virginitate deam [...]. (vv. 689-695)

---

<sup>101</sup> La Ardissino in una nota della sua edizione critica afferma che non ci sono elementi che chiariscano il perché di questo passaggio, si possono solo avanzare ipotesi: o Bonsignori si rende conto che le *Expositiones* di Del Virgilio sono più vicine al suo intento di narrare *sub brevità*, che sia venuto a mancare l'originale o che il latino medievale sia molto più facile di quello classico e quindi preferibile.

Degli Agostini traduce:

Rispose a lui Mercurio se nol sai  
 Una dama gientil Siringa detta  
 Figliuola di Ladon fiume de assai  
 Piacevol acqua christallina e netta  
 Un dì che Phebo i suoi lucenti rai  
 Verso il murocco avvicinava in fretta  
 Dal padre si parti la figlia ornata  
 E da Pan fu veduta, e seguitata  
 Perché vedendo la giovane vaga  
 Fuor di misura exarse del suo amore  
 E per sanarsi l' amorosa piaga  
 Con quella che li aveva ferito il core [...]. (f. 11 v)

Nel volgarizzamento non c'è traccia delle *Hamadryadas...Nonacrinas* e della *Naias*; le Naiadi sono ninfe acquatiche e le Amadriadi sono legate agli alberi. Come si evince, ormai chiaramente, Degli Agostini preferisce altri epiteti e locuzioni per descrivere i propri personaggi o introdurre scene e anche in questo caso ripropone la tipica descrizione propedeutica all'incontro amoroso. Siringa è «una dama gientil, ornata e vaga», Febo dai «lucenti rai» e Pan che arde d'amore per lei. La scena che si presenta ha tratti bucolici, si pensi al legame tra il *deus Arcadiae* Hermes e Pan,<sup>102</sup> di cui Virgilio aveva scritto: *Pan deus Arcadiae venit in Eclogae*, 10, 26.

Bonsignori, laconicamente, traduce:

Mercurio alla risposta così incominciò: “Una donna fu, la quale chiamata fo Siringa e fu figliuola de Limodoro, lo quale diventò fiume, e Siringa se parti uno dì dal fiume ed uno, ch' avea nome Pean, vedendola così bella sì la seguitò. (cap. XXXVII)

---

<sup>102</sup> J. J. Larson, *Greek nymphs*, cit., pp. 154-156.

L'originalità linguistica di Degli Agostini è evidente rispetto a Bonsignori. Procedendo con la lettura del testo, a proposito del vagabondaggio della giovenca Io, si leggono i versi: «hor per sentiero obliquo, hora per dritto» di marca ariostesca.

### 1. *Il mito di Siringa*<sup>103</sup>

Incastonato nella storia di Io c'è il mito di Siringa, raccontato da Ermes ad Argo, su invito del padre Giove, affinché lui possa salvare la giovenca. Le analogie tra i due miti sono fortissime ed evidenti. Entrambe le ninfe sono vittime inconsapevoli della passione amorosa di un dio, entrambe sono votate alla castità, scegliendo di dedicarsi solo a Diana<sup>104</sup>.

Medesima è la loro sorte successiva alla metamorfosi: sostituite da un vegetale utilizzato dai loro persecutori (Apollo con l'alloro e Pan con le canne).

Per quanto riguarda il rapporto tra le due sfortunate e conseguenti analogie e differenze, Murgatroyd scrive:

There are numerous parallels between the two narratives. For example both have mountains and rivers in common, contain much humor and develop the theme of divine lechery; in particular, in both there is a rape attempt in the country by a god on a nymph who rejects his advances, flees, is pursued, and is metamorphosed. [...] At the same time there is much antithesis. Most obviously the *Sirinx* account is much shorter (while itself contributing to the expansiveness of the *Io* narrative), contains no pathos [...] and concerns, and concerns an ineffectual rape attempt, and in it Pan, foiled in an act of violence, creates (the pipes), whereas Mercury, successful in an act of violence, destroys.<sup>105</sup>

Lo studioso sottolinea l'originale scelta ovidiana di far raccontare il mito a Mercurio, usufruendo di due narratori (*Mercury and Ovid*).

Circa l'invenzione della zampogna ci sono una varietà di tradizioni<sup>106</sup>. Tra le varie interpretazioni del mito una, in particolare, racconta che Pan aveva riposto il suo nuovo strumento in una grotta, dove, di tanto in tanto, lo suonava; quando nella caverna entrava una vergine lo strumento produceva un dolcissimo suono, se, invece, la ragazza mentiva circa la sua castità, lo stesso strumento emetteva un suono brutto e stridulo<sup>107</sup>.

Il mito trasporta il lettore in un tipico clima bucolico; è, senza dubbio, la presenza di Pan a creare quest'effetto.

<sup>103</sup> Le fonti classiche e medievali del mito sono: Teocrito, *Poesie figurate*, la Siringa; Virgilio, *Bucoliche*, II, 31-38; Igino, *Fabulae*, 274; Longo Sofista, *Le avventure pastorali di Dafni e Cloe*, II, 34; Achille Stazio, *Gli amori di Leucippe e Clitofonte*, VIII, 6; Lattanzio Placido, *Narrationes fabularum ovidianarum*, I, 12; *Mitografo Vaticano I*, 127; *Mitografo Vaticano II*, 48; Arnolfo d' Orleans, *Allegorie super Ovidii Metamorphosen*, I, XII; G. di Garlandia, *Integumenta Ovidii*, I, vv. 107- 109; Dante, *Divina Commedia*, Purgatorio, XXXII, vv. 64- 66; G. del Virgilio, *Allegoriae librorum Ovidii Metamorphoseos*, I, XI; Petrus Berchorius, *Ovidius moralizatus*, I, XVI; Boccaccio, *Genealogiae deorum gentilium*, I; cfr. fonte on-line: [www.iconos.it](http://www.iconos.it).

<sup>104</sup> Cfr. J. Larson, *Greek nymphs*, cit., p. 155.

<sup>105</sup> P. Murgatroyd, *Ovid's Syrinx*, in «Classical Quarterly», XXI, 2001, pp. 620-623.

<sup>106</sup> S. Myers, *Ovid's causes: cosmogony and aetiology in the Metamorphoses*, Ann Arbor 1994, pp. 77-78.

<sup>107</sup> Cfr. G. Guidorizzi, *Gli dei*, cit., p. 913.

Il mito, come tutti gli altri, è oggetto di allegorie, viene commentato in prima istanza da Del Virgilio che scrive:

Undecima trasmutatio est de Siringa in canellas. Nam per Pan intelligo illum qui primo adinvenit musicam, scientiam de consonanciis dictam a moys quod est aqua. Sed per Siringam filiam fluminis intelligo ipsam musicam que est filia fluminis quia inventa est iuxta aquas. (I, 11)<sup>108</sup>

Questa spiegazione rimane isolata rispetto ai successivi commenti. Entrambi i volgarizzatori, Bonsignori e Degli Agostini, preferiscono dare una spiegazione di tipo etimologico; Degli Agostini scrive:

[...] appresso lo autore induce per parole di Mercurio la fabula de Siringa mutata in canne agricole, Siringa in greco suona latino li pantani over paludi cannutiesi, li quali si creano quando li fiumi lassano li letti loro, Pan in greco suona latino el luto limoso el quale abbraccia e Siringa cioè si congiungie con li ditti pantani over paludi , che faccino suono, questo è il naturale delle canne che quando è in esse soffiato, over che siano percorse dal vento sonino , che Mercurio le sonasse sì bene che con elle addormentasse Argo. Questo se intende per la sapienta et eloquentia , le quali fanno ogni sotil intelletto et ogni chiara luce addormentare [...]. (f. 12 r)

Nel volgarizzamento dunque, non è fornita una spiegazione naturale del mito, come in altri casi, ma ci si limita alla sola etimologia che spiegherebbe il legame del mito con la musica.

---

<sup>108</sup> Cfr. F. Ghisalberti, *Giovanni del Virgilio espositore delle Metamorfosi*, cit., p. 46.

Io è disperata per la sua forma, per la prigione in cui è stata imprigionata, vorrebbe lamentarsi rivolgendosi a Giove ma non può:

[...]positis in margina ripae

Procubuit genibus, resupinoque ardua collo,

quos potuit solos, tollens ad sidera vulnus

et gemitu et lacrimis et luctisono mugitu

cum Iove visa queri est finemque orare malorum (vv. 729-733)

Degli Agostini preferisce far parlare direttamente l'infelice creatura che si rivolge a Giove:

Alto signor che l'universo giri

A mandi al mondo le saette ardenti

Habbi pietà di gravi miei martiri

Né comportar che così errando stenti

Per chavendo adimpiti i tuoi disiri

Comoverti devrian tanti tormenti

Quanti pattir mi vedi [...]. (f. 12 r)

Bonsignori liquida il tutto con pochissime parole: «la vacca pregò Giove che ponesse fine al suo tormento».

Molto interessante è la filiazione Del Virgilio-Bonsignori-Degli Agostini a proposito del racconto della mutazione degli occhi di Argo nella coda del pavone, episodio che viene posticipato nei volgarizzatori rispetto ad Ovidio che lo narra prima:

Excipit hos volucrisque suae Saturnia pennis

Conlocat et gemmis caudam stellanti bus inplet (vv. 722-723)

Degli Agostini traduce in prosa nel capitolo *Delli occhi de Argo mutate in coda di pavone*

Vedendo Giunone morto Argo si gli increbbe assai, ma non lo poteva agiutare, imperò che uno idio non po' contro la forza et voler di l'altro. Onde per questo la detta dea tolse li occhi di esso Argo et

mutolli in coda di pavone la qual cosa pose pose sopra la detta vacca e liberola che l'andasse a suo piacere. (f. 12 v)

La fonte Bonsignori aveva scritto nel capitolo XL, *Come li occhi de Argo furono mutati in coda de paone*.

Vedendo Iuno morto Argo, sì li rincrebbe assai, ma nol potea adiutare, perciò che uno dio non po' fare contra l'altro, allora tolse li occhi de Argo e mutòli in coda de paone; e questa meraviglia pose sopra de la vacca, cioè che li puose alla coda, e liberò la vacca ch' ella andasse dove volesse.

Si apprende dalla Ardissino che, in questo caso, Bonsignori segue parzialmente Del Virgilio che aveva scritto:

Quapropter domina Iuno, cum non posset ipsum reviviscere quia unus deus non poterat alteri contradicere, accepit oculos Argi et mutavit in caudam pavonis, deinde posuit assilum idem est quod tavanus sub cauda ipsius vace pungentem eam sic quod incepit per totum mundo errare (f. 13 v).<sup>109</sup>

Del Virgilio nel commentare i vv. 722-723 di Ovidio, aggiunge il particolare del “tafano” che non è tradotto da Bonsignori ma che ci aiuta a spiegare la presenza delle code di pavone sulla coda della vacca Io.

Io, dopo tanto peregrinare e soffrire, diventa la dea Iside:

Nunc dea linigera colitur celeberrima turba;  
 nunc Ephafus magni genitus de semine tandem  
 creditur esse Iovis perque urbes iuncta parenti  
 templa tenet [...] (vv. 747-750)

Degli Agostini traduce nell'ultima ottava del capitoletto, *De Io giuvenca tornata donna*:

Questa in Egitto vuole poi ristare  
 La quale sì come fu voler divino  
 La prima fu ch'insignasse a filare  
 In quelle parti, e acconciar il lino

---

<sup>109</sup> Si cita dal manoscritto delle *Expositiones* che ha potuto visionare la Ardissino.

E seppe tanto bene investicare  
 Con l' acuto suo ingegno peregrino  
 Che ritrovò le leggi e fu cangiata  
 In la dea Isis da ciascun chiamata (f. 12 r)

Rispetto al testo delle *Metamorfosi* rimane il senso complessivo dell'episodio, la nascita del culto della dea Iside in Egitto, che inizialmente Degli Agostini sembra voler spiegare «come fu voler divino» ma subito dopo parla di un «acuto suo ingegno divino», riferendosi a Io / Iside, a cui non accenna Ovidio.

Passiamo alle fonti.

[...]e così Io remase in Egitto, dov' ella insegnò alli egizi de filare e de conciare el lino e fare el panno. E costei fu la prima che trovò lettera in quelle parti, onde dice Ovidio ch' ella fo trasformata in dea, la quale è nominata Isis, la quale è appropriata a santo Isidoro. (cap. XXXIX)

La fonte dell'«acuto suo ingegno» degli agostiniani è probabilmente rintracciabile in quanto scrive Bonsignori a tale proposito: «fu la prima che trovò lettera»; questi a sua volta traduce la parafrasi che, dei medesimi versi, aveva fatto Del Virgilio:

Quapropter restituta est in primam formam et sibi (sic) in Egipto mansit et docuit eos usum lini et fuit illa que primo adinvenit litteras. (f. 13 v)

Per quanto riguarda il successivo nome del santo citato da Bonsignori, si apprende dalla Ardissino che si tratta di un fraintendimento di *sancto Osuri* del virgiliano.

## 2. Il mito di Io<sup>110</sup>

L'ultimo mito narrato nel I libro delle *Metamorfosi* è quello di Io.

Figlia del fiume argivo Inaco, è morbosamente amata da Giove che riesce a possederla, nascondendosi agli occhi di Giunone con l'ausilio di una nuvola. Nonostante l'espedito, la dea scopre quanto successo; Giove è costretto, per proteggerla, a trasformare Io in una giovenca.

La tradizione del mito è varia: secondo alcuni dalla relazione tra Io e Zeus deriverà la dinastia regnante di Argo; secondo altri, la fanciulla, era stata scelta da Era come sacerdotessa vergine del suo tempio di Argo, Zeus vedendola se ne innamorò. Il tradimento subito da Era, dunque, fu duplice, ma Zeus, non curandosi di ciò, la sedusse in sogno, ispirando all'inconsapevole Io visioni erotiche.

Secondo un'altra variante si racconta che Zeus fu vittima innocente della sua passione a causa di un filtro propinatogli da Iuncea, figlia di Pan ed Eco<sup>111</sup>.

Il mito è trattato da Esiodo e da Eschilo nelle *Supplici*.

È probabile che Ovidio abbia avuto tra le mani il poemetto *Io* di Calvo, in quanto ne dà notizia nelle *Heroides*, 14.

Uno degli aspetti più importanti della *fabula* è il nesso che crea tra l'Ellade e l'Egitto, per questo è legittimo pensare che avesse radici ben salde nell'antichità. Mosco scrive l'epillio *Europa* in cui il mito è introdotto come *ekphrasis*, in cui la storia della fanciulla che, trasformata in giovenca, attraversa il mare dall'Europa all'Asia, è in connessione con la fanciulla che, rapita da un toro, passa dall'Asia all'Europa a cui diede il nome.<sup>112</sup> Alcuni

---

<sup>110</sup> Le fonti classiche e medievali del mito di Io sono: Eschilo, *Prometeo incatenato*, terzo episodio; Id., *Le Supplici*, prologo; Erodoto, *Storie*, I, 1-2; Polibio, *Storie*, IV, 43; Apollodoro, *Biblioteca*, II, 5-9; Virgilio, *Eneide*, VII, vv. 789-793; Ovidio, *Amores*, III, 4; Igino, *Fabulae*, 143; Apuleio, *L'Asino d'oro*, XI, 3; L. di Samosata, *Dialoghi marini*, Noto e Zefiro; Id., *Dialoghi degli dei*, Zeus ed Ermes; *Mitografo Vaticano*, I; *Mitografo Vaticano* II, 89; A. d'Orléans, *Allegoriae super Ovidii Metamorphosen*, I, 10; G. di Garlandia, *Integumenta Ovidii*, I, 97-109; Dante, *Divina commedia. Purgatorio*, XXIX, vv. 93-96 (il riferimento al mito in questa terzina riguarda gli occhi di Argo: «Ognuno era pennuto di sei ali; / le penne piene d'occhi; e li occhi d'Argo, / se fosser vivi, sarebber cotali />» cfr. *Ibidem*, XXXII, vv. 63-66 (anche in questo caso Dante non accenna ad Io ma ad Argo e al relativo mito di Siringa: «S'io potessi ritrar come assonnaro / li occhi spietati udendo di Siringa, / li occhi a cui pur vegghiar costò sì caro; />»; G. Del Virgilio, *Allegoriae librorum Ovidii Metamorphoseos*, I, 10; A. Simintendi, *I primi cinque libri delle Metamorfosi d'Ovidio volgarizzate da ser Arrigo Simintendi da Prato*, «Favola di Giove ed Io»; Petrus Berchorius, *Ovidius moralizatus*, I, X, XI, XIII, XIV, XV; G. Boccaccio, *Genealogiae deorum gentilium*, VII, XXI-XXII; Id., *De claris mulieribus*, VIII, cfr. [www.iconos.it](http://www.iconos.it).

<sup>111</sup> G. Guidorizzi, *Gli dei*, cit., p. 843.

<sup>112</sup> Ovidio racconta il mito di Europa nel II libro, vv. 836-875. Giove manda Mercurio in missione in Fenicia, dove vive Europa, figlia del re e sorella di Cadmo, al fine di potersi liberamente avvicinare alla stessa. Assunte le sembianze di un toro, il dio si avvicina alla fanciulla che viene rapita e trasportata a Creta. Europa genererà Minosse. Degli Agostini racconta il mito in un capitolo, composto da otto ottave, dal titolo *De Giove e de Europa* a cui segue l'*Allegoria di Iove et Europa*: «Fulgentio pone questa fabula nelli suoi libri, et dice che lo re

mitografi fanno derivare da lei il nome del mare Ionio e dello stretto del Bosforo (“passaggio del bue”) che Io attraversò. Durante il suo cammino, la incontrò Prometeo nel Caucaso, e le raccontò quante peripezie l’attendevano, fin quando giunse in Egitto, dove partorì il figlio di Zeus che aveva in grembo.<sup>113</sup>

Il particolare che viene sottolineato da Ovidio è quello dell’attrazione erotica che prova il dio verso la bella fanciulla; l’accenno al culto di Iside, che è fatto solo negli ultimi versi, quasi ci coglie di sorpresa. All’inizio, il mito sembra richiamare quello di Dafne, ma in questo caso, Giove riesce ad ottenere ciò che brama e lo fa con la forza come un qualsiasi villano e stupratore; è il suo primo tradimento, è bandita ogni moralità a differenza di Io, che nonostante la metamorfosi, conserva il suo pudore. Ovidio, dunque, preferisce non soffermarsi sul comportamento di Giove, anzi, la violenza sembra essere lecita, il gesto passa inosservato.

Secondo Igino, il custode della creatura Argo, viene ucciso da Mercurio su ordine di Giove. Giunone decide di punire la fanciulla mandandole Panico che la spinge a gettarsi nel mare Ionio. Giove, dopo aver scoperto le disavventure patite da Io a causa sua, tenta una maldestra ricompensa, trasformandola nella dea Iside.

Boccaccio, nella *Genealogia*, dopo il consueto riferimento ad Ovidio ne fornisce due spiegazioni: “naturale” e “storica”. Secondo la prima interpretazione, Giove rappresenta il Sole che ama la figlia del fiume Inaco, dunque l’umidità, per concepire l’Uomo. La nuvola, utilizzata maldestramente da Giove per coprire il misfatto agli occhi della moglie, copre il ventre fecondato ed è in rapporto con Giunone, che è la protettrice delle partorienti. La metamorfosi di Io in vacca rappresenta l’umidità del seme che aveva generato un animale;

---

di Crete che fu Giove udendo la fama della bellezza di Europa ando nel regnio di quella con una nave, nela quale era dipinto uno thoro et firmata alla ripa mando al palazzo dello re Agienore uno savio homo et bello dicitore, il quale fece tanto che Europa venne al lito a veder la detta nave et mentre che quella discostatasi dalla compaignie piena di meraviglia la mirava, Giove subito la rapi et portasela in Creta, e perche nelle vele de ditta nave eravi dipinto el thoro li poeti fingono che Giove trasformato in thoro rapi la bella Europa.» (f. 25 r). Nessun commento di sapore morale; il volgarizzatore si limita a raccontare la favola proprio come il suo predecessore Bonsignori. Sulla tradizione del mito e sulla sua simbologia vd., L. Passerini, *Il Mito d’Europa. Radici antiche per nuovi simboli*, Giunti, Firenze 2002; L. Landolfi, *Europa: da Mosco a Ovidio*, in «Bollettino di Studi Latini», XXIV, 1994, pp. 501-526. Del Virgilio si sofferma sulla trasformazione di Giove: [...] *Quia per Iovem regem intelligo quecumque rectorem qui dum debet esse in maiestate sui pro una meretrice induitur vestes servi et vadit de nocte ut possit eam habere et tunc dicitur converti in tau rum quia subucit se mulieri* [...] (14). F. Ghisalberti, *Giovanni del Virgilio espositore delle “Metamorfosi”*, p. 51. Arnolfo commenta: *Iupiter in thaurum mutatus Europam filiam Agenoris raptam devirginavit. Re vera Iupiter rex cretesi Europam Agenoris regis Phenice filiam adamavit ad quam Mercurium id est facundum misit filium qui virgini persuasit ut ad litus accederet. Quod cum ferisse, Iupiter eam in litore inventam et navi impositam in Cretam portavit quam ibi tenens devirginavit. Sed quia navis eius thaurum depictum habebat in priori parte ideo dicitur in specie thauri eam rapuisse. Vel quia navis eius thaurus vocabatur quam ipsa ascendit.* (13). Id, *Arnolfo d’Orléans. Un cultore di Ovidio nel secolo XII*, cit., p. 207.

<sup>113</sup> G. Guidorizzi, *Gli dei*, cit., p. 844.

l'uomo è trasformato in giovenca per le caratteristiche che hanno in comune, come, per esempio, l'essere naturalmente proteso alla fatica. Argo è la rappresentazione della ragione che «ha sempre molti occhi». Il finale della favola è dato dal fatto che la giovenca rappresenta l'umano appetito dell'avere, il continuo trastullarsi per sentirsi appagati; Iside rappresenta la terra, oggettivazione di ciò in cui si può trasformare l'uomo se non riceve grazia divina. La spiegazione storica è riscontrabile solo nell'accento al culto di Iside, ma sul legame esistente tra le due donne tante sono le interpretazioni degli storici avvicendatesi nei secoli e Boccaccio cita qualche nome: Teodonzio, Eusebio, Fulgenzio, Agostino<sup>114</sup>.

Nel *De Mulieribus claris* scrive:

Ysis, cui antea nomen Yo, clarissima non solum Egyptiorum regina, sed eorum postremo sanctissimum et venerabile numen fuit. Quibus tamen fuerit temporibus, aut ex quibus nata parentibus, apud illustres hystotiarum scriptores ambigitur. Sunt autem qui dicant illam Ynaci primi regis Argivorum filiam et Phoronei sororem, quos constat Iacob, filii Ysaac, tempore imperasse; alii Promethei genitam asserunt, regnant apud Argos Phorbante, quod longe post primum tempus effluxit; non nulli eam fuisse temporibus Cycropis, Athenarum regis affirmant; et quidam insuper aiunt Lyncei regis Argivorum eam floruisse temporibus. Que quidem inter celebres viros varietates argument non carent, hanc inter feminas suo evo egregiam fuisse et memoratu dignissimam [...] cum sint qui asserant a Iove adultero appressam virginem eamque, ob perpetratum scelus metu patris impulsam, cum quibusdam ex suis conscendisse navim, cui vacca esset insigne; et ingenio plurimo ac ingenti peditam animo regno rum cupidine agitatam, secundo vento ad Egyptios transfetasse et ibidem, apta desiderio regione comperta, constitisse. Tandem, cum non habeatur quo pacto obtinuisse Egyptum, sat certum creditur ibi comperisse rudes inertesque populos et humanarum rerum omnium fere ignaros ac ritu potius brutorum viventes quam hominum; non absque labore et industria celebri illos docuit terras colere, cultis commictere semina et tandem collectas in tempore fruges in cibum deducere; preterea, vagos et fere silvestres in unum se redigere et datis legibus civili more vivere; et, quod longe spectabilius in muliere est, coacto in vires ingenio, literarum ydiomati incolarum convenientium caracteribus adinventis aptioribus ad doctrinam, qua lege iugerentur ostendit.<sup>115</sup>

Gli uomini credettero che la donna fosse scesa dal cielo e, in seguito alla sua opera di civilizzazione della popolazione, venne adorata ed elevata al rango di divinità.

Del Virgilio commenta il mito:

<sup>114</sup> Cfr. G. Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium*, in *Tutte le opere*, op. cit., pp. 758-765.

<sup>115</sup> G. Boccaccio, *De mulieribus claris*, in Id., *Tutte le opere*, vol X, pp. 54-59.

Decima trasmutatio est de Yo conversa in vacam. Per Yo intelligimus quamlibet personam cui dum est casta deus iungitur, quando vero non est casta mutatur in vacam. Fuit tamen verum de ista Yo quod diu ivit per mundum meretricando. Tandem divina miseratione abstinuit se ab illo peccato, et in Egypto ingressa est religionem, et facta est bona, et per consequens vocata fuit dea, et data est deo Osiri in uxorem (I, 10)<sup>116</sup>

La perdita della verginità, dunque, è punita con la trasformazione della fanciulla in giovenca, simbolo dell'impurità umana. La divina misericordia fece sì che Io arrivò in Egitto; qui, infatti, subì una sorta di purificazione morale, assunse fattezze divine e fu scelta come sposa da Osiride.

Arnolfo d'Orlèans per primo aveva associato la perdita della verginità, dunque della purezza, con la trasformazione in giovenca:

Io virgo filia Inachi dei cuiusdam fluvii fuit. Quod ideo fingitur quia frigida fuit ante annos nubile. Amata fuit a Iove, id est a deo creatore quia virgo. Tales liquide amat deus que virginitate conservando ad creatorem se erigunt. Que postea divirginata de numerum virginum eiecta, in bovem mutata id est bestialis facta [...] (II, 10)<sup>117</sup>

Degli Agostini riporta il medesimo commento in merito, ereditato dal suo predecessore Bonsignori:

In altra forma si puol exponer la detta trasmutazione de Io per la qual se intende l' homo o la femina casta, li quali quando falliscono sono si come bestie poi che hanno lussuriato havendo rispetto al nobile grado della virginità et castità perduta. Ma ben è vero che fu una donna, la quale hebbe nome Io et andò molto per el mondo meretricando, ma idio havendoli misericordia la fece astenire da quel peccato, questa Io era simile a una vacca per lo peccato et andava cercando el mondo intanto che arivoe in Egitto, et ivi entrò in una religione et fue fatta ottima et buone donna la quale continuando lo habito fue adorata per dea. (f. 12 v)

---

<sup>116</sup> G. Ghisalberti, *Giovanni del Virgilio espositore delle Metamorfosi*, cit., p. 46.

<sup>117</sup> G. Ghisalberti, *Arnolfo d' Orleans. Un cultore di Ovidio nel secolo XII*, cit., p. 203.

Dopo il devastante incendio, provocato dall'incontentabile Fetonte (II libro), Giove si reca a controllare tutti i danni provocati e nel farlo arriva anche in Arcadia, dove vede Callisto di cui s'invaghisce. La descrizione iniziale del volgarizzatore cinquecentesco è notevolmente diversa dal modello in latino. Ovidio, infatti, eliminando preamboli, descrive direttamente la fanciulla:

Dum redit itque frequens, in virgine Nonacrina  
 Haesit, et accepti caluere sub ossibus ignes.  
 Non erat huius opus lanam mollire trahendo  
 Nec positu variare comas; ubi fibula vestem,  
 vitta coercuerat neglectos alba capillos  
 et modo leve manu iaculum, modo sumpserat arcum,  
 miles erat Phoebes, nec Maenalon attigit ulla  
 gratior hac Triviae; sed nulla potential longa est. (vv. 409-416)

Degli Agostini preferisce, come già segnalato altre volte, introdurre il racconto tramite quello che si potrebbe definire un breve proemio con cui presenta al lettore la favola che sta per raccontare e i relativi personaggi:

Mentre che Giove così procurando  
 la terra andava exarsa dal gran sole  
 in un bel piano adorno de viole  
 cosa chel fe ristar molto pensando  
 come udirete in semplici parole  
 perché in Arcadia lui se ne era entrato  
 sito a la dea Diana dedicato  
 E come io dissi in uno praticello  
 riscontrò a caso una leggiadra figlia  
 detta Callisto, de sì accorto, e bello  
 viso, che era a vederlo meraviglia  
 a la gratia del qual firmossi quello  
 tenendo pur in lui fisse le ciglia  
 e li pareva sì vago, e tanto grato  
 che subito di lui fu innamorato  
 Usata era costei de gir con l'arco  
 e le saette, per le selve folte  
 seguitando Diana in ogni varco  
 per esser una di sue nimphe molte  
 e mentre d' amoroso penser carico  
 mirava Giove le sue trecchie sciolte  
 lei sopra un cespo d' arbor giù dispose  
 l' arco e li stral, e ariposar si pose (f. 16 v)

Il linguaggio è notevolmente familiare, colloquiale; Degli Agostini si rivolge al suo lettore / interlocutore senza mediazioni. Ovidio rappresenta un crollo repentino dell'immagine del dio, che diventa un comune mortale proteso solo al raggiungimento del suo obiettivo. Callisto è definita «leggiadra figlia» laddove Ovidio ha parlato semplicemente di *virgine Nonacria*.

L'attimo in cui il dio la vede è magistralmente espresso in latino con pochi, ma pregnati, lemmi: *accepti caluere sul ossibus ignes*, Degli Agostini inserisce una breve introduzione prima di arrivare al nucleo. Il nesso tra “fuoco” e “ossa” è tipico della poesia amorosa.<sup>118</sup> L'uso della *vitta* ha importanza per il lettore del tempo di Ovidio perché rappresenta un preciso riferimento alla castità della fanciulla e, di conseguenza, la violenza perpetrata da Giove sul corpo dell'inerte creatura è ancora più turpe; tale sfumatura è ignorata dal successivo traduttore che fornisce una superficiale descrizione di Callisto.<sup>119</sup> La traduzione è libera da ogni legame filologico e dell'episodio ovidiano rimane il contenuto. Il volgarizzatore cinquecentesco divide il mito in due momenti a cui dedica rispettivi due capitoli, *De Giove*, e *de Calisto* e *De Calisto et Arcade mutati in orsi*; segue la relativa Allegoria.

La fonte Bonsignori è molto sintetica nella descrizione di questo mito, traduce in poche righe la prima parte dello stesso, che verrà notevolmente ampliata da Degli Agostini:

Fabula de Calisto e de Giove. Capitolo XI

Andando Giove così provvedendo el mondo, come ditto è sopra, andò per Arcadia, la qual provincia è dedicata e data alla dea Diana, e così provvedendo in quelle parti guardò e vidde una donna chiamata Calisto e, sì come la vidde, fu di lei innamorato. Ed ella andava con l'arco e le saette, perciò che era ninfa, e vedendo ella Giove, puse l'arco e le saette su in uno bello cespullo d' arbore.

Evidente è il distacco dei due volgarizzamenti dal modello di partenza in latino. Bonsignori è sintetico; questo è un caso in cui, con ogni probabilità, Degli Agostini attinse alla sua fonte ma rielaborando quanto tradotto e adattandolo ai suoi canoni di pieno Cinquecento.

Giove segue la fanciulla e in un momento di ristoro, furbescamente il dio assume le sembianze della dea Diana per avvicinarsi a Callisto indisturbato; la possiede traendola in inganno.

Ovidio scrive:

Qua venata foret silva, narrare parantem  
 inpedit ampex nec se sine crimine prodit.  
 Illa quidem contra, quantum modo femina posset,  
 (adspiceres utinam, Saturnia, mitior esses!)  
 illa quidem pugnat; sed quem superare puella,  
 quisve Iovem poterat superum? [...] (vv. 432-437)

Questi versi non sono tradotti da Degli Agostini che preferisce descrivere la scena diversamente:

Nel toccar de la bocca delicata  
 Iupiter con le labbra tanto affetto  
 li mostrò, che la nympa spaventata  
 si fu, che d' huom conobbe il baso infetto  
 e volentier se ne sarebbe andata  
 ma Giove la tenea come ho detto

<sup>118</sup> Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di A. Barchiesi, cit., p. 271.

<sup>119</sup> *Ibidem*

in braccio sì, che non puote fuggire  
e consentir convenne al suo desire (f. 16 v)

La violenza che Giove consuma è resa bene: Degli Agostini mantiene e comunica l'impossibilità di Callisto nel potersi liberare dalla vera e propria morsa creata dalle braccia del dio. La vera identità di Giove è rivelata quando avviene lo stupro ma già precedentemente Ovidio aveva lasciato trapelare qualcosa, giudicando i baci della falsa Diana non degni di una vergine: *oscula inugit / nec moderata satis nec sic a virgine danda.* (vv. 431-432); Degli Agostini, forse, ha voluto tradurre il giudizio celato ovidiano con «il baso infetto». Non c'è traccia della considerazione ovidiana circa la presenza di Giunone durante la violenza; se così fosse stato, in seguito, sarebbe stata più clemente nel punirla.

Bonsignori dedica un capitoletto di poche righe all'incontro carnale che si consuma tra i due:

Allora Giove andò a lei e basciòla, ma come Calisto sentì che 'l bacio era umano e non femenile, fu spaventata; ma, perché non potea contra Giove, Giove prese de lei diletto carnale sforzandola e, stato un poco, se partì [...]. (cap. XII)

Ancora una volta il volgarizzatore è notevolmente sintetico rispetto ad Ovidio ma il legame Bonsignori-Degli Agostini è innegabile. Questo è uno di quei casi in cui il secondo opera una semplice traduzione in versi del precedente testo in prosa.

Callisto è ingravidata da Giove e, passati nove mesi, non riesce più a nascondere il suo segreto; Diana se ne accorge e la scaccia dal gruppo delle sue ninfe.

L'episodio viene così descritto, nei dettagli, da Ovidio:

Orbe resurgebant lunaria cornua nono,  
cum dea venatu fraternis languida flambi  
nacta nemus gelidum, de quo cum murmure labens  
ibat et attritas versabat rivus harenas:  
ut loca laudavit, summas pede contigit undas;  
his quoque laudatis "Procul est" ait "arbiter omnis;  
nuda superfusus tingamus corpora lymphis".  
Parrhais erubuit; cunctae velamina ponunt:  
una moras quadri; dubitandi vestis adempta est,  
qua posita nuda patuit cum corpore crimen.  
Attonitae manibusque uterum celare volenti  
"I procul hinc" dixit "nec sacros pollue fontes!"  
Cynthia deque suo iussit secedere coetu. (vv. 453-465)

Degli Agostini traduce in quattro ottave il medesimo episodio:

Così dappoi con vergognosa fronte  
Calisto con le nimphe in compagnia  
giunsero andando ad una chiara fonte  
posta in una secreta, e strana via  
accanto un lieto, e dilettevol monte  
dove la diva lor con voce pia

li comandò che tutte si spogliassero  
 et nelle lucide acque si lavassero  
 Le vaghe nimphe al suo comandamento  
 subitamente igniude si spogliarono  
 e l'una dopo l'altra in l' acque drento  
 con piacer infinito, e festa entrarò  
 e fu la sponda colma di spavento  
 tutta tremante Calisto lassaro  
 che per non far palese il suo gran fallo  
 non vuolse entrar nel liquido cristallo  
 Diana comandò vedendo questo  
 che Calisto da lor fusse pigliata  
 tal che fu da le nimphe presa presto  
 a suo mal grado, e da lor dispogliata  
 così gli fu pel ventre manifesto  
 a la dea chera lei con homo stata  
 essendosi già quel cresciuto molto  
 per il sceme c'havea di Giove accolto  
 Alhor diana con superba ciera  
 la svergognio, dicendo ai meretrice  
 comhai tu ardir ne la pudica schiera  
 de le mie nimphe intrar lieta, e felice  
 misera la tua sorte acerba, e fiera  
 dunque di starmi apresso ti fai lice  
 non star più meco qui presto esci fuora  
 de la mia compagnia, va in tua malhora (f. 17 r)

Il volgarizzatore riporta la descrizione iniziale del luogo ameno dove si svolge tutta la scena; da questo momento in poi, i versi ovidiani sono distribuiti in più ottave; in particolare, Degli Agostini, indugia sulla descrizione della ritrosia di Callisto nel denudarsi, soprattutto è il v. 464 (il rimprovero di Diana), ad essere ampliato in un'intera ottava. La Diana ovidiana, nel cacciare la fanciulla, fa preciso riferimento alle *sacros fontes*, perché se partorisce in quel momento potrebbe “contaminare” lei e le sue ninfe<sup>120</sup>; Degli Agostini, invece, sorvola la precisazione e si riferisce solo alla «compagnia» delle ninfe.

Bonsignori traduce:

e così andando assieme gionsero ad una fonte, nella qual fonte comandò Diana che tutte se lavassero. Calisto, temendo, non se voleva spogliare, ma finalmente fu dalle ninfe per forza spogliata, ed essendo così spogliata nuda, conovero ch' ella se partisse dalla sua compagnia. De ciò Calisto era molto afflitta e non sapea che se fare né dove andare, e pregava li dei che fossero scorta al suo viaggio, e partise da Diana. (cap. XIV)

La descrizione, se pur breve, del luogo in cui le ninfe si spogliano, presente tanto in Ovidio quanto in Degli Agostini, è eliminata ed è citata solo la «fonte». L'intero episodio è ridotto ai

---

<sup>120</sup> Ovidio, *Le metamorfosi*, commento a cura di L. Galasso, cit., p. 835.

minimi termini: la riflessione finale di Callisto è presente solo *nell'Ovidio Metamorphoseos vulgare*.

Il tradimento è ben noto a Giunone che medita subito di vendetta, non accontentandosi del fatto che già Diana aveva scacciata l'infelice ninfa. Callisto darà alla luce il figlio concepito con Giove e sarà proprio questa nascita ad irritare ancora di più Giunone che sarà l'artefice della metamorfosi di Callisto:

Senserat hoc olim magni matrona Tonantis  
 distulerat graves in idonea tempora poenas.  
 causa morae nulla est, et iam puer Arcas (id ipsum  
 indoluit Iuno) fuerat de paelice natus.  
 quo simul obuerit saevam cum lumine mentem,  
 “scilicet hoc unum restabat, adultera” dixit,  
 “ut fecunda fores fieretque iniuria partu  
 nota Iovisque mei testatum dedecus esset.  
 haud impune feres; adimam tibi namque figuram  
 qua tibi quaque places nostro, importuna, marito”.  
 dixit et adversa prensis a fronte capillis  
 stravit humi pronam. tendebat bracchia supplex:  
 bracchia coeperunt nigris horrescere villis  
 curuarique manus et aduncos crescere in unguis  
 officioque pedum fungi laudataque quondam  
 ora Iovi lato fieri deformia rictu.  
 neve preces animos et verba precantia flectant,  
 posse loqui eripitur; vox iracunda minaxque  
 plenaque terroris rauco de gutture fertur.  
 mens antiqua tamen facta quoque mansit in ursa. (vv. 466-485)

Degli Agostini conclude il mito con le ultime dodici ottave che compongono il capitolo *De Calisto et Arcade mutati in orsi*. Nelle prime tre ottave traduce, con notevole libertà, i suddetti versi ovidiani riguardanti la metamorfosi di Callisto:

Mentre per boschi indomiti, e selvaggi  
 la misera Calisto errando giva  
 la dove mai entror di Phebo i raggi  
 per più d'una riposta, e strana riva  
 un di fra certi ombrosi, e folti faggi  
 un picciol fanciulletto parturiva  
 il quall per dir di lui la veritade  
 fu da la nimpha nominato Arcade  
 Giuno chera nel ciel comhebbe visto  
 il figliuol del suo sposo gienerato  
 Discese in terra, e venne da Calisto  
 col cor verso di lei forte turbato  
 per farli sentir amaro acquisto  
 del dolce che con Giove havea gustato  
 la pigliò per le chiome iratamente

e la percosse molto stranamente  
 La poverina aprendo ambe le braccia  
 volea misericordia dimandare  
 quando che Giuno con turbata faccia  
 subito in orsa la fece cangiare  
 e per la folta selva indi la caccia  
 con crudeltà tollendoli il parlare  
 acciò chal sposo suo Calisto piui  
 non potessi piacer, ni ancho ad altrui (ff. 17 r-v)

L'ovidiano *matrona Tonantis* traduce la consueta formula riferita alla dea di sposa e sorella di Zeus poiché *Tonans* è di solito riferito a Giove e *matrona* a Giunone; tutto questo non lascia traccia nel volgarizzamento cinquecentesco.<sup>121</sup> La vendetta della stessa, raccontata da Ovidio e sintetizzata da Degli Agostini, si deve leggere sia come la punizione della dea crudele verso la vittima sia come “protezione” della sacralità del vincolo matrimoniale. A differenza delle precedenti vendette di Giunone raccontate da Virgilio, in questo caso non vi è mediazione, l'intervendo divino è brutale, immediato.<sup>122</sup> Nei primi cinque versi riportati il volgarizzatore descrive un tipico luogo fiabesco in cui Callisto dà alla luce Arcade; Ovidio è diretto e nei vv. 468-469 condensa la rabbia di Giunone e il momento del parto. Il discorso che pronuncia la dea viene tradotto da Degli Agostini con lemmi totalmente diversi ma che rendono la stessa profondamente umana, è una donna innamorata e gelosa che infierisce contro colei che le ha importunato il marito. Il gesto successivo, che vede Giunone tirare i capelli alla sfortunata Callisto, è riportato ma non fedelmente tradotto: «la pigliò per le chiome iratamente / e la percosse molto stranamente» non è la traduzione letterale dei vv. 476-477. Dopo il gesto di Callisto «che apre le braccia» per voler chiedere aiuto, Degli Agostini liquida la metamorfosi con «subito in orsa la fece cangiare», ignorando la minuziosa descrizione che compie Ovidio della trasformazione subita da tutto il corpo della fanciulla (vv. 478-484). Ovidio realizza una sottile descrizione, indugia su tutti i particolari fisici e sottolinea il fatto che la coscienza di Callisto, nonostante il cambiamento fisico, è intatta, vede ciò che succede ma può solo subire, è inerme. La permanenza della consapevolezza da parte della fanciulla c'è anche in Degli Agostini nella seguente ottava:

Ben che la dea di l'humana presenza  
 cangiasse Caliston, pur gli ristoe  
 come prima inteletto, e conoscenza  
 e sol dela sua effigie la privoe  
 per darli maggior duol, e penitenza  
 tanta passion di l'error suo portoe  
 e questa è la cagion del suo muggiare  
 e del suo sempre il capo al ciel levare (f. 17 v).

Bonsignori traduce nel capitolo *Come Calisto se partì da Diana e fu convertita in orsa. Capitolo XIV*:

<sup>121</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, cit., p. 274.

<sup>122</sup> *Ivi*, pp. 273-274.

Calisto se partì e, andando sola per la selva, in capo de nove mesi parturì uno figliuolo, el qual fu chiamato Arcade. Giuno, moglie de Giove, ciò vedendo ch' ella avea parturito el figliuolo, fu molto più indignata, onde scese a terra e presela per li capelli e forte la battè. Calisto stendea le braccia umilmente, ma Giuno subito la convertì in orsa, ed el suo parlare li tolse, acciò che lei non piacesse più ad altrui né più potesse con le sue parole losengare. Nondimeno la sua mente li rimase d'ogni conoscimento, e questa è la cagione che l'orsa sempre mugia piangendo, perciò che se ricorda che già fu femina, e perciò leva l'orsa el capo verso el cielo perché anche tiene la vestigia umana.

Manca la descrizione del luogo dove Callisto partorisce presente, invece, in Degli Agostini. Non è riportato il discorso diretto della dea, anzi, Bonsignori è ancora più sintetico nella traduzione rispetto al suo successore. In entrambi i volgarizzamenti rimane l'elemento dei capelli tirati all'innocente fanciulla e il suo protendere le braccia, in segno di richiesta d'aiuto. Mentre Ovidio nei vv. 474-475 si riferisce alla bellezza di cui Giunone si ripromette di privare la ninfa, i due volgarizzatori fanno riferimento alla sua facoltà di parlare: «ed el suo parlare li tolse» di Bonsignori è ripreso da Degli Agostini, «tollendoli il parlare». Gli ultimi versi del volgarizzatore cinquecentesco riportati riprendono la spiegazione che Bonsignori fornisce circa il lamento perenne dell'orsa e il suo protendere il capo al cielo.

Passano gli anni, quindici precisamente, e Callisto continua a vivere nella sua veste di orsa, Arcade impara e pratica la caccia, fin quando si trova, per un perfido caso del destino, proprio a cospetto della madre:

Ecce Lycaoniae proles ignara parentis  
 Arcas adest, ter quinque fere natali bus actis;  
 dumque feras sequitur, dum saltus aligit aptos  
 nexilibusque plagis silvas Erymanthidas ambit,  
 incidit in matrem, quae restitit Arcade viso  
 et cognoscenti similis fuit. ille refugit  
 immotosque oculos in se sine fine tenentem  
 nescius extimuit propriusque accedere aventi  
 vulnifico fuerat fixurus pectora telo; (vv. 496-504)

Degli Agostini traduce il momento dell'incontro tra i due:

Eran passati forse quindici anni  
 che Calisto era tramutata in orsa  
 et era vissa con gravosi affanni  
 soletta, e per più d'una selva scorsa  
 quando per poner fin a li suoi danni  
 da Giupiter un giorno fu soccorsa  
 perche in Arcade il suo figliuol scontrosse  
 e lieta verso quello andar si mosse  
 Arcade era già grande divenuto  
 e per le selve con l'arco, e li strali  
 giva cacciando il giovine saputo  
 cervi, lepri, conigli, orsi, e cengiali

costui che vide sì com homo astuto  
 l'orsa, temendo de futuri mali  
 che col capo alto facendoli festa  
 incontra li venia per la foresta  
 Se firmò presto sopra un stretto varco  
 con le sue forze nobile e leggiadre  
 et pose il miglior stral c'havea su l'arco  
 con quel volendo saettar la madre  
 ma il giusto Giupiter che mai fu parco  
 per porli ne le sue celesti squadre  
 di quel havendo il gran periglio visto  
 hebbe pietade di la sua Calisto (f. 17 v)

Ovidio racconta la crescita di Arcade fino al momento in cui s'imbatte nella madre; Degli Agostini preferisce indugiare prima sul peregrinare di Callisto «che era vissa con gravosi affanni / soletta, e per più d'una selva scorsa». Il momento dell'agnizione da parte della madre non è chiaro nel testo in latino: Ovidio non specifica se effettivamente l'orsa lo riconosce, mentre dal personaggio di Degli Agostini trapela più certezza, in due punti in particolare: «perche in Arcade il suo figliuol scontrasse / e lieta verso quello andar si mosse; col capo alto facendoli festa / incontra li venia per la foresta». A questo punto, il volgarizzatore si sofferma sulla bravura di Arcade nel cacciare, e lo fa con il solito linguaggio romanzesco, sembra di leggere di Ruggiero, dello stesso Orlando e di tutti gli altri cavalieri che popolano i poemi cavallereschi: «Arcade era già grande divenuto / e per le selve con l'arco, e li strali / giva cacciando il giovine saputo / cervi, lepri, conigli, orsi, e cengiali». Successivo all'incontro tra madre e figlio è l'intervento di Giove che blocca quanto sta per accadere e trasforma entrambi in due stelle:

arcuit omnipotens pariterque ipsosque nefasque  
 Sustulit et volucris raptos per inania vento  
 Imposti caelo vicinaque sidera fecit. (vv. 505-507)

La descrizione ovidiana è notevolmente sintetica; Degli Agostini racconta il medesimo episodio in un'ottava:

E prestamente giù dal ciel discese  
 come colui che veder non soferse  
 la morte di Calisto sì palese  
 et Arcade in una orsa anchel converse  
 poi così l'una e l'altra in braccio prese  
 e le stelle in ciel lucide, e terse  
 perciò fin hor chiamata è la maggiore  
 orsa, Calisto, e Arcade la minore (f.17 v)

La mutazione di Arcade in orsa, prima del catasterismo è di Bonsignori e dunque di Degli Agostini, Ovidio è laconico nel descrivere questo passaggio. Bonsignori, infatti, scrive, nell'ultimo capitoletto dedicato al mito:

Allora Giove, vedendo che Arcade voleva saettare la madre, ebbe pietà de Calisto, onde anche convertì Arcade in uno orso similmente, sì come era la madre, e l'uno e l'altro de loro prese e portolli in cielo, onde fu poi nominata la ditta Calisto l' Orsa Magiore ed Arcade è chiamato l' Orsa Minore. Costoro fuorono convertiti in stelle, le quali a perpetua memoria fuoro collocate nel cielo. (cap. XV)

### 3. Il mito di Callisto<sup>123</sup>

Mentre Giove controlla i danni subiti a causa dell'incendio provocato da Fetonte, incontra Callisto, di cui subisce la notevole bellezza. La giovane è dedita alla caccia e non vuole cedere al piacere dell'amore eterosessuale; Giove, però, preso com'è dal fuoco amoroso, la possiede con violenza, avvicinandola con le sembianze di Diana.

Le versioni del mito, oltre quella fornitaci da Ovidio, sono tante: a proposito della ritrosia di Callisto, per esempio, alcuni racconti insinuano che il rapporto tra questa e la dea fosse anche di natura omoerotica.<sup>124</sup>

Il mito è in connessione con quello di Licaone poiché Callisto era la figlia e, secondo alcuni, l'essere umano che servito come pasto a Zeus era il nipote Arcade.

Pausania racconta una versione che ha avuto meno eco del catasterismo, secondo la quale Callisto è la protagonista di un mito indigeno dell'Arcadia, dove, tra l'altro, era custodita la sua tomba. La fonte più antica del mito dovrebbe essere esiodea e racconta che fu proprio Diana a trasformare la fanciulla in orsa e in questa veste diede alla luce il figlio. Esiodo, però, illustra diverse interpretazioni della *fabula* e questo fa supporre che la medesima materia è stata ripresa da lui in opere diverse. Secondo Apollodoro, che sembra fornire una sintesi di varie tradizioni, per esempio, Esiodo sostiene che Callisto era una ninfa e ignora la paternità di Licaone che invece sostiene in altri punti:

Eumelo e alcuni altri dicono che Licaone ebbe anche una figlia, Callisto; secondo Esiodo era una ninfa, secondo Asio era figlia di Nitteo, secondo Ferecide, di ceteo. Callisto era compagna di caccia di Artemide, portava abiti uguali a quelli della dea e le aveva giurato di rimanere vergine. Ma Zeus si innamora di lei e a lei si unisce contro la sua volontà, assumendo le sembianze di Artemide, secondo alcuni di Apollo, secondo altri. Perché Era non la scoprisse tramutò la fanciulla in orsa. Ma Era persuase Artemide a colpirla con le sue frecce come fosse una belva feroce. C'è chi dice che Artemide la uccise perché non aveva conservato la sua verginità. Quando Callisto morì, Zeus prese il suo bambino: lo affida a Maia perché lo allevi in Arcadia e gli dà nome Arcade. Poi trasformò Callisto in una costellazione e la chiamò Orsa Maggiore. (*Biblioteca*, III 8, 2)<sup>125</sup>

Igino, nella sua *fabula*, si concentra di più sul catasterismo, affermando che Callisto diventerà la costellazione Settentrione che non può mai tramontare, gielo impedisce Teti, moglie di Oceano e nutrice di Giunone.

Arnolfo d'Orlèans commenta l'episodio:

Iupiter rex cretesi re vera Parasidem que virgo vel virago erat adamavit unde fingitur fuisse venatrix quia viriliter laborabat. Quam cum ad amorem suum sollicitaret, hoc tamen ab ea impetravit saltem

<sup>123</sup> Le fonti classiche e medievali del mito sono: Eratostene, *Catasterismi*, frag. 1.2; Apollodoro, *Biblioteca*, III, 8, 2- 9,1; Ovidio, *I Fasti*, Libro II, 155-192; Igino, *Fabulae*, 177; Id., *De Astronomia*, II 1, 5; Pausania, *Graeciae Descriptio*, I, 25, 1- VIII, 3, 6-3, 7-4, 1; Callimaco, *Inno a Zeus*, 38-41; Lattanzio, *Narrationes fabularum quae in P. Ovidii Nasoni libri XV, Methamorphoseon occurrunt*, X, fabula V-VI; Mythographus Vaticanus II, 58; G. di Garlandia, *Integumenta Ovidii*, I, 129-134; G. Del Virgilio, *Allegorie Librorum Ovidii Metamorphoseos*, par. IV, 73-78; Petrus Berchorius, *Ovidius Moralizatus*; G. Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Capitolo XI-XV. Cfr. [www.iconos.it](http://www.iconos.it).

<sup>124</sup> G. Guidorizzi, *Gli dei*, cit., p.879.

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 881.

ut cum ea virginaret ita quod nil vicii intus faceret. Quod cum incepisse paulatim ad rem accedens eam devirginavit, et ita in speciem virginis eam decepit impregnando. Quam Iuno mutavit in ursam. Iuno et Locina eadem est dea, preest liquide partui. Eam que pulchra erat ante partum per partum deturpavit, unde fingitur eam mutasse in ursam que turpissima est. Postea filius eius cum adultus esset, eudians se filium adultere, eam interficere voluit sed a Iove prohibitus est. Timor enim dei eum repressit. Ad signandum ergo hominibus ne filius matrem interficere presumeret philosophi ambos in cello signaverunt. (I, 5-6)<sup>126</sup>

La spiegazione della metamorfosi in orsa è di tipo morale, poichè la perdita della verginità, degrada l'infelice fanciulla e per questo motivo, secondo i volgarizzatori medievali, Ovidio ha pensato tale trasformazione. La perdita della purezza poteva essere rappresentata solo mettendola in connessione con una bestia.

Del Virgilio commenta:

Quarta trasmutatio est de Calistone in ursam. Iupiter revera fuit rex cretesi qui philocaptus in quadam nomine Calistone trasmutavit se in Dianam, et in eius forma tandem defloravit eam. Quo Iuno irata trasmutavi eam in ursam. Quod ideo fictum est quia virgo amissa virginitate, est sicut ursam. Genuit autem filium qui cum esset XV anno rum fuit sibi dictum quod erat filius meretricis. Quapropter voluit matrem interficere. Quod Iove avertit, et convertit tam filium quam matrem in sidera. (I, 5)<sup>127</sup>

Quest'allegoria è ripresa quasi in modo integrale dal successivo volgarizzatore Bonsignori e, a sua volta, Niccolò Degli Agostini ne preleverà la maggior parte:

La quarta allegoria è de Calisto ed Arcade convertiti in orsi, la cui allegoria è storiografa. Onde dovemo sapere che Giove, figliuolo de Saturno, fu re de l'isola de Creti, el quale re fu innamorato d'una donna chiamata calisto, la quale era vergene, e con li soi sottili ingegni si la violò, de che dice Ovidio ch'ella fu fatta orsa, e questo non importa altro se non, poi che la donna è data a corruzione, è fatta come orsa, la quale per li filosofi è raffigurata ed appropriata alla corruzione. Calisto ingravidò de Giove e fece uno figliuolo, el quale fu chiamato Arcade perché fu nutricato in Arcadia . Ed avendo XV anni, elli fu rampognato e dittoli ch'elli era figliuolo d'una meretrice, per la qual cosa elli, tornato in Creti, volse uccidere Giove, suo padre; per la qual cosa l'onnipotente Dio el punì, che l'uccise de subitana morte, perciò che niuno figliuolo de' uccidere ed offendere el padre, e per lu peccato della madre ed anco per quello che volse fare.

Degli Agostini riporta, quasi per intero il commento di Bonsignori e dunque di Del Virgilio:

La Allegoria di Calisto et Arcade convertiti in orsi è historia, onde sappiamo Giove esser stato figliuolo di Saturno re di Creta et fue innamorato di una detta Calisto vergine, la quale con li suoi sottili ingegni si la corrupe. Onde dice Ovidio che la fue fatta orsa, questo non importa altro se non che la donna che è data a corruptione è fatta sì come orsa, la quale per li Philosophi è raffigurata et appropriata alla corruptione. Calisto se ingravidò di Giove et fece uno figliuolo di una meretrice. Per la qual cosa lui tornò in Creta et volse uccider Giupiter suo padre dove dove lo onnipotente idio lo punì et ucciselo di subitana morte, et questo è ad exemplo che nullo figliuolo die offendere né padre né matre , et anchor per quello chel figliuolo volse fare gli Philosophi posero il loro nome fra le

<sup>126</sup> F. Ghisalberti, *Arnolfo d' Orleans. Un cultore di Ovidio nel secolo XII*, cit., pp. 204-205.

<sup>127</sup> F. Ghisalberti, *Giovanni del Virgilio espositore delle Metamorfosi*, cit., p. 48.

stelle a terrore delle donne giovani, et per il nome della madre porta el figliuolo quello medesimo nome et perhò posero li nomi loro in quelle stelle, le quali non tramontano come le altre per pui dispregio, appresso dice che Giuno comandò agli dei marini che non le lassassero entrar in mare, quetso non importa altro excetto che le ditte stelle non danno alli marinai alcuno segno ma sono immobile et non vengono allo Orizzonte dove si possino bagniare, e perhò dice che stano ferme. (f. 18 r)

La versione che emerge dai commenti riporta un particolare, con ogni probabilità, non emerso prima: Arcade che viene insultato e che si reca dal padre con l'intento di ucciderlo.

## Capitolo IV

### *Il doppio*

Nel libro III, dal v. 339 al v. 510, Ovidio racconta il mito di Narciso, figlio di Cefiso, fiume della Focide e della Beozia, e di Liriope. Il giovane, che disdegna l'amore della ninfa Eco, innamoratosi della propria immagine specchiata nell'acqua, muore annegato nell'intento di raggiungerla. Lo stesso mito è ereditato da Degli Agostini che organizza i versi ovidiani in tre capitoli: *De la nativita di Narciso*, *Di Eccho e di Narciso*, *De Narciso mutato in fiore*, divisi in venticinque ottave e due allegorie.

Il mito è introdotto da Ovidio dopo aver raccontato di Tiresia, punto di raccordo tra le due storie:

Ille per Aonias fama celeberrimus urbes  
 Inreprehensa dabat populo responsa petenti;  
 prima fide vocisque ratae tempamina sumpsit  
 caerulea Liriope, quam quondam flumine curvo  
 implicuit Liriope, quam quondam flumine curvo  
 implicuit clausaeque suis Cephisos in undis  
 vim tulit. Enixa est utero pulcherrima pleno  
 infantem nympha, iam tunc qui posset amari,  
 Narcissumque vocat; de quo consultus, an esset  
 Tempora maturae visurus longa senectae,  
 fatidicus vates "Si se non noverit" inquit". (vv. 338-348)

Ovidio narra la nascita di Narciso, legando il mito al racconto di Tiresia che esprimerà il suo giusto vaticinio sulla sorte del fanciullo.

Degli Agostini dedica alla nascita di Narciso un capitolo a sè stante *De la nativitate di Narciso*, composto da cinque ottave, introdotto dal solito breve proemio:

De Liriope, e de Cephico fiume  
 se nol sapesti nacque il bel Narciso  
 adorno d'ogni gratia, e buon costume  
 tanto che pareva fatto in paradiso  
 fra i più leggiadri amanti in terra un lume  
 fu questo, e molti del suo vago viso  
 innamorassi come intenderete  
 il tutto, se ascoltarmi hoggi starete  
 Liriope la bella nimpha come  
 hebbe Narciso il fanciul partorito  
 vedendo il volto, e le sue cresse chiome  
 e l'intagliato, e bel corpo polito  
 a Tiresia il portò di cui già nome  
 de lindovinar suo per tutto era ito  
 acciò li predicessi sua ventura  
 per esser nato bel sopra natura  
 Come la madre fu col fanciullino

da Tiresia, sel trasse giù del collo  
 e disse perc' havea preso il cammino  
 e che idica il suo fin assai pregollo  
 Tiresia se lo fece a lui vicino  
 e udendo chera bel molto basciollo  
 poi disse donna il tuo figliuol ucciso  
 serà sul più fior dal suo bel viso (f. 29 r)

Dopo la proemiale ottava, Degli Agostini non traduce i vv. 341-344 in cui Ovidio descrive in che modo avviene il concepimento di Narciso; lo stesso si rileva per i vv. 345-346, *iam tunc qui poesset amari / Narcissumque vocat*, ma il fanciullo è definito «adorno d'ogni gratia, e buon costume», con «vago viso», con «crespe chiome» e «bel corpo polito». I due versi in questione vengono definiti «la formula di sviluppo del mito»<sup>128</sup> poiché rappresentano, semanticamente parlando, il punto di partenza del racconto (il fanciullo-fiore) e l'arrivo (fanciullo-Narciso). È come se Ovidio volesse stabilire, fin dall'inizio, un nesso tra il fiore e il fanciullo a cui non poteva essere dato altro nome; la sua bellezza è la sua condanna a soffrire. Nel volgarizzamento rimane l'intenzione di esprimere la bellezza, quasi non umana, nei vv. «tanto che pareva fatto in paradiso / fra i più leggiadri amanti in terra un lume / fu questo». A questo punto, il racconto ovidiano dell'incontro tra la madre, figlio e Tiresia è stringato, solo due versi prima del vaticinio finale. Il volgarizzatore cinquecentesco, invece, preferisce narrare in modo approfondito l'incontro tra i tre e prima inserisce un'intera ottava. I vv. 346-348, *an esset / tempora maturae visurus longa senectae, / fatidicus vates* “*Si se non noverit*”, sono tradotti «disse donna il tuo figliuol ucciso / serà sul più fior dal suo bel viso», anticipando la metamorfosi finale e discondandosi totalmente da Ovidio. Il v. 348 è stato definito «una paradossale inversione» del vaticinio dell'oracolo di Delfi «conosci te stesso»<sup>129</sup>; evidente è l'intento ironico di Ovidio nel rielaborare il vaticinio, Narcisio è goffo poiché non si riconosce, non si rende conto che l'immagine riflessa è la sua. Si consideri in che modo Degli Agostini attinge alla sua fonte Bonsignori nella resa di questa parte del mito:

Favola de Narciso mutato in fiore. Capitulo XIV

La prima cosa di che Tiresia profetasse fu de Narciso convertoto in fiore, la cui favola sta in questa forma: e dice l'autore che madonna Liriope era una ninfa, la qual fu conosciuta carnalmente da Teseo fiume, e de loro due fu ingenerato Narciso, el quale era tanto bello che non era da adrli comparazione perciò ch'al mondo non era più bello de lui. La madre sua, vedendolo tanto bello, non sperava ch'ello dovesse vivere e, per assicurarsi di quello dubio, prese Narciso in collo e portòlo a Tiresia e domandòlo se quello figliuolo dovea vivere fine alla vecchiezza. Tiresia respuse: “Ello viverà fine al tempo della sua vecchiezza, salvo se ello non vederà el suo proprio viso, ed allora, quando vederà la sua figura, morrà”.

Bonsignori traduce i vv. 342-343 circa il primo vaticinio di Tiresia: «La prima cosa di che Tiresia profetasse fu de Narciso convertoto in fiore», accennando anche alla futura

<sup>128</sup> Vd. il saggio di A. Borghini, *Categorie linguistiche e categorie antropologiche: il mito di Eco come passività della voce*, in «Lingua e stile», 13, 1978, pp. 489-500.

<sup>129</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di A. Barchiesi, cit., p. 183.

metamorfosi in fiore. La prima ottava-proemio è di Degli Agostini, Bonsignori, come già specificato, non è solito farlo. Assente la ridondante aggettivazione riguardante il fanciullo. Bonsignori riesce a tradurre bene il momento del concepimento con «la qual [riferendosi alla ninfa] fu conosciuta carnalmente da Teseo fiume»; Ovidio, infatti, descrive questo momento come un vero e proprio amplesso che si consuma tra un uomo e una donna (vv. 343-345). Nei versi di Ovidio non è specificato il motivo che spinge Liriope ad interrogare il profeta; i successivi volgarizzatori, invece, forniscono una motivazione: «La madre sua, vedendolo tanto bello, non sperava ch'ello dovesse vivere e, per assicurarsi di quello dubio» scrive Bonsignori e Degli Agostini, grossolanamente, traduce: «acciò li predicessi sua ventura / per esser nato bel sopra natura»; Liriope, dunque, consapevole della spropositata bellezza del figlio, teme per la sua vita. Lo stesso vaticinio è liberamente tradotto da entrambi i volgarizzatori.

Narciso cresce, diventando sempre più bello, è desiderato in egual modo da esponenti di entrambi i sessi ma lui, in modo piuttosto superbo, rifiuta le attenzioni di tutti. Nel mito è inserito, tramite la nota tecnica ovidiana a incastro, la *fabula* di Eco, la ninfa che, punita da Giunone è costretta a ripetere le ultime parole che sente, senza poter parlare liberamente:

Adspicit hunc trepidos agitantem in retia cervos  
 vocalis nymphe, qua nec reticere loquenti  
 nec prius ipsa loqui didicit, resonabilis Echo.  
 Corpus adhuc Echo, non vox erat; et tamen usum  
 garrula non alium, quam nunc habet, oris habebat,  
 redder de multis ut verba novissima posset.  
 Fecerat hoc Iuno, quia, cum de prendere posset  
 sub Iove saepe suo nymphas in monte iacentes,  
 illa deam longo prudens sermone tenebat,  
 dum fugerent nymphae. Postquam hoc Saturnia sensit,  
 “Huius” ait “linguae, qua sum delusa, potestas  
 Parva tibi dabitur vocisque brevissimus usus”,  
 reque minas firmat; tamen haec in fine loquendi  
 insemina voces auditaque verba reportat. (vv. 356-369)

Degli Agostini traduce:

*Di Echo e di Narciso*

Echo una nimpha fu bella, e vezzosa  
 la qual con altre nimphe dimorava  
 in una selva chera molto ombrosa  
 ne la qual spesso Giove a spasso andava  
 per miticar la sua fiamma amorosa  
 e uno dì mentre el si solazzava  
 Giuno dal ciel discese in fretta molta  
 per trovar Giove in quella selva folta  
 E trovato l'haria cha suo diletto  
 giacea con una nimpha saggia, e bella

se non li fuste alhor vennuta a petto  
 Eccho con dolce, e soave loquella  
 dicendoli, o di Giove alto ricetto  
 porto del paradiso, e del mar stella  
 ch'e di lalto thonante sposo vostro  
 c'hoggi lassato havete il divin chiostro  
 Rispose Giuno del mio sposo Giove  
 a dirti il vero nimpha mia gientile  
 [...]a l'orecchi mie cattive nove  
 desser diceso in questo incolto ovile  
 per adimpir l'amorose sue prove  
 con certe di le vostre nimphe humile  
 a la qual Eccho gli rispose presto  
 madonna non dovreste creder questo  
 E sepe tanto con parlar accorto  
 Giuno tenner in ciancie la polita  
 nimpha, che Giove fu di lei accorto  
 e subito nel ciel fece salita  
 due altre volte anchor a questo porto  
 giunse la detta dea somma, e gradita  
 tal che a fin accorta di tal fallo  
 deliberò impunito non lasciallo (f. 29 v)

La descrizione iniziale della «bella e vezzosa» Eco è degliagostiniana. Ovidio la presenta raccontando dalla punizione che le ha inferto Giunone, *corpus adhuc Echo, non vox erat; et tamen usum / garrula non alium, quam nunc habet, oris habebat, / redder de multis ut verba novissima posset*. Il volgarizzatore cala il racconto in un tipico ambiente da favola, «in una selva ombrosa, ne la qual spesso Giove a spasso andava / per miticar la sua fiamma amorosa»; con questi versi il brano assume tinte quasi comiche, rispetto al modello in latino. Nei successivi versi Ovidio, con un discorso indiretto, descrive quanto accade tra la Dea e la ninfa, mentre Degli Agostini dà vita ad un simpatico siparietto in cui la seconda si diverte a mentire e ad intrattenere con chiacchiere la prima con la conseguenza che i vv. 363-365 sono, notevolmente, ampliati. Il volgarizzatore, inoltre, definisce a livello temporale il dialogo tra le due, mentre Ovidio non si riferisce ad un episodio in particolare ma si mantiene su un contesto generale. Mentre la ninfa ovidiana è soprattutto astuta, *prudens* usa Ovidio, quella degliagostiniana ha «una dolce, e soave loquella».

L'intero episodio è narrato da Bonsignori nel capitolo *Come Ecco morì per Narciso e come diventò pietra. Capitolo XV*; il legame con Degli Agostini è evidente: l'intero discorso diretto tra le due viene solo messo in ottava rima dal volgarizzatore cinquecentesco.

Eco, avvistato Narciso, se ne innamora perdutamente; lui, al contrario, la rifiuta sdegnosamente. I versi ovidiani in cui avviene il franto, e unilaterale, dialogo tra i due è di inaudita bellezza stilistica, lo è a tal punto da non poter essere tradotto successivamente:

Forte puer comitum seductus ad agmine fido  
 dixerat “Ecquis adest?”, et “Adest” responderat Echo.  
 Hic stuper, utque aciem partes dimittit in omnes,

voce "Veni" magna clamat: vocat illa vocantem.  
 Respicit et cursus nullo veniente "Quid" inquit  
 "me fugis?" et totidem, quot dixit, verba receipt.  
 Perstat et alternate deceptus imagine vocis  
 "Huc coeamus" ait, nullique libentius umquam  
 responsura sono "Coeamus" rettulit Echo,  
 et verbis favet ipsa suis egressaque silva  
 ibat, ut iniceret sperato braccia collo.  
 Ille fugit fugiensque "Manus complexibus aufer!  
 Ante" ait "emoriar, quam sit tibi copia nostril".  
 Spreta latet silvis pudibundaque frondibus ora  
 protegit et solis ex illo vivit in antris;  
 sed tamen haeret amor crescitque dolore repulsae:  
 et tenuant vigiles corpus miserabile curae,  
 adducitque cutem macies, et in aera sucus  
 corporis omnis abit; vox tantum atque ossa supersunt  
 vox manet; ossa ferunt lapidis traxisse figuram. (vv. 379-399)

Il gioco che si crea con il ripetersi delle ultime parole arricchisce di un fascino unico il brano, tra i più belli delle *Metamorfosi*; il racconto è frammentato tramite l'inserimento di brevi battute; il ritorno del nome della ninfa alla fine di molti versi, forse, non fu una scelta casuale. Degli Agostini non traduce, non può rendere il virtuosismo ovidiano:

Ma per le selve lo sequiva spesso  
 quando chel giovinetto a caccia già  
 e con bei modi li veniva a presso  
 e irrespondeva se parlar l'udia  
 lui non curando l'amoroso eccesso  
 quanto potea da lei sempre fuggia  
 onde la nimpha colma de martire  
 deliberossi di voler morire  
 E tanto fu il dolor che li penetra  
 la miser alma, a la misera amante  
 che finalmente si converse in pietra  
 per premio del suo fido amor costante  
 e nel morir dal ciel tal gratia impetra  
 chel suo Narciso dur più che admante  
 finischa per amor, come ella alhora  
 per lui finiva ingiustamente anchora (f. 29 v)

L'episodio è riportato non tenendo presente il modello in latino o comunque, prendendone le distanze. L'intero dialogo tra Narciso ed Eco non viene tradotto e lo scambio di battute tra i due è reso solo con «e con bei modi li veniva a presso / e irrespondeva se parlar l'udia», anche la "brutalità" del rifiuto di Narciso *emoriar, quam sit tibi copia nostri* viene semplice tradotto con «lui non curando l'amoroso eccesso / quanto potea da lei sempre fuggia»; il verbo *coeo, is* che si può tradurre con "congiungersi sessualmente" e che Ovidio usa è tradotto con «amoroso eccesso», eliminandone la sfumatura semantica. Lo stesso si può

osservare per il lamento finale della povera Eco che si lascia consumare dal dolore, trasformandosi in pietra e la voce che rimane, quasi disperdendosi nell'aria. Con *vocat illa vocantem* (v. 182) Ovidio vuole rendere l'effetto della ripetizione "ecoica" ed è connessione con la ripetizione dei verbi attivi e passivi attuata.

Il gioco lessicale che caratterizza il mito ha il suo perno principale nell'uso di attivo vs passivo: *imago vocis* che si riferisce alla voce di Eco potrebbe essere in connessione con *imago formae* del v. 416 che si riferisce, invece, all'immagine di Narciso. Di tutta questa costruzione linguistica ovidiana rimane poco nei successivi volgarizzamenti.<sup>130</sup>

#### Come Narciso andava cacciando. Capitolo XVI

Narciso, essendo in tanto nobile stato e gloriandose de sua bellezza, andò uno dì a cacciare per una selva, per la quale Ecco sempre lo seguiva e, quando più el seguiva, più l'amava. E volevali parlare e non potea, onde resguardava ed aspettava che Narciso li dicesse alcuna cosa. Ma essendo Narciso delungato dalli compagni si chiamò e disse: "E' cci persona?" Ecco, la qual non avea autà autorità de parlare né de poter dire, se non de repetir l'altrui detto, respuse e disse: "E' cci persona?" Narciso incominciò a resguardare e, non vedendo persona da capo chiamò e disse: "Usiamo insieme". Ecco, udendo quello parlare, volentier respuse e disse: "Usiamo insieme"; ella pensava che Narciso dicesse de l'uso libidinoso, Narciso dicea puramente quanto alla usanza e presenza del luoco. E così Ecco andò a Narciso per abbracciarlo, ma Narciso disse: "Io voglio innanzi morire che tu abbi copia di me". La donna allora non disse niente se non questo: "E io te prego che, da poi che io non posso aver questo, che a te sia copia di me", e con molta vergogna fuggì ed intrò in la selva. L'amore molto più crescea, per lo quale se incominciò sì a consumare che solo l'ossa gli remasero.

Questo dimostra che, allo stato attuale, non abbiamo mezzi sufficienti per stabilire quanto e in che modo Degli Agostini maneggiò il testo in latino. Il dialogo tra i due è riproposto ma non si tratta di una traduzione letterale. Come osserva la curatrice del testo di Bonsignori, il discorso di Eco è «più compiuto ma incongruo» rispetto a quello Ovidio, e soprattutto non è di matrice delvirgiliana.

La parte finale del mito racconta della morte di Narciso e della relativa metamorfosi, anche se in questo caso, forse, non è giusto parlare di "trasformazione" poichè, a quanto ci fa capire Ovidio, il corpo di Narciso si dissolve, consumato dal dolore e al suo posto le Ninfe troveranno solo un fiore. Affascinato dall'atmosfera di un posto fresco e attirato dalla fonte, il fanciullo si ferma per dissetarsi ed è in questo frangente che è rapito dalla bellezza dell'immagine che vede riflessa:

dunque sitim sedare cupit, sitis altera crevit,  
 dunque bibit, visae conreptus imagine formae  
 spem sine corpore amat, corpus putat esse, quod unda est.  
 Adstupet ipse sibi vultuque inmotus eodem  
 haeret ut e Pario formatum marmore signum.  
 Spectat humi positus geminum, sua lumina, sidus  
 et dignos Baccho, dignos et Apolline crines  
 inpubesque genas et eburnean colla decusque

<sup>130</sup> A tal proposito nel saggio citato Borghini scrive proposito dell'uso attivo vs passivo di Ovidio in questo mito: «Nell'ambito della lingua latina le categorie di attivo e passivo si configurano come modelli interpretativi forniti di senso e in grado di inquadrare le esperienze mitico-culturali di Eco e di Narciso».

oris et in niveo mixtum candor ruborem  
 cunctaque miratur, quibus est mirabilis ipse.  
 Se cupit inprudens et, qui probat, ipse probatur,  
 dumque petit, petitur pariterque accendit et ardet.  
 Inrita fallaci quotiens dedit oscula fonti!  
 In mediis quotiens visum captantia collum  
 bracchia mersit aquis nec se depredi in illis!  
 Quid videat, nescit, sed, quod videt, uritur illo  
 Atque oculos idem, qui decipit, incitat error. (vv. 415-431)

Degli Agostini dedica alla parte finale del racconto il capitolo *De Narciso mutato in fiore* e descrive in questo modo il momento in cui il fanciullo s'innamora della propria immagine:

A la parir de l'angelico aspetto  
 ristò Narciso pien d'amirazione  
 che mai più s'havea visto il giovinetto  
 e haver cominciò gran compassione  
 de chi tanto l'amò con puro effetto  
 perché fece morir molte persone  
 per lui d'amor, non si pensando quello  
 che tardi del suo error vedeva in ello  
 Mentre narciso se stesso mirava  
 nel christol de la chiara, e lieta fonte  
 gli occhi con gli occhi fiso contemplava  
 le guancia, il naso, le chiome, e la fronte  
 e per basciarsi il volto in giù chinava  
 aprendo con disio le braccia pronte  
 ma come l'acqua con la faccia bella  
 punto toccava dispariva quella  
 Pi che fu in vano affaticato assai  
 si volse a una vicina selva ombrosa  
 e disse o lieta selva che già mai  
 in te turbata fu voglia amorosa  
 dhe motivi a pietà de li miei guai  
 e fammi la mia affigie a me pietosa  
 nel liquido cristallo in questo loco  
 si chio l'abbracci, e che la basi un poco (f. 30 r)

Il Narciso degliagostiniano sembra capire fin dall'inizio che l'immagine è la sua riflessa e si disperava per la cattiveria con cui ha allontanato i suoi precedenti pretendenti, poiché solo ora si rende conto cosa vuol dire amare senza essere ricambiati. Il motivo della sete di Narciso non è tradotto. Al v. 417 Ovidio usa l'immagine della speranza (*spem*) e quella dell'acqua (*unda*) per indicare la fallacità di ciò che vede riflesso. L'essere passivo, e aggiungerei vittima, di Narciso viene sottolineato dall'uso di *imprudens* (v. 425). Nel v. 427 c'è un probabile tentativo, da parte di Ovidio, di restituire all'illusione la «materia di cui l'immagine è

fatta»<sup>131</sup>. Degli Agostini vuole tradurre il medesimo concetto: «ma come l'acqua con la faccia bella / punto toccava dispariva quella». Le due descrizioni, nonostante ciò, presentano notevoli differenze: Ovidio realizza quasi la descrizione di un'opera d'arte, utilizzando vari *topoi* come, per esempio, gli “occhi simili a stelle”, è molto preciso; la traduzione non presenta la stessa bellezza stilistica ed ha un'organizzazione a elenco, senza particolari abbellimenti stilistici: «gli occhi con gli occhi fiso contemplava / le guancia, il naso, le chiome, e la fronte». La descrizione ovidiana dell'illusione, creata dall'immagine riflessa, è riproposta ma non tradotta: Ovidio usa sapientemente forme verbali attive e passive ai vv. 425-426, nell'intento di specificare meglio il ruolo di Narciso che è amato e amante; utilizza espressioni che richiamano alla mente del lettore la figuratività come *imagine formae; corpus putat esse, quod unda est; miratur*. Secondo Galasso questa *liaison* che si crea tra il ragazzo e la sua immagine riflessa, potrebbe richiamare il dialogo svoltosi prima con Eco.

Bonsignori titola diversamente il capitolo in questione: *Qui incomincia el lamento de Narciso* e, a differenza di come farà il successore, prova a creare l'illusione ovidiana, non facendo riconoscere al suo Narciso la propria immagine; utilizza il *topos* degli «occhi belli che riluceano sì come le stelle». Nella preghiera successiva, rivolta da Narciso, dai versi degli agostiniani si evince chiaramente che il fanciullo è consapevole di amare la propria immagine, nella traduzione di Bonsignori, invece, questa consapevolezza non c'è.

Aumenta la disperazione di Narciso per l'impossibilità di avere il ragazzo da lui amato, questo lo porta alla morte:

Dumque dolet, summa vestem deduxit ab ora  
 nudaque marmoreis percussit pectora palmis.  
 Pectora traxerunt roseum percussa ruborem,  
 non aliter quam poma solent, quae candida parte,  
 ducere purpureum non dum matura colorem.  
 Quae simul adspexit liquefacta cursus in unda,  
 non tulit ulterius, sed, ut intabescere flavae  
 igne levi cerae matutinequae pruinae  
 sole tepente solent, sic attenuatus amore  
 liquitur et tecto paulatim carpitur igni,  
 et neque iam color est mixto candor rubori  
 nec vigor et vires et quae modo visa placebant,  
 nec corpus remanet, quondam quod amaverat Echo. (vv. 480-493)

Con quattro similitudini Ovidio racconta il liquefarsi del fanciullo, stremato dal dolore. Leggendo il volgarizzamento cinquecentesco, e in particolare le ultime ottave del capitolo *De Narciso mutato in fiore*, si ha qualche difficoltà nel capire quali e quanti versi siano la traduzione di quelli ovidiani. Il legame tra i due testi è, ancora una volta, pressochè inesistente:

Così dicendo con voglia aspra, e rea  
 tutti i panni di sossò si stratiava  
 e il volto con le mani si percotea

<sup>131</sup>Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di A. Barchiesi pp. 188-189.

e verso il cielo ahime ahime gridava  
 e la sua dolente Eccho irispondea  
 ahime ahime, chin sasso anchor l'amava  
 al fin per la passion la miseralma  
 sopra l'erba lassò la mortal salma (f. 30 v)

Quest'ottava racconta brevemente il momento in cui il dolore di Narciso tocca l'*acmè*, l'accenno ad Eco che ancora lo ama e lo ascolta, in Ovidio si ha successivamente, nei vv. 484-499; il poeta latino, in questi versi, indugia nuovamente sulla ripetizione delle parole fatta dalla ninfa ma Degli Agostini lo ignora. Il momento della morte di Narciso, che Ovidio esprime con le similitudini sopra riportate, è tradotto: «sopra l'erba lassò la mortal salma». Le Naiadi e le Driadi, nell'intento di preparargli il feretro, trovano al posto del corpo di Narciso un fiore. In questo punto del racconto si riscontra una traduzione quasi fedele. Ancora una volta Bonsignori è più vicino all'originale:

Appresso se squarciò li panni fin a li piedi e cominciòse a percuoterse el petto, el qual prima era bianco e diventò nero e roscio; e poi divenne in maggiore amore, e così incominciò a distruggerse per amore, sì come la cera al fuoco. (cap. XXI)

## 1. *Il mito di Narciso*<sup>132</sup>

Dagli antichi il narciso è considerato un fiore simile al giglio (*leirion* in greco, da notare l'affinità con il nome della madre di Narciso, Liriope) ed è sovente presente in prati che, a loro volta, sono spettatori di violenze sessuali o di scene erotiche varie come, per esempio, il caso di Persefone<sup>133</sup> che viene rapita proprio mentre coglie il narciso.<sup>134</sup> Il fiore richiama anche il tema della morte per le sue proprietà narcotiche in quanto *narchè* in greco è il “sopore”. Il medesimo fiore è presente anche in un altro mito sviluppato nelle *Metamorfosi* ed

<sup>132</sup> Le fonti classiche e medievali del mito sono: Sofocle, *Edipo a Colono*, 681- 69; Pausania, *Descrizione della Grecia*, I, 30,1-2; III,31,7-8; Conone, *Narrazioni*, XXIV; Tito Flavio Clemente Alessandrino, *Il protrettico*, III, cap. II,11,3; Luciano di Samosata, *Dialoghi dei morti*, 18, 1; Flavio Filostrato, *Immagini*, 23; Callistrato, *Descrizioni*, 5; Plotino, *Enneadi*, I, 6, 8; Decimo Magno Ausonio, *Epigrammi*, 32; 100; 101; 102; Severo, *Narrazioni* III; Lattanzio Placido, *Narrazioni Ovidiane*, III, fab. 5-6; *Excerpta Vaticana* (vulgo Anonimo *De incredibilibus*), pp. 91-92 Festa, IX; *Lessico Suda*, π 1934 e Gregorio di Cipro, *Centuria*, II 3, 96; *Mitografo Vaticano I* (ed. Bode, 1854), fab. 185; *Mitografo Vaticano II* (ed. Bode, 1854), fab. 180; A. d'Orléans, *Allegorie super Ovidii Metamorphosin*, III, 5-6; A. Neckam, *De naturis rerum libri duo*, 239 f.; G. di Garlandia, *Integumenta super Ovidium Metamorphoseos secundum magistrum Iohannem Anglicum*, vv. 163-66; G. de Lorris – J. de Meun, *Le Roman de la Rose*, vv. 1423-1578; G. del Virgilio, *Allegorie Librorum Ovidii Methamorphoseos a Magistro Johanne De Virgilio Prosaice Ac Metrice Compilate*, III, 5- 6; Petrus Berchorius (Pierre Bersuire), *Ovidius Moralizatus ovvero Metamorphosis Ovidiana Moraliter Explanata*, III, XI-XII; G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, LIX; F. Petrarca, *Triumphus Cupidinis*, II, 145-150; Id., *Canzoniere*; cfr. [www.icons.it](http://www.icons.it).

<sup>133</sup> Ovidio racconta il ratto di Proserpina nel libro V, vv. 341-571 descrivendo un *locus* non del tutto originale in cui Proserpina *aut violas aut candida lilia carpit*. Il ratto avviene in Sicilia, nella città di Enna; il poeta prima di descrivere il cuore della vicenda contestualizza il mito geograficamente accennando a Tifeo, il gigante su cui sorge la terra di Trinachia. *Haud procul Hennaeis lacus est a moenibus altae, / nomine Pergus, aquae; non illo plura Caystros / carmina cygnorum labentibus edit in undis. / Silva coronat aquas cingens latus omne suisque / frondibus ut velo Phoebos submovet ictus. / Frigora dant rami, Tyrios humus umida flores: / perpetuum ver est. Quo dum Proserpina luco / ludit et aut violas aut candida lilia carpit, / dunque puellari studio calathosque sinumque ( inule et aequales certat superare legendo, / paene simul visa est dilectaque raptaque Diti: / usque adeo est properatus amor. Dea territa maestro / et matrem et comites, sed matrem saepius, ore / clamat, et, ut summa vestem lanariat ab ora / conlecti flores tunicis cecidere remissis, / tantaque simplicitas puerili bus adfuit annis: haec quoque virgineum movit iactura dolorem. / (vv. 385-401). La descrizione perde la dovizia di particolari nel volgarizzamento cinquecentesco, in cui i vv. ovidiani si riducono a pochi lemmi: «[...] Proserpina bella / mentre cogliendo fior senandava ella / In un bel loco Proguse nomato / con molte nimphe alhor Proserpina era / quando Cupido con il starl aurato / accese plutto de la dama altera / [...]» (f. 52 r). Nell'*Ovidio Metamorphoseos in verso vulgar* il mito è narrato in un solo capitolo, per complessive otto ottave recante il titolo *Di Plutto et Proserpina* (f. 52 r). Il commento al noto mito recita: «La allegoria di Plutto e che la verita della historia fo che lo re Orcco di molosia era innamorato di Proserpina et la madre non gli la voleva dare percio che volea dare a uno che fusse della casa delli Dei, per la qual cosa el detto Re fingiendo di andare per certe sue facende incontro Proserpina, la qual con molte sue compagnie coglieva fiori in uno dilettevole giardino fecendosi di quelli bellissime girlande, dove el detto re per forzala rapi et portola a molosia. Et perche a quel tempo uno grande signore chiamato Theseo havea giurato di non tor moglie se non era della schiata delli Dei et havea pensato di havere Proserpina, Onde quando undi che era stata rapita se delibero di torla per forza allo detto Re et se uni con uno suo compagno detto Peritoo il qual meno con seco Hercules et andarono allo re Orcco, il qual sapendo la loro vennuta pose alla guardia del suo palazzo uno cane alano il quale in greco e detto Cerbaro, Questo uccise Theseo et parte ne devoro. et haverebbe morto Peritoo se non fusse stato lo agiuto di Hercules, In questo Ceres la madre di detta Proserpina inqueri tanto che intese come il caso della figlia era sequito et non lio giovo ben che Iove la dimandasse che mai la potesse rihavere, Onde Ovidio aricordandosi di questa historia la pose fabulosamente al modo che e ditto nel testo , la moralita della quale e questa per Plutto che rapi Proserpina si puol intendere la terra et per Proserpina lo humore di quella il quale cadendoli sopra vien rapito et ricevuto da essa terra. la qual terra prima che lo riceva e arrida et secca [...]» (f. 52 v). L'interpretazione di tipo morale che viene data del rapimento è di Del Virgilio, ereditata da Bonsignori.*

Sul mito in generale vd. G. Agamben e M. Ferrando, *La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore*, Mondadori, Milano 2010; R. Deidier, *Persefone: variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia 2010.

<sup>134</sup> Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di A. Barchiesi, cit., p. 175.

è quello di Giacinto (X, vv. 162-219; XIII, vv. 394-396), il fanciullo amato da Apollo che, involontariamente, lo uccide durante una gara di lancio del disco. Il dio, addolorato, lo trasforma in un fiore che, però, non è il giacinto ma una specie di giglio, sul quale si leggono le lettere *AI AI*.<sup>135</sup>

Dall'analisi della tradizione del mito di Narciso, emerge che Ovidio è il primo a conferirgli uno sviluppo organico e, in alcuni punti, originale, soprattutto per quanto concerne l'inserimento del racconto di Eco, e il relativo gioco letterario sul binomio realtà-illusione che, come si vedrà in seguito, è direttamente proporzionale all'uso dei tempi verbali attivi e passivi.<sup>136</sup> Per lungo tempo si è ritenuto che Ovidio si fosse ispirato ad un modello ellenistico, oggi, invece, si è concordi nell'affermare che l'unione delle due storie è una sua invenzione.<sup>137</sup> Chi credeva nell'esistenza di un modello pregresso basava la propria teoria sullo studio di alcuni affreschi pompeiani che avrebbero rappresentato Narciso con Eco. In

---

<sup>135</sup> Giacinto era figlio di Amicla (eponimo di Amicle, città della Laconia) ed era una delle più note divinità mortali greche, il cui centro principale di culto era Amicle, dove c'era la sua tomba (un'altra era a Taranto). In suo onore si celebravano le feste Giacinzie. Il nome dell'eroe è, sicuramente, pre-greco e, nel tempo, è stato oscurato da Apollo. Non ci sono certezze circa il fiore che nell'antichità portava tale nome ma, probabilmente, "giacinto" si riferiva ad almeno due tipologie di piante, cfr. Ovidio, *Le metamorfosi*, commento di L. Galasso, cit., pp. 1290- 1292; P. Forbes Irving, *Metamorphosin in Greek myths*, cit., pp. 128- 138. Degli Agostini dedica sei ottave al mito dal titolo *De Iacinto* (f. 122 r), mentre Bonsignori lo racconta in due capitoli: *Dell'amore de Apollo in Giacinto e della morte de Giacinto. Capitulo XIV* e *Come Giacinto fu convertito in fiore. Capitulo XV*. Scrive Degli Agostini nell'allegorizzare la storia di Giacinto: «La allegoria di Iacinto è che Iacinto fu uno giovane greco molto bello e di buona fama et fu molto amato da Apollo cioè dalli poeti et laccadere che uno giorno giocando ne morì et dice Ovidio che lui fu convertito in uno fiore così nominato il quale e di purpureo colore perche Iacinto andava vestito di quello colore ed etiam dice si converse in detto fiore rispetto a le littere che tutti detti fiori anno nelle loro foglie littere appropriate a detto nome di Iacinto». (f. 122 r); vd. anche, G. Bonsignori, *Ovidio metamorphoseos vulgare*, cit., pp. 483- 484; F. Ghisalberti, *Giovanni del Virgilio espositore delle "Metamorfosi"*, cit., p., 90; Id., *Arnolfo d' Orleans. Un cultore di Ovidio nel secolo XII*, cit., p. 223. Sul mito in generale vd.: I. Cazzaniga, *La tradizione poetica ellenistica nella favola ovidiana di Giacinto*, in «La Parola del Passato», XIII, 1958, pp. 159- 165. La medesima trasformazione è presente anche nel mito di Aiace che contende ad Ulisse le armi di Achille, non le ottiene e si uccide trafiggendosi con una spada; dal suo sangue nasce un fiore che reca le medesime lettere apparse nel caso di Giacinto di cui indicava il lamento e, nel caso di Aiace, indicava le iniziali. (XIII, vv. 1-398). Il volgarizzatore apre il XIII libro (di cui risulta numerato solo il primo foglio, 147 r) con un capitolo dal titolo *Della contenzione di Aiace, et Ulisse per le arme de Achille*, tutto in prosa, segue *Della risposta de Ulisse, De Aiace mutato in fiore* e l' *Allegoria de Aiace in fiore* in cui scrive: «[...] Aiace che per il dolore delle armi di Achille che furono date ad Ulisse se uccise se medesimo. et lo autore dice fabuleggiando che lui fu converso in fiore a dinotare che le vanità di questo mondo sono a similitudine di uno fiore che poco o niente dura. il quale fiore lo nomia Iacinto il quale e in grechia et ha nelle foglie due littere cioè, i. a. che vengono interpretate Iacinto et voltandole al contrario formano il nome del detto Aiace in lui convertito». (f. non numerato). Anche in questo caso la ripartizione dei capitoli è diversa da quella operata da Bonsignori ma il contenuto è quasi uguale: *Libro terzodecimo de Ovidio, dove narra la contenzione fatta infra Ulisse ed Ajax per l'arme de Acchille, el cui testo nel principio così incomincia: «Consedere duce set vulgi stante corona».* *Capitulo I, La diceria de Ajax per l'armi de Acchille. Capitulo II, Come Ajax parla della generazione de Ulisse. Capitulo III, Come Ajax racconta el parentado fra lui ed Acchille. Capitulo IV, Come Ajax se comeda delle prodezze contra Ulisse. Capitulo X, Come Ajax puse partito al populo de' greci per l'arme de Acchille. Capitulo XII, La diceria la quale fe' Ulisse contra Ajax per l'arme de Acchille. Capitulo XIII, Come oltra mo Ulisse rampogna Ajax capitulo XXI, Come fu giudicato che Ulisse avesse l'arme de Acchille. Capitulo XXII, Come Ajax se uccise se medesimo e come fu convertito in fiore. Capitulo XXIII.* Sul mito in generale vd.: M. Labate, *Ulisse, Eurialo e le armi di Achille. Ov. Met. XIII 98 sgg.*, in «Atene e Roma», XXV, 1980, pp. 28-32.

<sup>136</sup> Per quanto riguarda la tecnica ovidiana di "incastrare" i miti in cornici narrative vd. G. Rosati, *Il racconto dentro il racconto. Funzioni metanarrative nelle Metamorfosi di Ovidio*, in Atti del Convegno internazionale *Letterature classiche e narratologia* (Selva di Fasano, 6-8 ottobre 1980), Perugia 1981.

<sup>137</sup> Cfr. L. Castiglioni, *Studi intorno alle fonti e alla composizione delle Metamorfosi di Ovidio*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1964.

realtà, non è possibile stabilire che si trattasse proprio di Eco o di una qualsiasi ninfa dal momento che mancano iscrizioni; inoltre, a livello temporale, è più logico postulare una dipendenza degli affreschi dal racconto delle *Metamorfosi* e non viceversa, considerando il fulmineo e diffuso successo che ebbe l'opera.

Il latinista Giuseppe Rosati è più propenso nel credere ad un'ispirazione di tipo linguistico che spinse Ovidio ad accorpare i due miti: la lingua latina designa con le parole *imago vocis* il fenomeno naturale dell'eco.<sup>138</sup>

Tra le varie tradizioni è da segnalare quella di Conone, contemporaneo di Ovidio, autore di *Narrazioni* mitologiche. In base al racconto in questione, Narciso è originario di Tespie, in Beozia e, come è raccontato in tutte le varianti del mito, rifiuta i suoi pretendenti; tra questi, particolarmente legato al ragazzo, è Aminia che lo supplica senza arrendersi, ma Narciso, al contrario, gli regala una spada usata dal pretendente per darsi la morte. Innamoratosi della propria immagine riflessa, Narciso si uccide, comprendendo finalmente, il grande dolore che aveva dato al povero fanciullo; in seguito al funesto evento i tespiesi decidono di tributare maggiori onori al dio dell'amore e da quel momento in poi, si diffonde la credenza che il narciso sia il fiore nato sul suolo ove c'è il sangue versato dall'omonimo fanciullo. In questo racconto, a differenza di quanto accade in quello ovidiano, è sottolineata l'opposizione tra la colpa e conseguente punizione, tra l'innamorato, rifiutato maliziosamente, e l'amato arrogante.

Secondo Ezio Pellizer, insigne grecista, autore di una notevole monografia su Narciso, il mito rientra nella «tipologia dei racconti di amori e corteggiamenti tra coppie omosessuali» e in particolare lo studioso, fa riferimento all'amore efebico<sup>139</sup>.

Il racconto potrebbe rientrare anche nel genere degli *aitia* quale spiegazione dell'origine di un fiore; prima di Ovidio, infatti, non si parla di metamorfosi, non si riscontra la peculiare natura antropomorfa, ma si scrive, semplicemente, di un fiore che nasce dal suo sangue. Allo stato attuale degli studi non si sa nulla sull'ipotetica esistenza di una fonte a cui avrebbe attinto Conone.

Pausania, in una delle versioni che propone, ridicolizza il personaggio affermando l'assurdità del non saper distinguere l'immagine dalla realtà, nonostante l'età matura (Narciso, all'epoca dei fatti, aveva sedici anni); in un'altra versione, invece, racconta che Narciso si era innamorato della sorella, ed è per la loro notevole somiglianza che è rapito dalla bellezza dell'immagine riflessa. Ovidio, al contrario, non lascia trapelare intenti moralistici nella descrizione della vicenda, concedendosi solo una leggera sfumatura ironica. Partendo dalla variante di Pausania, Bettini conduce una sottile analisi del mito tesa a chiarire il motivo dell'innamoramento di Narciso dell'immagine riflessa. Lo studioso si sofferma, con particolare attenzione, sui rapporti tra fratelli gemelli, i quali, non trovando nessuno all'altezza del proprio doppio, possono arrivare ad amarsi tra di loro e a sentire il bisogno di sostituire con

---

<sup>138</sup> Vd. G. Rosati, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Sansoni, Firenze 1983, p. 23; sulla presenza di Ovidio nella cultura di Pompei vd. M. Gigante, *Civiltà delle forme letterarie nell'antica Pompei*, Bibliopolis, Napoli 1979.

<sup>139</sup> M. Bettini, E. Pellizer, *Il mito di Narciso*, Einaudi, Torino 2003, p. 46; uno studio notevole sul mito è stato anche di L. Vinge, *The Narcissus theme in Western European literature up to the early 19th century*, Gleeurps, Lund 1967; la studiosa analizza tutte le varianti del mito fino all'età romantica.

un'immagine l'eventuale morte dell'altro; il Mito è frastagliato di episodi simili a quello di Narciso, in cui l'immagine dell'amato o del fratello acquista notevole importanza.<sup>140</sup>

Per quanto concerne la figura di Eco, era noto l'amore che Pan provava per lei, a partire dalla poesia ellenistica; assente è il motivo della sua metamorfosi. La fonte di questo mito è Longo Sofista secondo cui il corpo della ninfa è dilaniato da alcuni pastori diventati folli per volere di Pan e siccome le sue membra vengono sparse su tutta la terra, la sua voce è dovunque udibile. Ovidio ha il merito di accorpere i due miti e il commentatore Galasso crede di poter affermare a tal proposito una volontà del poeta nel voler far combaciare il mito dell'immagine con quello del suono, si tratterebbe dunque di un accostamento non casuale ma che potrebbe aver avuto influenze di tipo letterale o figurativo.

Dalla monografia di Bettini- Pellizer si apprende che Eco, prima del testo ovidiano, era legata ai satiri tanto che un suo innamorato si chiamava Satiro e, inoltre, il suo nome compare anche in relazione al bellissimo Adone, di cui pianse la precoce morte.

Mosco, poeta bucolico, in un frammento, raccontò l'amore che Pan provava per la ninfa che, a sua volta, amava Satiro; questi non ricambiava però l'amore di Eco ma ardeva di passione per un'altra ninfa di nome Lide. Da questo complicato intreccio amoroso il poeta sembra trarne insegnamento consigliando al suo lettore che bisogna amare «chi t'ama, per essere amato a tua volta».<sup>141</sup>

Ovidio nel secondo libro dei *Fasti* si era occupato della storia di un'altra ninfa, Lara, notevolmente chiacchierona, più volte ammonita dal padre per questo difetto. Un giorno, mentre Giove aveva deciso e organizzato come sedurre la ninfa Giuturna, Lara non solo corse da lei per farla scappare, ma raccontò tutto a Giunone; il dio le strappò la lingua e la mandò nel regno degli Inferi dove divenne la ninfa del fiume infernale Stige, mutando nuovamente il suo nome da Tacita a Muta. Mercurio, incaricato di accompagnarla, la violentò e dalla violenza nacque una coppia di gemelli che presero il nome di Lares. Il racconto spiegherebbe

---

<sup>140</sup> Cfr. M. Bettini, *Narciso e le immagini gemelle*, in Id., *La maschera, il doppio, il ritratto. Strategie dell'identità*, Laterza, Roma 1992, pp. 47- 60. Lo studioso cita anche il mito di Biblide e Cauno, nipoti di Apollo, quale esempio di amore incestuoso che avvalorava la sua tesi circa il legame che si potrebbe creare tra fratelli. Ovidio racconta (IX, vv. 441- 665) che Biblide è perdutoamente innamorata dell'inconsapevole fratello, a cui scrive una lacrimosa lettera per comunicargli la sua turpe passione. Cauno, inorridito da quanto appreso, rifiuta la sorella che si consuma dal dolore versando tante lacrime da diventare una fonte. Le varianti della *fabula* sono variegata e, secondo alcune, era Cauno ad amare la sorella; non è possibile, però, stabilire quale sia la versione più antica del mito anche se l'amore del fratello per la sorella sembra quella più accreditata. Ovidio, forse, sceglie Biblide quale soggetto amante nell'intento di metterlo in relazione a Mirra (X, vv. 298- 518) e il suo turpe amore per il padre Cinira. L'elemento della fonte è presente in tutti i racconti anche se i finali seguono due direttrici: metamorfosi senza suicidio e suicidio senza metamorfosi. Sul legame tra Biblide e Mirra vd. B. R. Nagle, *Byblis and Myrra: two incest narratives in the "Metamorphoses"*, in «Classical Journal», LXXVIII, 1982-1983, pp. 301-315; su altri aspetti della fanciulla ovidiana vd.: M. Janan, «*The Labyrinth and the mirror*»: *Incest and influence in Metamorphoses 9*, in «*Arethusa*», XXIV, 1991, pp. 239- 256; G. Ranucci, *Il primo monologo di Biblide (Ovidio, «Metamorfosi», IX, vv. 474- 516)*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, VI.i, 1975, pp. 53-72. Degli Agostini dedica al mito un capitolo, organizzato in ventidue ottave, recante il semplice titolo di *De Cauno et Biblis* (ff. 115 r- v, 116 r). La seguente Allegoria recita: «La Allegoria de Biblis. Costei fu de lisola di Candia et fu vero che lamo uno suo fratello nomato Cauno et andavali dietro in qualunque parte egli andava, la qual finalmente capito nel monte chinara dove era uno arbore che pendeva sopra di una fonte aloquale per disperazione se apicco et con distanza di tempo corrompendosi il suo corpo, e destillandosi nel detto fonte prese il suo nome, et perciò dice Ovidio fabuleggiando chella della Biblis si converse i fonte laqual e cosi nomata el di de hoggi». (f. 116 r). Vd., G. Bonsignori, *Ovidio metamorphoseos vulgare*, a cura di E. Ardisino, cit., pp. 458-461; F. Ghisalberti, *Giovanni del Virgilio espositore delle "Metamorfosi"*, cit., p., 88; Id., *Arnolfo d' Orleans. Un culture di Ovidio nel secolo XII*, cit., p. 221.

<sup>141</sup> M. Bettini, E. Pellizer, *Il mito di Narciso*, cit., p. 59.

L'origine dei Lari, ma, aldilà di questo *aition*, innegabili sono le somiglianze tra Lara ed Eco e Pellizer avanza l'ipotesi che il racconto dei *Fasti* sia precedente a quello delle *Metamorfosi*. Questo conferma ancora una volta il fatto che prima di Ovidio la ninfa Eco non aveva alcun rapporto con Narciso, il legame tra i due miti è una possente invenzione del poeta latino che ha avuto la capacità di escogitare

l'idea di duplicare il motivo della riflessività visiva operata dallo specchio, in quello di una riflessività vocale. Una voce che si riflette e torna indietro, appare simmetrica e molto adatta a fare da *pendant* a un'immagine rimandata dalla superficie di uno specchio.<sup>142</sup>

L'inserzione del mito di Eco dà la possibilità ad Ovidio di sottolineare il contrasto illusione-realtà sfruttando le potenzialità del linguaggio<sup>143</sup>. Borghini, nel citato saggio, a proposito della sintassi dei vv. 339-510, imposta tutta la sua analisi sull'opposizione attivo-passivo e dimostra come queste categorie linguistiche nascondano anche la spiegazione dei due miti. L'uso del passivo non ha valenza in quanto tale ma solo in relazione all'attivo, è un «rovesciamento dell'attivo»<sup>144</sup> proprio come la vicenda di Eco che prima può sfruttare la sua voce come qualsiasi essere umano (uso attivo) e successivamente è condannata a ripetere «passivamente» le ultime parole ascoltate.

Notevole è la divergenza delle fonti circa la morte di Narciso; in particolare, mentre Ovidio racconta di un fanciullo che muore a poco a poco, consumandosi dal dolore, rifiutando cibo per «dissolversi come cera», altre fonti (tra cui Plotino) parlano di annegamento; altra versione è quella di Conone, già menzionata, che racconta della nascita di un fiore dal sangue e questo farebbe pensare ad una morte cruenta autoinflitta con un'arma da taglio, una morte «simmetrica» dice Pellizer, a quella dell'infelice Aminia.

Notevole è la chiave di lettura del mito a cui arrivò Plotino, filosofo neoplatonico che nelle *Enneadi* racconta dello «specchio di Dioniso», colpevole di aver distratto il dio, ancora bambino, permettendo ai Titani di dilaniarlo. Il messaggio celato dalla metafora è che è sbagliato concentrarsi su ciò che è superficiale, su ciò che abbassa il livello dell'animo umano, così facendo, afferma Plotino, si rischia di scambiare i livelli dell'illusione e della realtà:

Perché se uno si precipitasse volendo afferrare tali bellezze come fossero vera realtà, incorrerebbe nello stesso destino di colui che, volendo afferrare una bella parvenza (idolo) sulla superficie dell'acqua -come un mito mi pare lasci allusivamente ad intendere-, s'inabissò giù nella corrente e scomparve; allo stesso modo, dunque, chi è tutto preso dai bei corpi e non li abbandona, sprofonderà,

---

<sup>142</sup> *Ivi*, p. 61.

<sup>143</sup> Il legame tra Eco e Narciso è anche dato dalla comune «situazione patologica» dell'amore, entrambi, infatti, vivono il sentimento amoroso come qualcosa di devastante, che li annulla, vivono la frustrazione del non poter consumare l'ardente passione; conservano il loro sentimento anche dopo la morte: Eco continua a piangere rimanendo sola voce e Narciso continua a guardare il suo riflesso. Sono accomunati anche da una contraddizione di fondo che li rende incompatibili: «Eco è intrappolata tra i ruoli contraddittori e incompatibili di *puella* elegiaca, che non può parlare e diventare soggetto di un desiderio, e di dea che molesta sessualmente un bel giovane mortale. Narciso sperimenta sulla sua pelle l'impossibilità per un giovane di essere nello stesso momento amato e amante, dato che una relazione pederastica presuppone asimmetria e differenza, non ugualianza speculare fra i due partner». Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di A. Barchiesi, cit., p. 180.

<sup>144</sup> A. Borghini, *L'inganno della sintassi*, cit., p. 493; tra l'altro, lo studioso sostiene che lo snodo principale della logica ovidiana è rappresentato dall'identità tra il nome comune e nome proprio: il racconto mitico serve a spiegare la sua concezione antropomorfa della natura.

non con il corpo, ma con l'anima, in abissi pieni di tenebra e odiosi all'intelletto, dove, cieco abitante dell' Ade, starà, lì come qui, in compagnia di ombre.<sup>145</sup>(libro I, 6, 8)

Un corpo bellissimo è sempre riflesso dell'anima, non va considerato bello in quanto tale, questo è il grande errore umano che condanna il filosofo.

Durante il Medioevo il mito viene "ripulito" dalle probabili tracce omosessuali, abbastanza evidenti nel testo di Conone non tanto in quello ovidiano. Da questo momento in poi ciò che si sottolinea è l'amore che Narciso prova per la sua immagine e non per un probabile fanciullo di cui vede il riflesso nell'acqua. In tale contesto assolutamente originale è la posizione di Boccaccio che nella *Genealogiae deorum gentilium* tratta il mito in questione introducendo una determinante presenza femminile. Il testo di Ovidio viene rivisto nei punti salienti: Narciso è amato e desiderato da tante ninfe, tra cui Eco, che lui, sdegnosamente, rifiuta e quando vede la sua immagine riflessa nell'acqua crede di vedere una bellissima ninfa; di questa immagine fittizia Narciso s'innamora perdutamente. Il momento fondamentale del riconoscimento della propria figura riflessa non è riportato; Narciso attraversa uno stato di incoscienza, dimentica sé stesso (*sui oblitus* scrive Boccaccio) e muore di inedia. Le ninfe, addolorate per la tragica sorte dello sfortunato fanciullo, lo trasformano in un fiore. Lo scrittore di Certaldo, come già fa per altri miti, dà una spiegazione "morale" dell'intera vicenda, considerando Eco come la rappresentazione della Fama e Narciso il simbolo degli uomini che si lasciano trascinare dal superfluo, che muoiono senza lasciare tracce, il cui nome è labile come un fiore che al mattino sboccia, è vivo, ma che di sera può morire<sup>146</sup>.

Petrarca, che ha conosciuto bene gli amorosi lacci, vede in Narciso il simbolo di chi ama solo sé stesso, di chi non ha compassione per il sentimento altrui. Nel *Triumphus Cupidinis* (II, vv. 145-150), mentre procede tra la folta schiera di amanti, «varii di lingue e varii di paesi», incontra Narciso che definisce «vano amator», un meraviglioso involucre privo di anima («un bel fior senza alcun frutto»)<sup>147</sup>. Laura, come Narciso, è rapita dalla sua immagine riflessa nello specchio a tal punto da diventare «aspra et superba»:

Il mio adversario, in cui veder solete

---

<sup>145</sup> Si cita la traduzione italiana reperibile in M. Bettini, E. Pellizer, *Il mito di Narciso*, cit., p. 100; sulla lettura del mito che dà Plotino vd. anche G. Rosati, *Narciso e Pigmalione*, cit, pp. 16-17; l'autore ricorda che Plotino nel suo trattato *Sul Bello* riprende la teoria del *Simposio* circa le tappe da compiere per raggiungere la Bellezza assoluta che è quella dell'anima. In quest'ascesa la bellezza dei corpi rappresenta la prima tappa. Marsilio Ficino riprenderà la medesima teoria nella sua traduzione al *Simposio*. Narciso è il simbolo, negativo, di eccessivo amor proprio e questa è l'interpretazione che viene data anche nell'opera del medico e poeta Johannes Posthius da Germersheim, *Tetrasticha in Ovidii Metamot. Li. XV quibus accesserunt Vergilij Solis figurae elegantiss*, pubblicata nel 1563 a Francoforte. L'opera, che presenta la tripartizione tipica degli emblemi: inscriptio, pictura e subscriptio, presenta sia versi in latino che in tedesco, utilizza le favole ovidiane nell'intento di fornire insegnamenti morali ai giovani, di istruirli, ed è partendo da quest'idea di fondo che l'autore giudica Narciso come l'emblema del *das laster*. Cfr. B. Guthmüller, *Mito, poesia, arte*, cit., pp. 213-235. A proposito delle apperenti sfuggenti, della realtà beffarda e mutevole, Rosati analizza sapientemente alcuni miti ovidiani (pp. 95-173), oltre quello di Narciso e Pigmalione, partendo da un'opera di H. Frankel, *Ovid. A Poet between two worlds* in cui l'autore si soffermava sulla labilità psicologica dei personaggi in cui ci si imbatte nelle *Metamorfosi*, soggetti dai contorni non definiti. Secondo Frenkel questo era il prodotto della lacerazione, che viveva Ovidio, tra i "due mondi", classico e pagano, dicotomia che privava un'intera generazione senza le certezze di prima. Secondo Rosati i «contorni fluttuanti» non riguardano solo la sfera psicologica dei personaggi ma anche la «realtà esteriore», quella delle forme concrete.

<sup>146</sup> Vd. G. Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium*, in *Tutte le opere*, op. cit., pp. 800-804.

<sup>147</sup> Vd. F. Petrarca, *Rime e Trionfi*, a cura di R. Ramat, Rizzoli, Milano 1971, p. 27.

gli occhi vostri ch' Amore e 'l ciel honora,  
 colle non sue bellezze v'innamora  
 più che 'n guisa mortal soavi et liete.  
 Per consiglio di lui, donna, m'avete  
 scacciato del mio dolce albergo fora:  
 misero exilio, avegna ch' i' non fora  
 d'abitar degno ove voi sola siete.  
 Ma s'io v'era con saldi chiovi fisso,  
 non dovea specchio farvi per mio danno,  
 a voi stessa piacendo, aspra et superba.  
 Certo, se vi rimembra di Narcisso,  
 questo et quel corso ad un termino vanno,  
 benché di sì bel fior sia indegna l'erba. (*Canzoniere*, XLV)<sup>148</sup>

Nella puntuale analisi del sonetto che compie Bettarini, viene sottolineata la centralità del simbolo specchio quale minaccia incombente, «cupo adversario» all'amore del poeta per Laura; ma lo specchio, per il poeta, è anche il simbolo dell'immagine ingannevole, della sua labilità, oltre che lo strumento che allontana da sé la donna amata. Lo stesso tema viene ripreso anche nel sonetto successivo (XLVI), in cui Petrarca parla di «micidiali specchi»<sup>149</sup>(v. 7). Secondo la studiosa, «lo specchio riflette» anche «il limite oltre il quale il poeta d'amore non può andare e sta come immagine del rapporto con la materia da scrivere». Il cenno esplicito al mito di Narciso dell'ultima terzina lega il sonetto a quello successivo: il «fior» dell'ultimo del verso finale viene argomentato nel v. 1 del sonetto seguente:

L' oro et le perle e i fior' vermigli e i bianchi,  
 che 'l verno devria far languidi et secchi,  
 son per me acerbi et velenosi stecchi,  
 ch'io provo per lo petto et per li fianchi.  
 Però i dì miei fien lagrimosi et manchi,  
 chè gran duol rade volte avean che 'nvecchi:  
 ma più ne colpo i micidiali specchi,  
 che 'n vagheggiar voi stessa avete stanchi.  
 Questi poser silentio al signor mio,  
 che per me vi pregava, ond' ei si tacque  
 veggendo in voi finir vostro desio;  
 questi fuor fabbricati sopra l'acque  
 d'abisso, et tinti ne l'eterno oblio  
 onde 'l principio de mia morte nacque. (XLVI)

Per quanto riguarda il rapporto tra realtà-illusione che rappresenta la trama essenziale del mito, il gioco fondamentale che rende Narciso soggetto e oggetto di un tragicomico destino, acuta è l'osservazione di Philip Hardie che realizza uno studio parallelo con il IV libro del *De*

<sup>148</sup>F. Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgariarum fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Einaudi, Torino 2005, pp. 233-237; per ulteriori approfondimenti sul tema dello specchio vd. anche B. Rima, *Lo specchio e il suo enigma. Vita di un tema intorno a Tasso e Marino*, Antenore, Padova 1991.

<sup>149</sup> *Ivi*, pp. 238-241.

*rerum natura*<sup>150</sup>. Lucrezio, nel libro in questione, enuclea la sua teoria dei *simulacra* nell'intento di chiarire la differenza tra l'illusione e la verità. I *simulacra* sono le immagini che si creano dagli atomi che si staccano dall'oggetto e arrivano ai nostri sensi e questo processo si verifica non solo quando si è in uno stato di veglia ma anche quando si è immersi nel sonno. Dall'incontro "casuale" tra atomi, trasportati dall'aria e provenienti dai corpi più disparati, si creano, nella nostra mente, immagini favolose o di persone non più viventi. Questo si verifica perché, spiega Lucrezio, gli atomi possono anche «generarsi spontaneamente nell'aria», non provengono solo ed esclusivamente dagli oggetti<sup>151</sup>. Ed è su questo gioco di "immagini illusorie" che si snoda l'analisi del succitato saggio di Hardie. Degli Agostini allegorizza il mito:

La Allegoria de Narciso mutato in fiore e che la verità della historia fu che in Grecia era uno giovane bellissimo per la qual bellezza venne in tanta superbia che ogniuno sprezzava et ancho dice Ovidio che egli era innamorato della sua persona per la quale molti e molti ne morirono a l'ultimo diventò fiore, cioè s'intende che il fiore poco o niente dura, et così come quello tosto manca così Narciso i giovinezza ne morì, perciò che poco con quella gloria visse al mondo, et finì la sua vita in una selva, dove per essere le Naiade e Driade Nimphe delle selve per questo dice Ovidio che lui fu da quelle honorato e pianto. El qual Narciso dicesi fu trovato morto in un bosco apiè de una fonte, la cui morte mai si puote intendere da che fussi precessa, et perché non havea alcuna ferita si crede chel fusse afogato nella fonte, over che li fussi ciò fatto per inadia, si puol anchora poner questa fabula moralmente, et per Narciso intendere ciascuno homo famoso lo quale se invagisca de lui medesimo per qualche particolar virtù che gli habbi e tanto in sé si specchi che di lui proprio sinamori, et innamorandosi manchi nella detta virtù come un languido fiore. (f. 31 r)

L'Allegoria, come per la maggior parte dei casi, fornisce una spiegazione morale della vicenda, scoprendo dietro la favola ovidiana un recondito messaggio: la labilità della bellezza, la vacuità dell'amare spasmodicamente sé stesso; il legame del ragazzo con il fiore si spiega proprio sulla base della fugacità: Narciso muore giovane, ha breve vita proprio come un fragile fiore. Precedente l'Allegoria predetta, Degli Agostini propone anche quella di *Eccho*, concedendo la meritata importanza alla vicenda della ninfa proprio come aveva fatto il poeta latino.

La Allegoria di *Eccho* ben che appresso nella fabula de Narciso più apertamente se dirà, *Eccho* tanto vuol dire in gramatica greca quanto che quella voce la quale risona, è perciò è detta nimpha perché quello suono se ode se ode più in li lochi concavi et in le valli remote che in altro loco, et vero fu che una giovine fu rufiana de una sua compagnia nella isola di Creta, per la qual cosa andando Iuno per sapere che fusse dello re Iove, Questa donna che stava alla guarda tenne tanto a parole Iuno che Iove se partì, la qual da poi avedutasi essendo regina a lei fece cautamente mozare la lingua, Onde volendo parlare barbotava simile al suono lo qual rimbomba et li lochi concavi et voti, perché coloro

<sup>150</sup> P. Hardie, *Lucretius and the delusion of Narcissus*, in «Materials e discussion per l'analisi dei testi classici», XX- XXI, pp. 71- 89.

<sup>151</sup> Scrive Lucrezio: *Sed ne forte putes ea demum sola vagari, / quaecumque ab rebus rerum simulacra recedunt, / sunt etiam quae sponte sua gignuntur et ipsa/constituuntur in hoc caelo qui dicitur aer, / quae multis formata modis sublime feruntur; / ut nubes facile interdum concreescere in alto / cernimus et mundi speciem violare serenam, / aera mulcentes motu: nam saepe Gigantum / ora volare videntur et umbram dicere late, / interdum magni montes avolsaque saxa / monti bus anteire et solem succedere praeter, / inde alios trahere atque inducere belva nimbos. / Nec speciem mutare suam liquentia cessant / et cuiusque modi formarum vertere in oras. / (IV, vv. 130-142); si cita da Lucrezio, *La natura*, cit., pp. 197-199.*

che composero il parlar litterale puosero nome a quello suono Eccho, Costei così senza lingua se innamorò di Narciso, il quale fu tanto crudele che la lassò morir per suo amore, e per ciò dice che quando Narciso se lamentava lo spirito di Eccho li rispondea nella pietra nella qual era conversa come leggendo qui dissotto nelli sequenti versi se dichiara, a significazione che tutti coloro che o gridano o parlano nelli lochi petrosi e solitarii dalla lor propia voce né risposto le istesse parole che loro formano, che sono dinominate Eccho, idest risponso di voce. (f. 30 r)

Il racconto della punizione inferta alla ninfa da parte di Giunone è prettamente ovidiano e viene mantenuto dai volgarizzatori. Per il consueto discorso diacronico è interessante leggere come aveva precedentemente allegorizzato i due miti Del Virgilio e la sua fonte, Arnolfo d'Orlèans. Il primo, a proposito di Eco dà la spiegazione che si ritrova tanto in Bonsignori quanto in Degli Agostini circa il suono che si ode in alcuni posti causato dal risuonare dell'aria. Leggermente più prolissa rispetto a quest'Allegoria è quella concernente Narciso. I successivi volgarizzatori anche in questo caso non sono originali, si limitano ad ampliare il commento in questione, mantenendo il concetto cardine, la spiegazione di tipo morale:

Sexta trasmutatio est de Narciso. Per Narcisum intelligo quemcumque nomine famosum. Et per ipsum capi amore umbre sue intelligo qui nimis confidit in fama sua que est sicut flos, quia sicut flos cito vanescit, ita fama huius mundi varia est.<sup>152</sup>

Il prededecessore Arnolfo, ugualmente associa il mito di Narciso con l'arroganza umana e allegorizza i due miti insieme. Molto distanti da lui le successive allegorie citate:

Narcisus puer admodum pulcher multis placuit, et Echo. Quam quia contempsit, ea pre dolore lateens mutata est in lapidem. Ipse postea videns umbram, sui caputs amore, quia umbram obtinere non potuit, deficit pre dolore adeo quod in florem mutatus fuit. Re vera per Narcissum arroganciam accipere possumus, que multis placet si et illi placet arroganti. Per Echo hominis banam famam, que arrogantem amaret et benedicendo extolleret nisi ipse se cunctis preferendo bonam famam contempneret. Quia igitur contempta fuit, latuit nichil boni dicendo de eo. Et mutata in lapidem dicitur quia in locis saxosis melius resonat echo quam alibi. Narcissus vero umbram suam dicitur amavisse quia excellenciam suam cunctis rebus presuli. Unde deceptus deficiendo cum iam nullius haberetur momenti, mutatus est in florem id est in rem inutilem, quia cito evanuit ad modum floris.<sup>153</sup>

---

<sup>152</sup> F. Ghisalberti, *Giovanni del Virgilio espositore delle "Metamorfosi"*, cit., p. 53.

<sup>153</sup> F. Ghisalberti, *Arnolfo d' Orleans. Un cultore di Ovidio nel secolo XII*, cit., p. 209.

Nel IV libro, vv. 285-388, Ovidio racconta il mito di Ermafrodito, nato da Mercurio e Venere, violentemente posseduto dalla ninfa Salmacide che si fonde con l'amato in un unico corpo. Degli Agostini dedica al mito un capitolo, *Di Hermaphrodito*, composto da diciannove ottave, con l'allegoria finale e, fin dai versi iniziali, notevole è il distacco dal testo di Ovidio. Prima di entrare nel cuore della favola, il volgarizzatore antepone tre ottave in cui racconta, con dovizia di particolari, la nascita di Ermafrodito:

Mercurio hebbe di venus un figliuolo  
 che un altro mai ne fu di lui più bello  
 sì che da larto, a antartico polo  
 si potea sopra i belli lodarello  
 e li fur posti dui nomi in un solo  
 c' hermaphrodito fu chiamato quello  
 che in lingua greca vuol per più suo augurio  
 dir solamente venus, e Mercurio  
 Giove taglio i testicoli a Saturno  
 come si leggie, e li gietto nel mare  
 li quali come alquanto in laqua furno  
 di lor shebbe una schiuma a generare  
 di la qual Venus dal bel viso e burno  
 nacque, e fu dopo data a notricare  
 fin quindecì anni a la saggie naiade  
 e dopo cercar vuolse altre contrade  
 Così la diva colma di bellezza  
 lasso lindia circando novi fiumi  
 e venne a una citta di magnia altezza  
 detta memete con soi sachri lumi  
 daposcia in libbia al caldo sol avezza  
 priva di giente, e de li human costumi  
 ne la qual se ridusse adun boschetto  
 per voler habitarlo a suo diletto (ff. 37 v-38 r)

Ovidio, al contrario, non indugia in preamboli e fa un breve cenno alla nascita di Ermafrodito:

Mercurio puerum diva Cyrhereide natum  
 naides Idaeis enutrivere sub antris:  
 cuius erat facies, in qua materque paterque  
 cognosci possent; nomen quoque traxit ab illis.  
 Is tria cum primum fecit quinquennia, montes  
 deserti patrios Idaque altrice relictas  
 ignotis errare locis, ignota videre  
 flumina gaudebat studio minuente latore.  
 Ille etiam Lycias urbes Lyciaeque propinquas  
 Caras adit: videt hic stagnum lucentis ad imum  
 usque solum lymphae. Non illic canna palustris  
 nec steriles ulvae nec acuta cuspide iunci; (vv. 288-299)

I soliti aggettivi, abbondantemente usati dal volgarizzatore, anche in questo caso, non hanno riscontro nel testo in latino, in cui non si accenna neanche alla notevole bellezza del fanciullo. Unico punto di contatto tra i testi, almeno in questa prima parte, è nei versi in cui si chiarisce che l'aspetto di Ermafrodito ricorda sia il padre che la madre; anche qui, però, non si tratta di una traduzione letterale, i vv. 290-291 vengono liberamente resi: «e li fur posti dui nomi in un solo / c' hermaphrodito fu chiamato quello / che in lingua greca vuol per più suo augurio / dir solamente venus, e Mercurio />>.

La fonte di Degli Agostini è Bonsignori, i due testi infatti, sono pressoché similari:

Mercurio giacque una volta tra l'altre con Venere e de lei ingenerò uno bello giovane, ed era bellissimo più che nisun altro che allora fosse al mondo, el quale fu chiamato per nome Ermafrodita pigliando de ciascuno, cioè maschio e femina. E tanto è a dire in greco "*hermafrodita*" quanto "uomo e femina", perciò che tanto è a dire in greco "*herma*" quanto che "Mercurio", e tanto è a dire in greco "*frodita*" quanto che "*Venus*", la quale è nata de lussuria. (cap. XV)

La differenza più importante tra i due volgarizzamenti e il testo in latino è che, per Ovidio è Ermafrodito ad essere nutrito dalle Naiadi e ad allontanarsi compiuti i quindici anni, i successori, invece, compiendo una digressione in verità non tanto chiara riguardante la nascita di Venere, scrivono che è lei a farlo; non è ben chiaro se Degli Agostini si riferisce alla dea o ad Ermafrodito. Per quanto riguarda l'etimologia del nome, a cui Ovidio accenna solo, il modello è Del Virgilio, tradotto da Bonsignori. Si apprende dalla Ardisino che Del Virgilio interpreta *Mercurius* quale *interpres sermonis eo quod deus est eloquentie* e *frodes grece est quod spuma latine per quod importatur Venus que est nata ex luxuria*.

Ermafrodito viene notato dalla ninfa Salmacide, descritta da Ovidio quale emblema della vanità femminile e molto distante dal culto di Diana:

Nympha colit, sed nec venati bus apta nec arcus  
flectere quae soleat nec quae contendere cursu,  
solaque naiadum celery non nota Dianae.  
Saepe suas illi fama est dixisse sorores:  
"Salmaci, vel iaculum vel pictas sume pharetras  
et tua cum duris venati bus otia misce!"  
nec iaculum sumit nec pictas illa pharetras,  
nec sua cum duris venatibus otia miscet,  
sed modo fonte suo formosos perluit artus,  
saepe Cytoriaco deducit pectine crines  
et, quid se deceat, spectatas consulit undas;  
nunc per lucenti circumdata corpus amictu  
mollibus aut foliis aut molli bus incubat herbis;  
saepe legit flores. Et tunc quoque forte legebat,  
cum puerum vidit visumque optavit habere. (vv. 302-316)

Degli Agostini traduce:

Era in quel bosco una chiara fontana  
ne la qual una nimpha c'havea nome

Salmace, bella piu che cosa humana  
 se vageggiava le dorate chiome  
 e habitava in quella parte strana  
 poco curando daltre humane some  
 si saggia, si leggiadra, e si modesta  
 che da diana fu molto richiesta  
 Che volesse imparar adoprare l'arco  
 e gir per boschi con sue Ninphe a caccia  
 sequendo fiere in ogni strano varco  
 mostrando la virtu delle sue braccia  
 ma lei c' haveva daltro penser carco  
 il cor gientile, con pudica faccia  
 li rispondea chaltro non la talenta  
 che star al fonte, dil qual si contenta  
 Costei spesso ne lacque si bagnaiva  
 poi come della chiara fonte usciva  
 de pretiosi panni sadornava  
 e cosi adorna pel boschetto giva  
 e finalmente al fonte ritornava  
 se vageggiando sopra la sua riva  
 poi se giettava senza nulla cura  
 per riposarsi su la terra dura. (f. 38 r)

La ninfa descritta da Degli Agostini presenta tratti noti e comuni con altre fanciulle del volgarizzamento: «bella piu che cosa humana», con «le dorate chiome, si saggia, si leggiadra, e si modesta», con il «cor gientile, con pudica faccia», tanto che Diana la volle con lei; mentre nel testo di Ovidio sono le altre ninfe a spingerla ad interessarsi alla caccia. I vv. 306-307 in cui le ninfe, con un discorso diretto, vogliono convincere Salmacide ad imparare ad usare *vel iaculum vel pharetras* non sono tradotti, al loro posto il volgarizzatore inserisce cinque versi con cui amplia i due versi ovidiani: «Che volesse imparar adoprare l'arco / e gir per boschi con sue Ninphe a caccia / sequendo fiere in ogni strano varco / mostrando la virtu delle sue braccia / ma lei c' haveva daltro penser carco />». Salmacide, dunque, snobba la caccia pretendogli la cura del corpo, dell'immagine. La ninfa non trova altro diletto che «star al fonte», Ovidio non è esplicito come il volgarizzatore ma lo lascia trapelare parlando del disinteresse totale della fanciulla per gli strumenti della caccia. «Costei spesso ne lacque si bagnaiva / poi come della chiara fonte usciva / de pretiosi panni sadornava» è la libera traduzione di *sed modo fonte suo formosos perluit artus e nunc per lucenti circumdata corpus amictu* (vv. 310, 313). Il motivo narcisistico dello specchiarsi nell'acqua (v. 312) è tradotto da Degli Agostini, se pur con la nota libertà: «se vageggiando sopra la sua riva». Lo stesso passo si ritrova nel testo di Bonsignori:

E poi arrivò ad uno lucente buschetto, dentorno al quale non erano canne, né alcuna palude, ne nisuna bruttura, ma eravi le viti verdi, ed anche vi era una fonte, la quale era guardata da una ninfa, la quale avea nome Salmace, e così è chiamata l'acqua de quella fonte. Questa ninfa non era simele all' altre, perciò che non andava cacciando sì come l'altre e non era conosciyta dalla dea Diana, e spesse volte l'altre ninfe diceano a llei: “O Salmace, tolli l'arco e lo carcascio e vieni a ccacciare con

noi e non stare così oziosa”. Ma ella né arco né saette toglieva, ma bagnavase in quella fonte e specchiavase e riguardavase in quella fonte, e vaghegiava la sua bellezza e poi se vestiva bellissimi vestimenti, e così se giacea ne l’ermo sopra della soda terra. (cap. XV)

Degli Agostini inserisce tutti gli aggettivi riguardanti la bella Salmacide a differenza del suo modello di riferimento e anche il particolare per cui è Diana a volerla con il suo seguito. La restante traduzione non rispetta il testo di Ovidio, è interamente cassato il v. 311; dell’azione dello specchiarsi nell’acqua viene eliminato il *quid se deceat*. «E così se giacea ne l’ermo sopra della soda terra» è la traduzione del v. 14, anche se è strano l’uso di «ermo» che potrebbe essere «eremo» ma che non avrebbe senso, forse un’errata interpretazione di *herbis*. La ninfa, alla vista del fanciullo, desidera avvicinarlo, parlargli, possederlo, è vittima di una brama incontrollabile, ben resa anche da Degli Agostini che amplia il discorso di Salmacide rispetto ad Ovidio, pur sembrando abbastanza fedele ai versi in latino:

Tum sic orsa loqui: “Puer o degnissime credi  
esse deus, seu tu deus es, potes esse Cupido,  
sive es mortalis, qui te genuere, beati  
et frater felix et fortunata profecto,  
siqua tibi soror est, et quae dedit ubera nutrix;  
sed longe cunctis longeque beatior illa,  
siqua tibi sponsa est, siquam dignabere taeda.  
Haec tibi sive aliqua est, mea sit furtiva voluptas;  
seu nulla est, ego sim, thalamumque ineamus eundem”. (vv. 320-329)

Degli Agostini distribuisce i versi ovidiani in tre ottave:

Il giovineto gli rese il saluto  
e lei per adimpir il suo disio  
disse ridendo tu sia il ben vennuto  
sei mortal homo, o pur sei uno dio  
perché piu bel di te mai fu veduto  
a volerti chiarir lanimo mio  
in questo nostro stral, e mortal nido  
e se sei dio tu debbi esser Cupido  
Se sei Cupido, ove son larco, e istarli  
e la faretra chegli suol portare  
la benda aurata, e le celestial ali  
con le qual suol dovegli vuol volare  
ma se nel numer sei de noi mortali  
beato e quel che ti hebbe a generare  
la madre, il latte, el sito, e la cittade  
dove nacque fra noi tanta belltade  
Ma sopra glialtri e piu beata assai  
in questo nostro fral caduco mondo  
la moglie tua, se tu pur moglier hai  
per posseder il tuo volto giocondo  
e non lhavendo, se tu mi vorai

giovane bello il mio cor non ti ascondo  
 ti sero sempre fidel, e costante  
 pudica sposa, ancilla, e vera amante. (f. 38 r)

La ninfa paragona la bellezza di Ermafrodito a quella di Cupido. Degli Agostini, però, prima di farlo, inserisce cinque versi in cui Salmace attira la sua attenzione con svariati apprezzamenti: «tu sia il ben vennuto / sei mortal homo, o pur sei uno dio / perché piu bel di te mai fu veduto / a volerti chiarir lanimo mio / in questo nostro stral, e mortal nido»; solo dopo questo breve preambolo arriva alla traduzione del v. 321<sup>154</sup>. L'accento a Cupido, in quanto simbolo della bellezza per eccellenza, è trasformato in un elenco di caratteristiche afferenti al dio: «e se sei dio tu debbi esser Cupido / Se sei Cupido, ove son Iarco, e Istarli / e la faretra chegli suol portare / la benda aurata, / e le celestial ali / con le qual suol dovegli vuol volare». Ovidio è più prolisso per quanto concerne l'essere mortale di Ermafrodito (vv. 322-324), ma, nonostante ciò, la traduzione si discosta dall'originale scrivendo «di madre, il latte, el sito, e la cittade / dove nacque fra noi tanta belltade qui te genuere», mentre Ovidio parla di *beati /et frater felix et fortunata profecto, /siqua tibi soror est, et quae dedit ubera nutrix*. Per quanto riguarda l'ipotetica e fortunata moglie, di cui chiede la ninfa, i vv. 325-326 sono tradotti fedelmente tranne l'inciso «in questo nostro fral caduco mondo». Le parole finali di Salmacide sono riportate ma la traduzione non è letterale: il v. 327 non è tradotto, non è resa la *furtiva voluptas* che palesa la ninfa ovidiana nominando esplicitamente la congiunzione nel talamo (*thalamumque ineamus eundem*, v. 328); nel volgarizzamento, infatti, la ninfa sembra essere meno spregiudicata, promettendo all'amato eterna fedeltà, volendo diventare la sua «pudica sposa, ancilla»; l'unico accenno ad una passione carnale si può scorgere nelle sue ultime parole.

Bonsignori traduce:

“O giovane , el quale se' tanto bello che me fai credere che tu si' uno dio, o tu se' dio o tu se' uomo mortale; e se tu se' dio tu se' dio Cupido, dio de l' amore, e perciò per questo io te debbia piacere, perciò che io t' amo oltra el modo e misura. E se tu se' mortale, beato el padre e la madre che te 'ngenerò, e beate sono le poppe che tu poppasti, e beata la città onde tu sei, e beata la moglie se tu l' hai, e se tu non hai moglie, io ti prego che tu togli me per moglie, e se tu hai moglie recevi me per tua cuncubina”. (cap. XVI)

Manca l'elenco degli attributi di Cupido di cui scrive Degli Agostini, Bonsignori è più laconico e introduce «perciò che io t'amo oltra el modo e misura» che non viene tradotto. Procedendo emerge che il volgarizzatore traduce bene *quae dedit ubera nutrix* che viene sintetizzato nell'unico lemma *latte* da Degli Agostini: «beate sono le poppe che tu poppasti». Nella traduzione degli ultimi versi, Bonsignori è più vicino ad Ovidio rendendo bene il desiderio carnale della ninfa a differenza di quella degli agostiniana che vuole essere più «pudica».

<sup>154</sup> A proposito dell' uso di Degli Agostini circa alcuni *clichè* linguistici vd., B. Guthmuller, *Mito, poesia, arte*, cit., pp. 97-105. Lo studioso dimostra lo stretto rapporto linguistico tra il volgarizzamento e i cantari: l'uso di *con* + sostantivo e aggettivo è molto frequente e «riempie» il verso.

La ninfa tenta di abbracciare il fanciullo che la rifiuta; non conoscendo le profferte amorose diventa rosso e prega Salmacide di lasciarlo solo:

Salmacis extimuit “Loca” que “haec tibi libera trado,  
hospes”, ait simulatque gradu discedere verso,  
tum quoque respiciens, fruticumque recondita silva  
delituit flexuque genu submisit. At ille  
scilicet ut vacui set inobservatus in herbis  
huc it et hinc illuc et in adludentibus undis  
summa pedum taloque tenus vestigia tingit;  
nec mora, temperie blanda rum captus aquarum  
mollia de tenero velamina corpore ponit. (vv. 337-345)

Ovidio descrive in questi versi la crescente tensione erotica della ninfa alla vista dell'inconsapevole Ermafrodito che, convinto di essere rimasto solo, si spoglia. Salmacide appare furba e calcolatrice rispetto al fanciullo, di cui emerge l'innocenza puerile:

Prima che veder deggia il tuo partire  
tanto mi accende lamoroso foco  
del tuo bel viso chio mene vo gire  
e lassarti el mio vago, e ameno loco  
così si volse senzaltro piu dire  
e finse di partirsi a poco a poco  
e nel boschetto fra le rame ombrose  
in un secreto cespo si nascose  
Come se vide il bello Hermaphrodito  
rimasto solo già non si dispiacque  
anzi al fonte nando con volto ardito  
e di scalzato entro ne le chiare acque  
sol con ipiedi, ma quando sentito  
ebbe il piacer di quelle, assai si piacque  
e dispogliosi, e quasi in un momento  
igniudo entro nel chiaro fonte drento (f. 38 v)

Il v. 337 viene tradotto e ampliato e il *locus* da cui Salmacide si allontana per lasciare Ermafrodito solo è aggettivato: «el mio vago, e ameno loco». In entrambi i testi l'allontanamento è un'astuta finzione della ninfa: *simulat discedere* è tradotto pedissequamente e anche le azioni descritte nei vv. 338-340, tranne il particolare della genuflessione, che Degli Agostini tralascia. Il «bello Hermaphrodito / rimasto solo già non si dispiacque» decide di bagnarsi; non è di Ovidio questa considerazione, il quale si limita a scrivere: *ille / scilicet ut vacui set inobservatus in herbis*. Nell'azione successiva Ermafrodito, «con volto ardito», bagna i piedi e il volgarizzatore racconta questo momento, ma non si tratta di una traduzione fedele, rimane il senso complessivo, pur mantenedosi abbastanza vicino al testo in latino anche nel numero dei versi. *Temperie blandarum captus aquarum* diventa «ma quando sentito / ebbe il piacer di quelle» e il v. 345 viene semplicemente tradotto con *dispogliosi*.

La traduzione di Bonsignori è, come tanti altri casi, più stringata, essenziale, e Degli Agostini non sembra seguirlo incondizionatamente:

“Prima che io voglia che tu te parti, io prima me voglio partire e vogliote lasciare questo luoco, non ostante che tu se’ forestiero” ed infegnòse de partirse, andando per lo bosco nascosa per vedere ciò che ‘l giovane facea.

Come Ermafrodito entrò nella fonte ed anche Salmace. Capitolo XVII.

Si come ‘l giovane vidde partita la donna, se scalzò e mise li piedi nella fonte; e, sentendo la dolcezza dell’ acqua, se trasse li panni ed intrò nella fonte nudo. (capp. XVI, XVII)

Le differenze tra i due volgarizzatori sono evidenti e tra i due testi quello cinquecentesco è in questo caso, sicuramente, più fedele al modello in latino.

Nei successivi vv. 346-356 Ovidio realizza una meravigliosa descrizione della voluttà di Salmace nell’ammirare Ermafrodito mentre nuota che è ignorata da Degli Agostini, che passa direttamente al momento in cui la ninfa, bruciante d’amore, si getta in acqua nel tentativo disperato di consumare l’amplesso amoroso.

“Vicimus et meus est!” exclamat nais et omni  
 veste procul iacta mediis inmittur undis  
 pugnantemque tenet luctiantaque oscula carpit  
 subiectatque manus invitaque pectora tangit  
 et nunc hac iuveni, nunc circumfunditur illac.  
 Denique nitentem contra elabique volentem  
 implicat ut serpens, quam regia sustinet ales  
 sublimemque rapit (pendens caput illa pedesque  
 adligat et cauda spatiantes implicat alas),  
 utve solent hederæ longos intexere truncos,  
 utque sub aequoris deprensus polypus hostem  
 continent ex omni dimissis parte flagellis. (vv. 356-367)

Degli Agostini traduce:

La nimpha Salmace che remirava  
 nel bosco occulta il vago giovinetto  
 come ne lacque il vide a lui nandava  
 e presto si spoglio con gran diletto  
 e ne la chiara fonte anchella entrava  
 quel abbracciando stretto petto a petto  
 e bocca a bocca e membro a membro fiso  
 baciando il delicato suo bel viso. (f. 38 v)

I versi ovidiani non sono interamente tradotti, il volgarizzatore si sofferma nella descrizione della foga con cui la ninfa avvinghia lo sprovveduto Ermafrodito; non si ha una traduzione letterale, i vv. 358-360 diventano: «quel abbracciando stretto petto a petto /e bocca a bocca e membro a membro fiso / baciando il delicato suo bel viso». Successivamente il poeta,

nell'intento di descrivere la voracità sessuale sottesa all'abbraccio della ninfa, la paragona ad un'aquila, all'edera e ad un polipo di cui non c'è traccia nel volgarizzamento.

Si consideri Bonsignori:

Allora Salmace , vedendo el giovane nudo nella fonte, se tresse subito li soi vestimenti e saltò nella fonte, e corselo a bracciare ed accostò a llui petto con petto, cosse con cosse, gambe con gambe, e si el basciava dolcemente. (cap. XVII)

La descrizione delle tre parti del corpo che combaciano c'è anche in questo testo, laddove Degli Agostini è più esplicito parlando di «membro» con cui fa riferimento all'unione sessuale, Bonsignori parla di «petto, cosse, gambe» che si fondono nella morsa dell'abbraccio.

Salmacide, sfiduciata dai tentativi da parte del fanciullo di divincolarsi, invoca gli dei affinché i loro corpi rimangano sempre uniti:

Vota suos habuere deos: nam mixta duorum  
 corpora iunguntur faciesque inducitur illis  
 una; velut situi conducatur cortice, ramos  
 crescendo iungi periterque adolescere cernit,  
 sic, ubi complexu coierunt membra tenaci,  
 nec duo sunt sed forma duplex, nec femina dici  
 nec puer ut possit, nec utrumque et utrumque videtur.  
 Ergo, ubi se liquidas, quo vir descenderat, undas  
 seminarem fecisse videret mollitaque in illis  
 membra, manus tendens, sed iam non voce virili,  
 Hermaphroditus ait: "nato date munera vestro  
 et pater et genetrix, ambo rum nomen habenti:  
 quisquis in hos fontes vir venerit, exeat inde  
 semivir et tactis subito mollescat in undis". (vv. 373-386)

Gli dei, dunque, accontentano la ninfa, fondono i due corpi insieme per sempre a cui segue la descrizione della metamorfosi finale; Ermafrodito chiede ai suoi genitori che chiunque tocchi le acque di fonte abbia una sorte analoga alla sua, diventando effeminato.

Degli Agostini conclude il capitolo:

Così prego gli dei chi concedessero  
 per lor divinitade, e gran potenza  
 che separati più non si potessero  
 ma viver sempre uniti in una essenza  
 sì che congiunti in un sol corpo stessero  
 et così furo per giusta sentenza  
 pe dui fatti uno, e pel gioven polito  
 li risto il nome anchor Dhermaphrodito  
 El qual poi che si vide esser cangiato  
 si comincio di ciò molto a dolere  
 chiamandosi tapino, e sfortunato

poi prego ideï chi fussero in piacere  
 di haver quel fonte a questo dedicato  
 per piu memoria del suo dispiacere  
 che ciascun chin quelle acque si bagniasse  
 in femina di maschio si cangiasse. (f. 38 v)

Nei vv. 373-379 è descritto il momento della fusione tra i due corpi, ugualmente tradotto da Degli Agostini il quale, però aggiunge un riferimento al nome del giovinetto, oltre al consueto aggettivo: «et così furo per giusta sentenza / pe dui fatti uno, e pel gioven polito / li risto il nome anchor Dhermaphrodito». Nei successivi versi Ovidio descrive la metamorfosi con la consueta precisione, e lo fa utilizzando una similitudine: paragona la fusione dei due corpi a due rami che vengono coperti dalla corteccia di cui non si distinguono le due parti; nel volgarizzamento questi versi non si riscontrano e si legge della preghiera che Ermafrodito avanza agli dei.

Bonsignori, in questo caso, è più prolisso del successore, pur non realizzando una traduzione letterale:

Salmace, essendo nella fonte abbracciata con Ermafrodito, orò alli dii dicendo: “O dii, li quali sete a questi voti ed a questi atti consacrati, io vi prego che uniate noi due in uno corpo per modo che mai non ne potiamo separe l’uno dall’altro”. Allora li dii oderono li prieghi de Salmace e subito congiunsero questi due in uno corpo e fatti sono de due uno, sì come s’ insita uno arbore con un altro; e così a lloro rimase una faccia, e non se potea dire né maschio né femina, ma erano l’uno e l’altro. Ma perciò che fa denomina mento alla cosa più nobile, perciò questa cotale commutazione è chiamata Ermofrodito. Vedendose questo giovene così mutato, se cominciò a pregare Mercurio e venus che lassasse per memoria a quella fonte che qualunque uomo maschio v’intrasse diventasse femina. (cap. XVIII)

## 2. Il mito di Ermafrodito<sup>155</sup>

Nel IV libro, vv. 271-388, Ovidio racconta la storia di Ermafrodito, figlio di Venere e Mercurio, trasformato in ibrido dalle fattezze tanto femminili quanto maschili.<sup>156</sup> Il poeta

<sup>155</sup> Le fonti classiche e medievali del mito sono: Ennio, *Aiux*, 18; Cicerone, *De officiis*, I, 18; Diodoro Siculo, *Biblioteca*, IV,6,5; Vitruvio, *De architectura*, II, 8, 12; Marziale, *Epigrammi*, VI, 68; XIV, 174; Stazio, *Selve*, I, 5, 18- 20; Strabone di Amatea, *Geografia*, XVI, II, 16; Luciano di Samosata, *Dialoghi degli dèi*, VIII, 23, 1; Ausonio, *Epigrammi*, 64, 103, 104; Macrobio, *Saturnali*, seconda giornata, III, 8, 1- 3; Agostino, *La città di Dio*, 16, 8, 22- 30; Isidoro di Siviglia, *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum libri XX* Originum Liber XI, De Portensis, 15; *Mythographus Vaticanus Tertius* (ed. G.H. Bode), 9, 2 25- 40; 18, 32- 39; G. di Garlandia, *Integumenta super Ovidium Metamorphoseos secundum Magistrum Iohannem Anglicum*, IV, 193- 194; G. Del Virgilio, *Allegorie Librorum Ovidii Metamorphoseos a magistero Johanne del Virgilio*, IV,13; Petrus Berchorius, *Ovidius Moralizatus* III, XXXIX, VIII; G. Boccaccio, *Genealogiae deorum gentilium*, III, cap. XXI; Cfr.: [www.icons.it](http://www.icons.it).

<sup>156</sup> Il termine “ermafroditismo” ha una forte valenza scientifica in connessione con la bisessualità, la cui radice culturale è sicuramente nel mito ovidiano, a cui gli studiosi fanno sempre riferimento, vd. G. Persico, *Bisessualità e dintorni. Il sottile confine dell' identità sessuale*, Franco Angeli, Milano 2004, pp. 82-87; la medesima accezione del termine è usata anche in riferimento ad un altro personaggio presente nelle *Metamorfosi*, Tiresia, indovino tebano che da uomo diventa donna e da donna ritorna uomo toccando due serpenti. Durante una discussione tra Giove e Giunone su chi, tra i due sessi, goda di più in amore, Tiresia si pronuncia a favore del dio; la dea, indignata lo rende cieco, ma Giove, per consolarlo gli concede il dono di prevedere il futuro (III, vv. 316-338; 339-350). Figlio dello sparto Udeo e della ninfa Cariclo, la storia di Tiresia è attestata nel poema epico *Melampodia* e in un' elegia greca in cui si narrano ben sei cambiamenti sessuali e spregiudicati rapporti sessuali di Tiresia in qualità di donna. Barchiesi osserva come, nel racconto ovidiano, la leggerezza della situazione che incornicia la storia del vate (l' alterco tra Giove e Giunone), non dia la giusta importanza al mistero circa la differenza sessuale sotteso alla discussione tra le due divinità. Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di A. Barchiesi, cit., p. 172. Degli Agostini racconta la vicenda dell' indovino in otto ottave di cui le prime tre sono raggruppate nel capitoletto *De Tiresia che di maschio divento femina* e le ultime cinque nel capitolo *Come Tiresia divenne cieco*. Nel primo capitolo si racconta di come Tiresia «(d)homo in femina cangiosse», rimanendo così per sette anni, dopo aver allontanato due serpenti che «sollazzavan carnalmente». All'ottavo anno, avvistati i medesimi serpenti rifece il medesimo gesto, cambiando nuovamente sesso. In queste prime ottave Degli Agostini amplia i vv. 324-331. Il corrispondente capitolo *Favola de Tiresia* di Bonsignori non è riportato, quasi integralmente, dal successore come in altri casi. L'Allegoria degli agostiniana recita: «Nelli sopra detti versi dice l'autore che Tiresia fu maschio et femina, per questo si po' intender il movimento della natura operando e sostenendo, et anchora se trovano de quelli che hanno luno e latro sexo, cioè virile e femminile, chel detto Tiresia percotessi li serpenti, se intende la influenza della luna, la quale comove le cose ad ingenerare, e dice che passati li sette anni percorse iterum li dua serpenti, che se intende il corso della luna il quale finisse in sette anni, e dice chel diede la sententia che le femine haveano piu lusuria, se comprende per laria la quale e dedicata a Iuno, la quale e causa del continuo generare in terra, ma moralmente exponendo si po intendere per Tiresia il giovine poi che ha quatordec anni che pol usar latto carnale et sostennerlo, e per questo so po dire che quando sia homo, e quando femina» (f. 29 r). L'intero commento è un calco di Bonsignori che a sua volta traduce fedelmente Del Virgilio; il solo accenno al movimento sessuale maschile e femminile, parlando del «movimento della natura operando e sostenendo» non è estrapolato dalle *Expositiones*. Sul mito in generale vd. A. H. Krappe, *Teiresias an the snakes*, in «American Journal of philology», 49, 1928, pp. 267-275; E. Di Rocco, *Io Tiresia: metamorfosi di un poeta*, Editori Riuniti, Roma 2007; K. M. Coleman, *Teiresias the judge: Ovid, Metamorphoses 3, 322- 338*, in «Classical Quarterly», XL, 1990, pp. 571-577. Il termine “ermafroditismo” avrà una vasta eco e tante sono le riprese dello stesso, sia in prosa che in poesia, tra gli scrittori che hanno attraversato in qualche modo il concetto di “doppio” vd. l'unica monografia, fin ora scritta, su de Libero: G. Lupo, *Poesia come pittura, De libero e la cultura romana (1930- 1940)*, Vita e Pensiero, Milano 2002, pp. 68- 70; sul particolare uso del termine che dà Savinio nel suo *Hermaphrodito* (1918), vd. F. Rella, *Confini. La visibilità del mondo e l'enigma dell' autorappresentazione*, Pendragon, Bologna 1996, pp. 45- 49; Savinio realizza un' opera che è un' *pastiche* linguistico di italiano e francese, ai limiti della dimensione onirica, è un insieme di frammenti, l' ermafrodito, in questo caso, è il rifiuto della tradizionali categorie di genere, la realtà è oggetto di sberleffo, di deformazione comica; la verità è nel doppio, nel non-classificabile, nell' ermafrodito appunto; vd., *Il Novecento. Da Pascoli a Montale*, 1, a cura di G. Fenocchio, in *La letteratura italiana*, diretta da E. Raimondi, Mondadori, Milano 2004, pp. 242- 244. Per quanto concerne l'accezione psicologica dell' ermafroditismo, spesso in connessione con il “narcisismo”, vd., G. Balzano, *I nuovi mali dell' anima. Il disburbo borderline e narcisistico negli adolescenti*, Franco Angeli, Milano 2007, pp. 93- 104. Freud si occupa e analizza

prende spunto dalla fama di cui godeva la fonte Salmacide ubicata in Caria, precisamente ad Alicarnasso: era credenza comune che tutti coloro che si bagnassero nell'acqua della fonte acquistassero tratti femminili. Tramite l'inserimento di questo espediente, Ovidio spiega non solo l'origine della credenza, ma anche l'immagine del "doppio" che accompagna la storia di Ermafrodito e che ne rappresenta la cifra distintiva nelle varie fonti letterarie e iconografiche. Le notizie riguardanti la fonte risalgono al V secolo a. C. e, quasi tutte, raccontano del suo potere di "rammolire"; scrive Ennio a tal proposito: *Salmacida spolia sine sudore et sanguine*<sup>157</sup>.

Il primo greco a parlare della fonte in questione è Strabone il quale faceva riferimento proprio al suddetto rammollimento in connessione con la stessa affermando, però, che è il tipo di vita condotta in quel posto a produrre quest'effetto sugli uomini.

Cicerone (*De officiis*, I, 18) fa riferimento a Salmacide in quanto sinonimo di "effeminato" e, in una carrellata di virtù e difetti, questa appartiene al secondo gruppo.

Vitruvio (*De architectura*, II, 8, 12), che pure si rifà al potere particolare dell'acqua della fonte, parlando però di *venerio morbo*, dà una spiegazione di tipo antropologico, giustificando tale capacità con la bontà e la piacevolezza dell'acqua che riuscì ad incivilire i barbari di quella parte dell'Asia.

Il primo a far riferimento al nome di Ermafrodito è Teofrasto, quindi bisogna arrivare a Diodoro (90 a. C.- 27 a. C.) per avere una prima genealogia dello stesso e, soprattutto, è da lui che viene definito come creatura bisessuale, sintesi di Mercurio e Afrodite ([...] *Hermaphroditum, qui ex Mercurio et Veneris editus*).

A prescindere dalle varie fonti e dalle varianti che ciascuna di essa riporta, i punti fermi si ravvisano nella bisessualità di Ermafrodito, nel carattere negativo che accompagna Salmacide e la relativa fonte. Ovidio mette insieme entrambi i racconti e spiega la nascita dell'ermafrodito, inteso come creatura tanto maschio quanto femmina, pensando di sfruttare le dicerie sui presunti poteri della fonte.

Eva Cantarella si è occupata delle radici culturali del mito con particolare riferimento, oltre che al racconto di derivazione ovidiana, al ruolo degli ermafroditi nell'antichità. In particolare, la studiosa riferisce che, quello che doveva essere il frutto di un grande amore (tra la ninfa ed Ermafrodito), in realtà cela la nascita di un mostro, perché è così che si consideravano gli ermafroditi, ibridi con entrambe le gonadi sessuali. Probabilmente, queste creature rappresentavano nell'immaginario collettivo la punizione inflitta dagli dei quando veniva compiuto qualcosa che violasse la giustizia divina, in questo caso si trattava di una forte passione provata da un esponente di sesso femminile che si comporta come un maschio, decisa com'è nel possedere l'amato. Tutto questo era contro natura e da una siffatta passione carnale poteva essere generato solo un mostro, tra l'altro, non per un accoppiamento consenziente, ma per un soffocante abbraccio che viene subito dal fanciullo. Le nascite degli ermafroditi, sovente, erano accompagnate da calamità naturali ad indicare che qualcosa di strano, di mostruoso, era accaduto; bisognava liberarsene velocemente. Alle volte capitava che i genitori non avessero il coraggio di ucciderlo e si limitavano ad abbandonarlo, questo,

---

entrambi i fenomeni, per l'ermafroditismo vd. S. Freud, *Tre saggi sulla sessualità* [1905], introduzione di A. Luchetti, traduzione di C. Csopey, Bur, Milano 2010.

<sup>157</sup> Cfr. Ovidio, *Le metamorfosi*, a cura di L. Galasso, cit., p. 929.

però, non eliminava il pericolo poiché la “contaminazione” causata dalla presenza del mostro rimaneva.<sup>158</sup>

In ambito medievale è interessante la variante del *Mythographus Vaticanus Tertius* che fa riferimento ad una presunta doppia natura di Venere, una *casta et pudica*, che è incarnata dalla moglie di Vulcano, l'altra libidinosa e voluttuosa, incarnata dalla Venere che si unisce a Mercurio, ed è da quest'ultima che sarà generato il mostruoso Ermafrodito. La dea, dunque, sarebbe l'incarnazione delle due tipologie di amore, per questo, si legge nel *Mythographus*, siamo soliti parlare al plurale: *amores*.

La bisessualità di Ermafrodito, dunque, tra le fonti medievali è ampiamente riconosciuta.

Boccaccio, che riporta tutto il mito facendo riferimento ad Ovidio, spiega la doppia natura sessuale dell'ermafrodito, raccontando che è dotato di *septem cellulas*, di cui tre femminili e tre maschili e, in base al sesso con cui si accoppia, può concepire sia maschi che femmine; la cavità centrale è quella da cui vengono generati ibridi. Tra le altre fonti a cui si rifà lo scrittore di Certaldo, ci sono Teodonzio e Vitruvio.<sup>159</sup>

Arnolfo d'Orléans non dà, come farà Del Virgilio, una spiegazione di tipo naturale del fenomeno:

Salmacis et Hermafroditus, filius Mercurii filii Maye filie Pleiones et Athlantis propter quod dicitur Athlantiades i. Hermafroditus, coniuncti fuerunt i. compassionabili et indissolubili amore se dilexerunt. De fonte nichil aliud est quam locus ille deliciosus erat, et ex nimiis deliciis sequitur luxus et effeminatio quotiam loca placentia invitant nos ad pausandum. (IV, 3)<sup>160</sup>

<sup>158</sup> E. Cantarella, *L'amore è un dio. Il sesso è la polis*, Feltrinelli, Milano 2007.

Il concetto di mostro in quanto ibrido dalle fattezze non definite è presente anche in Dante che, nel XXV canto dell' *Inferno*, descrive la trasformazione di Agnolo Brunelleschi, ladro fiorentino, in un ibrido macabro con «membra che non fuor mai viste» (v. 75). Vanni Fucci si rivolge con aria di sfida a Dio ma la sua superbia viene punita da serpenti che lo avvolgono fino a bloccarlo. Mentre Dante pronuncia la sua invettiva contro Pistoia compare Caco, il centauro che ha rubato gli armenti a Ercole, seguito da altri ladri. Cfr. Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata* in Id., *Opere*, vol. 7, a cura di G. Petrocchi, Le Lettere, Firenze, 1994; fonte on-line [www.bibliotecaitaliana.it](http://www.bibliotecaitaliana.it); vd. anche B. Guthmüller, *Mito, poesia, arte*, cit., p. 23. Lo studioso accenna al mito di Ermafrodito anche a proposito della traduzione delle *Metamorfosi* realizzata da Francesco Alegre in catalano, il cui colofone recita: *Acaben los quinze libres de Transformacions del poeta Ovidi, e los quinze libres de allegories e morals exposicions sobre ells, estampats en Barcelona per Pere Miquel, benaventuradament en Espanya e en los regnes de Arago regnant los invictissims e preclarissims don Ferrando e dona Ysabel any MCCCCLXXXVIII a XXIII de abril*. A differenza degli altri volgarizzatori, Alegre traduce direttamente dall'originale in prosa ma non nel senso letterale del termine; la sua, infatti, è una traduzione “a senso” in quanto non è possibile, secondo l'autore, trasportare in un'altra lingua l'unicità di quella di partenza. Guthmüller analizza due episodi a dimostrazione della particolare traduzione effettuata, il primo riguarda i vv. 407-410 del mito di Narciso, il secondo i vv. 361-367 della favola di Ermafrodito. Tante sono le sfumature linguistiche ovidiane che non vengono riportate, alcune descrizioni e scene ampliate con particolari del tutto originali, e altre ridotte. L'inserimento delle allegorie è altrettanto originale: sono poste in una sezione a sé stante, non dopo i miti a cui si riferiscono e redatte in forma di dialogo. Nella prima parte del capitolo Alegre realizza un riassunto del mito e pone il problema la cui risposta (seconda parte) è fornita da Boccaccio; degno di nota, dunque, è stato quest'ulteriore sforzo compiuto dal volgarizzatore nel cercare, all'interno della *Genealogia*, le interpretazioni delle *Metamorfosi* e adattare alla sua opera. Cfr. *Ivi*, pp. 85-95.

<sup>159</sup> Cfr. G. Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium*, in Id., *Tutte le opere*, cit., pp. 332- 337: [...]*Sed volunt non nulli altius intellexisse poetam, dicentes in matrici bus mulierum septem conceptui aptas cellulas esse, quarum tres in dextera uteri sunt, et totidem in sinistra, et una media, et ex his unaqueque duos posse concipere; quantunque dicat Albertus in libro De naturis animalium, se ab ortu cuiusdam muliebri advertisse eam centum et quinquaginta filios invicem concepisse. Ex his enim que in dextra sunt, cum semen concipiunt, maculos pariunt, que autem in sinistra feminas, cum vero in ea que media est concipitur, nascuntur utrumque sexum habentes, quos hermafroditos dicimus [...]*.

<sup>160</sup> F. Ghisalberti, *Arnolfo d' Orleans. Un cultore di Ovidio nel secolo XII*, cit., p 211.

L'Allegoria del mito scritta da Del Virgilio, si distacca da quest'ultima riportata, preferendogli una spiegazione di tipo naturale del fenomeno, già altre volte riscontrata, e che viene in parte recepita da Bonsignori. Non siamo molto distanti da quanto si era già riportato a proposito della *Genealogia deorum gentilium*:

Terciadecima est de Hermafrodito. Quod naturaliter potest sic intelligi. Nam Salmacis est quidam cellula in matrice in qua si mulier recipiat sperma hominis nascitur hermafroditus i. homo habens utrumque sexum. U. d. e.:

Cellula matricis que concipit hermafroditum  
Salmacis est medio cum sit usa Venus.

Vel potest aliter sic moraliter intelligi ut per Salmacem intelligamus voluptatem que dum unitur sermoni i. dum homo habet hoc in cogitazione et verbis fit libidosus. Quod significatur per Hermafroditum. Et dum ita est vellet quod omnes ita facerent. U. d. e.

Sermo voluptati coniungitur Hermafroditus  
Nascitur excurrrens plurima sermo vagus.  
Luxuria tandem capitur concretus, at illi  
Pareat ut enervet Salmacis illa vaga. (IV, 13)<sup>161</sup>

La ninfa, dunque, rappresenta la lussuria, l'impuro desiderio carnale, secondo l'aspetto morale dell'Allegoria.

Bonsignori, nella prima parte del commento, si rifà al suo modello, di cui riporta la medesima spiegazione di sapore scientifico circa la nascita dell'ermafrodito:

La terza decima allegoria è de Ermafrodito, e questa è la favola destesa e ditta per Alcinoe, la cui allegoria sta in questa forma. Nella matricula della donna sta una certa cellula la quale dalli filosofi è nominata salmace, nella quale, se lla donna recevesse el seme umano, ne nasce ermofroditto, cioè che ha in sé natura umana e femenile. Questo se po' ancora intendere in altra forma riducendo a moralità: per Salmace potemo intendere quando l'uomo ha el caldo pensiero in bocca, allora se fa libidoso; per ermafrodito se po' intendere l'uomo e la donna che cade in peccato. La verità fu che quella donna amò molto Ermofroditto, figliuolo de Venere e de Mercurio, ed avea costui l'uno e l'altro sesso; e costoro se congiunsero in una fonte insieme, dove mirabilmente s' laevò uno arbore [...].

La spiegazione basata sulla «matricula della donna» è pedissequamente tradotta. Il volgarizzatore, però, a differenza del predecessore fa anche riferimento ad un presunto vero amore consumatosi tra una donna ed Ermafrodito che aveva già in sé l'uno e l'altro sesso.

Degli Agostini, in questo caso, copia letteralmente Bonsignori:

La fabula di Hermaphrodito detta per Alcynoe la cui significazione sta in questo modo nella matrice delle donne sta una certa celuccia la qual dalli Philosophi è nominata Salmace nella quale se la donna vien a ricever il sceme humano ne nascono Hermaphroditi, cioè c' hanno in se natura de maschio e di

<sup>161</sup> F. Ghisalberti, *Giovanni del Virgilio espositore delle "Metamorfosi"*, cit., pp., 56-57.

femina, questo si po anchora intendere in altro modo riducendolo a moralita e per Salmace dire che lhomo che ha poca renitentia presto se fa libidinoso, per Hermaphrodito se pol comprendere lhomo e la donna che cade nel peccato, et voria in quel punto che cadauno gli cadesse, la verita fu che una donna amo molto Hermaphrodito figliuolo di Venus et di Mercurio il qual havea uno e laltro sexo costoro si congiunsero insieme in una fonte dove mirabilmente si levio uno arbore [...] (f. 39 r)

Mario Labate sottolinea che, da un'analisi più attenta dell'episodio, emerge l'estraneità di Ovidio circa l'ambiguità sessuale del protagonista come accade anche per l'episodio di Eco e Narciso, dove l'attenzione del poeta non si concentra tanto sulla storia amorosa in sé quanto sul gioco tra realtà e apparenza ingannevole.<sup>162</sup> Non bisogna deviare l'attenzione da quello che era l'obiettivo principale di Ovidio quello, cioè, di *mutatas dicere formas*, di porre l'accento sulle storie di «instabilità» e di «illustrare come tutto il mondo sia attraversato da un irresistibile dinamismo».<sup>163</sup> La metamorfosi si compie quando per sciogliere la situazione creatasi non si potrebbe agire altrimenti, «è il momento in cui il mondo reagisce, con la propria innata duttilità a una tensione insolubile, prossima al momento della rottura», ed è la stessa resa plastica, continuamente evolutiva, della realtà sottesa a tutte le *Metamorfosi*.<sup>164</sup> Il poeta è interessato all'aspetto transessuale non all'ermafroditismo; tutto l'episodio, infatti, è costruito sull'inversione del maschio e della femmina: la ninfa si comporta e agisce come un uomo voglioso, è intraprendente, Ermafrodito, invece, è timido, è impaurito davanti alle profferte amorose di Salmacide. L'abbraccio, secondo Labate, è il momento culminante della storia, è il punto d'arrivo in cui convergono due forze idiosincratiche (attrazione-repulsione) che si può risolvere soltanto facendo appello alla duttilità della natura anche se, quella che per la ninfa è la soluzione (l'unione indissolubile dei due corpi), per il fanciullo rappresenta un ulteriore nodo che si può sciogliere solo con la preghiera rivolta ai genitori Hermes ed Afrodite.<sup>165</sup> È con lo scioglimento finale che Ovidio fonde in un unico mito la divinità doppia, simbolo della fertilità naturale e l'ibrido, il mostro.

A tal proposito La Penna si sofferma sulla doppia versione del mito secondo cui Ermafrodito nasce bisessuato e in quanto dotato di entrambe le gonadi sessuali, avrebbe rappresentato la fertilità della terra; in base alla seconda versione, invece, il fanciullo diventa tale solo dopo essersi immerso nella fonte.<sup>166</sup> L'autore analizza, inoltre, la peculiarità del linguaggio ovidiano che, in questo caso, raggiunge l'apice della sua plasticità; attraverso l'uso delle similitudini il poeta di Sulmona riesce a creare il dissolvimento della massa in luce e colore, l'immagine dell'avorio e dei gigli, per esempio, usata nel descrivere il corpo nudo del ragazzo «evocano una luce attenuata, di un fascino insolito»<sup>167</sup>. Lo stesso si può notare a proposito della descrizione della ninfa, della sua veste, leggera, del corpo molle che sembra quasi

<sup>162</sup> M. Labate, *Storie di instabilità: l'episodio di Ermafrodito nelle Metamorfosi di Ovidio*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», XXX, pp. 49-62.

<sup>163</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>164</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>165</sup> *Ivi*, pp. 55-56. A proposito della passione amorosa, evidente soprattutto in un abbraccio, lo studioso richiama alla mente Lucrezio, il quale credeva che questo tipo di sentimento era, sicuramente, fonte di turbamento perchè, a differenza di altri bisogni fisiologici, come mangiare o bere, questo non poteva essere mai sopperito per l'impossibilità di "compenetrazione" dei due corpi.

<sup>166</sup> Cfr. A. La Penna, *La parola translucida di Ovidio. Sull'episodio di Ermafrodito (Met. IV, 285- 388)*, in «Vichiana», XII, 1983, pp. 235-243.

<sup>167</sup> *Ivi*, p. 236.

cozzare con la caparbia mascholita che dimostra<sup>168</sup>; tutto sembrerebbe avvalorare la tesi secondo cui Ovidio scelga le parole da usare più per la bellezza stilistica, per il suono che evocano e non per la pregnanza semantica.

---

<sup>168</sup> A proposito di Salmacide, La Penna è d'accordo nel non riconoscerli tanta esperienza sessuale, nell'approccio ha «una grazia leggermente comica»; nel suo tentativo di avvicinarsi al ragazzo lo studioso vede una somiglianza con l'episodio di Ulisse e Nausicaa, pur riconoscendo la smania di Salmacide a differenza della candida Nausicaa. Cfr. *Ivi*, pp. 238-239.

## Capitolo V

### *Gli amori tragici*

Nel libro IV, dal v. 55 al v. 166, Ovidio racconta il mito dei due amanti infelici Piramo e Tisbe.

La vicenda è ambientata a Babilonia ed è una delle storie d'amore che vede coinvolte entrambe le parti, vittime del loro sentimento; la metamorfosi finale, come si spiegherà meglio *in itinere* è l'*aition* dell'attuale colore vermiglio delle more. Il racconto viene fatto da una delle Minieidi che saranno, successivamente, punite da Bacco perché non crederanno nella sua natura divina. Impegnate a filare, decidono di raccontare, a turno, tre storie di cui la prima è proprio quella dei due infelici giovani. Lo stesso racconto si trova nel volgarizzamento cinquecentesco ma con importanti varianti filologiche che segnalano, ancora una volta, oltre la tautologica superiorà ovidiana, la distanza tra i due autori. Notevoli sono già i primi versi dove, al posto dell'ovidiana introduzione al mito, Degli Agostini pone il solito proemio:

“Pyramus et Thisbe, iuvenum pulcherrimus alter,  
Altera, quas Oriens habuit, praelata puellis,  
contiguas tenere domos, ubi dicitur altam  
coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem.  
Notitiam primosque gradus vicina fecit,  
tempore crevit amor; taedae quoque iure coissent,  
sed vetuere patres; quod non potuere vetare,  
ex aequo captis ardebant menti bus ambo. (vv. 55-62)

Degli Agostini, invece, introduce, il mito in questo modo:

Piramo un damigel di babilonia  
fu molto bel, costumato, e cortese  
si come la sua historia ne ragiona  
e come la sua fama e già palese  
costui il qual havea gientil persona  
duna vicina sua molto si accese  
nomata Tisbe de begnino aspetto  
laqual anchessa amava il giovinetto  
Costor s'havean da fanciulli ellevati  
insieme, e si potean sempre vedere  
per esser sempre in vicinanza stati  
e per esser del ciel cossi volere  
e se haveriano insieme maritati  
ma li lor padri fur daltro parere  
che quando la fortuna un hom destina  
a tristo fin, a quel dritto camina (f. 34 r)

Ovidio introduce il mito descrivendo brevemente i due ragazzi (*alter... altera*) solo con i due aggettivi *pulcherrimus* e *praelata*. Il volgarizzatore, invece dedica i primi sei versi solo a

Piramo e il superlativo ovidiano è diluito con «molto bel, costumato, e cortese»; Tisbe diventa semplicemente «de begnino aspetto». Il dotto riferimento a Seramide non viene tradotto ma si contestualizza geograficamente la storia in Babilonia. *Contiguas tenere domos* non è tradotto in modo letterale ma il volgarizzatore lascia ugualmente intendere che i due siano “vicini di casa”. Degli Agostini dichiara subito l’amore reciproco tra i fanciulli mentre Ovidio è più “lento” e riesce a comunicare meglio al lettore l’idea di una passione che aumenta nel tempo, che si nutre quotidianamente della vicinanza fisica delle dimore: dopo aver già scritto, riferendosi a Piramo, «duna vicina sua molto si accese», traduce i vv. 59-60 con «costor s’havean da fanciulli ellevati / insieme, e si potean sempre vedere / per esser sempre in vicinanza stati />>;superfluo riaffermare la libertà della traduzione pur mantenendo il concetto di fondo. «Quando la fortuna un hom destina / a tristo fin, a quel dritto camina» è la sentenza con cui Degli Agostini chiude queste prime due ottave, anticipando la fine tragica dei due innamorati; non si tratta di una traduzione poiché Ovidio ai vv. 61-62 afferma solo l’impossibilità di bloccare dirompente dell’amore.

Si consideri la traduzione che realizza Bonsignori del medesimo passo:

“Piramo fu uno giovane di Babillonia, bello più che nisun altro uomo, ed una donna fu in babillonia bella più che nisun’ altra. Costoro se amavano insieme ardentemente, e questo era perciò erano vicini e ogni di se potevano vedere, perciò che le case dell’ uno e dell’altro erano congiunte insieme; e costoro se cominciarono in puerizia ad amare e volentieri se serriano congiunti iniseme per matrimonio, se non fosse che li padri loro non volevano, e la cagione era perché li padri loro non erano de par condizione. (cap. III)

A differenza di Degli Agostini, la sua fonte traduce meglio gli iniziali aggettivi ovidiani, riferiti a Piramo e Tisbe con: «bello più che nisun altro uomo» e «una donna fu in babillonia bella più che nisun’altra». Bonsignori, inoltre, rende meglio anche l’ovidiano *contiguas tenere domos* come presupposto dell’ardente amore tra i due: «perciò che le case dell’uno e dell’altro erano congiunte insieme». I punti di contatto con il volgarizzamento cinquecentesco sono pochi, Degli Agostini è originale anche per la sentenza che pone in chiusura dei versi di cui si è già detto sopra. Colpisce la motivazione finale data da Bonsignori circa l’opposizione dei genitori dei ragazzi nei confronti del loro amore: «la cagione era perché li padri loro non erano de par condizione», dalla Ardissino si apprende che la fonte è delvirgiliana: *nisi quod patres sui vetabant, vel hoc esset quia patres quia patres essent exosi vel quia non erat par conditio inter ipsos*.

Segue un patetico dialogo tra Piramo, Tisbe e il muro comune alle loro abitazioni che li divide; i due si sono accorti di una fessura (*quid non sensit amor?* Si chiede Ovidio) tramite cui possono almeno far passare il suono delle loro voci; disperati, vorrebbero che il muro si lesionasse ancor di più per dargli la possibilità di scambiarsi almeno qualche bacio:

Saepe, ubi consisterant hinc Thisbe, Pyramus illinc,  
inque vices fuerat captatus anhelitus oris,  
“Invide” dicebant “paries, quid amantibus obstas?  
Quantum erat, ut sineres toto nos corpora iungi,  
aut, hoc si nimium est, vel ad oscula danda pateres?  
Nec sumus ingrati: tibi nos debere fatemur,

quod datus est verbis ad amicas transitus aures”.  
 Talia diversa nequiqam sede locuti  
 Sub noctem dixere “Vale” partique dedere  
 oscula quisque suae non pervenientia contra. (vv. 71-80)

Degli Agostini traduce nelle due ottave successive i versi ovidiani:

La casa de Piramo propinqua era  
 a quella di sua Tisbe per ventura  
 e si parlavan da matino, e sera  
 secretamente per una fessura  
 c’ haveva fatta, per che ciascun pera  
 di fidi amanti, la crudel sciagura  
 nel mur che in le lor ciambre rispondea  
 dil che sommo diletto ogniun ne havea  
 E quando ogniun di lor se ritrovava  
 a la fessura con doglia aspra, e rea  
 de la fortuna si ramaricava  
 perche abbracciar lun latro non potea  
 pur finalmente la ringratiava  
 di quel poco piacer che i concedea  
 e quando hora venia del partir duro  
 ciascun basava dal suo canto il muro (f. 34 v)

La prima ottava degliagostiniana non ha riscontro nel modello in latino. Del discorso diretto tra i due innamorati e il muro che li divide rimangono pochi versi, liberamente adattati dal volgarizzatore. Come segnalato in altri casi, i punti di fondo rimangono (il lamento per l’impossibilità di toccarsi, i baci dati inutilmente al muro, etc.) ma le variazioni filologiche sono notevoli.

Bonsignori traduce:

E fra lle case loro era uno muro, el quale era communo dell’una e dell’altra casa, in lo quale era una rottura, la quale non era anco per altro veduta che per costoro, e costoro la sapeano bene, perciò che l’amore fa ogni cosa sapere. Ogni dì andavano in quel luoco a parlare insieme, ed in scambio de li basci se soffiavano l’uno a l’altro, perciò che per la grossezza del muro non se potevano appressare. E quando se partivano, ognuno dal suo lato basciava el muro, e molte volte parlavano al muro dicendo: “O dispiatato muro, perché non hai tu in te alcuna finestra tanto larga che noi ne potiamo basciare? Nientedimeno noi te rendemo grazia di questa piccola crepatura”. (cap. III)

Rimane il motivo, oltre dei baci, dell’ *enhelitus* tra i due fanciulli che Degli Agostini elimina: i due, infatti, non potendosi toccare e dunque baciare, sentono solo il soffio, l’anelito dell’altro. La frequenza degli incontri tra i due, che da Ovidio, è espressa con *saepe* diventa quotidiana in Bonsignori e nella successiva traduzione, entrambi scrivono: «Ogni dì andavano in quel luoco a parlare insieme, si parlavan da matino, e sera». In questa traduzione viene anche mantenuta l’ovidiana interrogazione del v. 68 *quid non sensit amor?* quando si legge «l’amore fa ogni cosa sapere». Rimane una piccola parte del discorso diretto: *Invide*

diventa «dispiatato», *nec sumus ingrati* è tradotto «noi te rendemo grazia». Nel salutarsi entrambi danno inutili baci al muro sia nel racconto di Ovidio che in quello di Degli Agostini. Stremati dall'impossibilità nel vedersi e amarsi, Piramo e Tisbe decidono di incontrarsi, nottetempo, vicino la tomba di Nino, marito di Seramide. Tisbe arriva per prima, resa audace da una passione implacabile; accortasi della presenza di una leonessa, la fanciulla decide di scappare rifugiandosi in una grotta vicina e, nel farlo, perde il velo che aveva sulla spalle:

Serius egressus vestigia vidit in alto  
 pulvere certa ferae totoque expalluit ore  
 Pyramus; ut vero vestem quoque sanguine tinctam  
 repperit, "Una duos" inquit "nox perdet amantes,  
 e quibus illa fuit longa degnissima vita;  
 nostra nocens anima est. Ego te, miseranda, peremi,  
 in loca plena metus qui iussi nocte venires  
 nec prior huc veni. Nostrum divellite corpus  
 et scelerata fero consumite viscera morsu,  
 o quicumque sub hac abitati rupe, leones!  
 Sed timidi est optare necem". Velamina Thisbes  
 tollit et ad pactae secum fert arboris umbram,  
 utque dedit notae lacrimas, dedit oscula vesti,  
 "Accipe nunc" inquit "nostril quoque sanguinis haustus!"  
 Quoque erat accinctus, demisit in ilia ferrum.  
 Nec mora, fervent moriens e vulnere traxit  
 et iacuit resupinus humo: cruor emicat alte,  
 non aliter, quam cum vitiate fistula plumbo  
 scinditur et tenui stridente foramine longas  
 eiaculatur aquas atque ictibus aera rumpit.  
 Arborei fetus adespergine caedis in atram  
 Vertuntur faciem, madefactaque sanguine radix  
 Purpureo tingit pendentia mora colore. (vv. 105-127)

Piramo, avvistato il velo, crede, erroneamente, che Tisbe sia stata sbranata da qualche bestia e si rammarica per essere arrivato più tardi dell'amata e, disperato, si dà la morte. Degli Agostini, come si vedrà in seguito, elimina i vv. 121-127, in cui Ovidio descrive il cambiamento di colore delle morte per i fiotti del sangue che le colpiscono.

Il bel Piramo giunse al fonte intanto  
 e di sua Tisbe i sanguinosi panni  
 vide, e sopressi comincio gran pianto  
 come pressago di futuri danni  
 perche non la vedendo in alcun canto  
 penso c'havessi li suoi floridi anni  
 in quel loco finiti, essendo stata  
 da qualche horribil fiera divorata  
 Poi dicea seguitando il suo lamento  
 qual e peggior de la mia dura sorte  
 c'hoggi che mi credeva esser contento

mi veggio a caso si misero, e forte  
 e per esser qui giunto pigro, e lento  
 io son stato cagion di la sua morte  
 che se un poco piu inanzi gli arivava  
 la fiera me, non lei qui dimorava  
 Poi si voltava a le selvaggie grotte  
 a valli, a monti, a piaggie, a colli, a boschi  
 e lacrimando con voci interotte  
 diceva o selve incolte, o lochi foschi  
 e voi rive dal mar fiaccate, e rotte  
 che non mandate con rabiosi toshi  
 a divorarmi qualche fiera ria  
 per far vendetta de la donna mia  
 Al fin come fu ben rammaricato  
 e c'ebbe pianto assai quel giovinetto  
 trasse la spada che portava a lato  
 e in terra il pommo, e poi la punta al petto  
 mise, come suol far chi abbandonato  
 si vede dogni ben, dogni diletto  
 e appoggiandosi a quella con furore  
 si passo il bianco petto, e il mesto core (f. 34 v)

La prima ottava è abbastanza fedele al modello in latino tranne qualche “inserzione”: «pressago di futuri danni; non la vedendo in alcun canto / penso c’havessi li suoi floridi anni / in quel loco finiti». I successivi quattro versi sono indipendenti rispetto ad Ovidio, di cui viene tradotto *nec prior huc veni*; il lamento di Piramo dei vv. 108-112 è tradotto «Poi dicea seguitando il suo lamento / qual e peggior de la mia dura sorte / c’hoggi che mi credeva esser contento / mi veggio a caso si misero, e forte». Il perfetto *peremi* (*perimo, is, emi, emptum o emtum, ere, 3- uccidere*), viene tradotto «io son stato cagion di la sua morte», il motivo dell’incolparsi della morte dell’amata rimane, dunque, anche nel volgarizzatore. Gli imperativi *divellite* (v. 112, *divello, is, velli, vulsum, ere 3- lacerare*) e *consumite* (v. 113, *consumo, is, sumpsi, sumptum, ere, 3- distruggere*) sono tradotti con l’unico «mandate... a divorarmi». La sentenza ovidiana con cui Piramo conclude il suo monologo *sed timidi est optare necem* (v. 115) non è tradotta. In entrambi i testi l’infelice fanciullo piange e poi si uccide ma in quello ovidiano prima di farlo prende e porta con sè il velo di Tisbe e nuovamente parla: “*accipe nunc nostri quoque sanguinis haustus!*”, Degli Agostini, invece, descrive direttamente il momento della morte: «trasse la spada che portava a lato / e in terra il pommo, e poi la punta al petto / mise». Gli ultimi quattro versi del volgarizzamento riportati non hanno riscontro nel testo in latino. Nei vv. 121-127 Ovidio descrive cosa succede alle more, spiega il motivo del loro colore purpureo e lo fa tramite la similitudine dei vv. 123-124, tra il fiotto di sangue e un tubo rotto.

Bonsignori traduce:

[...]Intanto ecco venire Pirramo, ed andò al sepulcro e guardò e vidde li panni insanguinati, allora incominciò a temere che Tisbe non fosse morta dicendo: “Tisbe è morta dal leone”, sì come verisimile era, e stando così incominciò a lamentarse e con amaro pianto a dire». (cap. IV)

## Come Piramo se lamenta della sua morte. Capitolo V

«Piramo alla fonte de contra al sepulcro de lo re Nino se lamentava, vedendo li panni de Tisbe insanguinati, dicendo: “Ohimè, misero, come so’ io stato tanto pigro che Tisbe è venuta prima di me?” Poi se voltava alle selve gridando: “O lioni, venite e delacerate ancora me, sì come avete fatto de lei, perciò ch’io sono cagione della sua morte”. Ed allora si trasse fuori la spada, la quale avea allato, ed appoggiò el pomo in terra e la punta puse al petto lassandosi in bocconi cadere sopra della spada, e così, spianato in terra, la spada li passò el costato versando da ogni parte el sangue».

La prima ottava degli agostiniana, precedentemente riportata, mette in ottava le prime righe della traduzione di Bonsignori, eliminando la battuta, resa con discorso diretto, di Piramo. Dalla seconda ottava viene tradotto il capitolo V che, come al solito, è più stringato; il Piramo di Bonsignori si rimprovera per essere arrivato tardi alla tomba di Nino, lasciando Tisbe sola, mentre Degli Agostini aggiunge tre versi di ulteriore lamento: «qual e peggior de la mia dura sorte / c’hoggi che mi credeva esser contento / mi veggio a caso sì misero />», debole traduzione degli ovidiani: “*Una duos*” inquit “*nox perdet amantes, / e quibus illa fuit longa degnissima vita; / nostra nocens anima est.*” (vv.108-110). Il momento successivo, precedente la morte di Piramo, è liquidato da poche parole mentre nella successiva traduzione di Degli Agostini lo stesso momento e la successiva morte viene raccontato in più ottave. Nonostante le notevoli differenze e mancanze, il volgarizzatore cinquecentesco è più vicino al modello in latino, di cui almeno ricalca, in questo caso, l’ampio periodare. Neanche Bonsignori racconta questa prima parte della metamorfosi ovidiana. Entrambi i volgarizzatori, infatti, non traducono i vv. 120- 127 ma riportano solo l’invocazione finale di Tisbe prima di uccidersi in cui chiede che i frutti dell’albero, testimone della loro ingiusta morte, siano neri come segno di lutto.

Tisbe, fatta allontanare la leonessa, esce dalla grotta in cui aveva trovato rifugio e arriva da Piramo che è quasi esanime; visto il proprio velo insanguinato, capisce l’equivoco che si era creato e si incolpa del gesto compiuto dall’amato. In preda al cieco dolore e cercando di rianimare Piramo, pronuncia un monologo di altissimo valore stilistico e traboccante di *pathos*<sup>169</sup>:

[...] “Tua te manus” inquit “amorque  
perdidit infelix! Est et mihi fortis in unum  
hoc manus, est et amor: dabit hic in vulnera vires.  
Persequar extinctum letique miserrima dicar  
causa comesque tui; quique a me morte revelli.  
Hoc tamen ambo rum verbis estote rogati,  
o multum mieri meus illiusque parentes,  
ut quos certus amor, quos hora novissima iunxit,  
conponi tumulo non invidetis eodem.  
At tu, quae ramis arbor miserabile corpus

<sup>169</sup> Sul sapiente uso della lingua che mette in atto Ovidio in quest mito vd. A. M. Keith, *Etymological wordplay in Ovid’s Pyramus and Thisbe*, in «Classical Quarterly», 51, 2001, pp. 309-313; lo studioso dimostra come tutto l’episodio sia caratterizzato da giochi di parole come, per esempio, *mora*, *amor*, *mors*.

nunc tegis unius, mox s tectura duorum,  
 signa tene caedis pullosque et luctibus aptos  
 semper habe fetus, gemini monumenta cruoris". (vv. 148-161)

Degli Agostini traduce:

Così dicendo con pianto disciolto  
 libei capei del capo si stratiava  
 con ambe man percotendosi el volto  
 e ad alta voce il so amador chiamava  
 dicendo signior mio che mi tha tolto  
 odi la Tisbe tua che si t'amava  
 odi colei che poi che fai partita  
 da lei, senza di te non stara in vita  
 Piramo chera già da se diviso  
 come il nome di Tisbe udi nomare  
 levando gli occhi la remiro fiso  
 e apri la bocca per voler parlare  
 ma non potendo con il morto viso  
 la saluto chaltro non puote fare  
 e in loco di parole alhora alhora  
 el spirito del corpo mando fora  
 Quando che Tisbe del spirar sacorse  
 del fido amante biastemo cupido  
 e sopra il ferro acuto il petto porse  
 poi verso Giove con pietoso grido  
 disse signior la cui potenza forse  
 mi agiutera se anchio quivi mi occido  
 a unir insieme con quel che tanto amo  
 poi che congiunti in vita non si habiamo  
 E tu che testimon stato serai  
 del nostro fin accerbo, e doloroso  
 arbor più frutti bianchi non farai  
 comeri usato pel caso pietoso  
 anzi vermigli adesso iprodurai  
 poi che seran del nostro doloroso  
 sangue le tue radici tutte tinte  
 e lalme di le fragil scorze extinte (f. 35 r)

I primi tre versi riportati descrivono il dolore devastante della sfortunata Tisbe nel momento in cui si rende conto che il suo amato si è ucciso per un equivoco di cui lei si ritiene l'artefice involontaria. I versi in questione sono la traduzione romanzata, abbellita, dell'ovidiano *laniata comas* del v. 139. I vv. 152-153, dai toni parossistici, in cui Tisbe dichiara che neanche la morte riuscirà a separarla dal suo amato sono tradotti: «odi colei che poi che fai partita / da lei, senza di te non stara in vita». La Tisbe di Ovidio non si «percuote il viso» ma «mesce le sue lacrime con il sangue di Piramo». Il momento del riconoscimento nel testo in latino avviene qualche verso prima rispetto alla successiva traduzione, precisamente ai vv.

145-146 e, quando Piramo chiude definitivamente gli occhi, Tisbe riconosce il suo velo: *Ad nomen Thisbes oculos iam morte gravatos / Pyramus erexit visaque recondidit illa.* /, in modo notevolmente più argomentato Degli Agostini traduce con sei versi: «Piramo chera già da se diviso / come il nome di Tisbe udi nomare / levando gli occhi la remiro fiso / e apri la bocca per voler parlare / ma non potendo con il morto viso / la saluto chaltro non puote fare»; il primo verso e gli ultimi tre non hanno corrispondenze nelle *Metamorfosi*. Nel momento in cui Tisbe cerca di rianimarlo si rivolge all'amato con poche parole nel testo in latino: "*Pyrame*", *clamavit "quis te mihi casus ademit?/ Pyrame, responde! Tua te carissime, Thisbe / nominat: exaudi vultusque atolle iacentes!"* /, i corrispettivi versi degli agostiniani sono: «odi la Tisbe tua che si t'amava / odi colei che poi che fai partita / da lei, senza di te non stara in vita»; superfluo sottolineare la libertà della traduzione cinquecentesca. Quando Piramo muore Tisbe «biastemo cupido» ma Ovidio non cita nessuna *blasphemia* nel suo testo, lo stesso dicasi per il verso che descrive la morte del fanciullo: «el spirito del corpo mando fora». Prima di uccidersi, Tisbe rivolge una richiesta ai *parentes* che hanno ostacolato il loro grande amore, portandoli alla morte; nel volgarizzamento, invece, il destinatario della richiesta della fanciulla è Giove, in entrambi i casi, però, il fine è lo stesso: quello di essere sepolti insieme.

## 1. *Il mito di Piramo e Tisbe*<sup>170</sup>

La storia del tragico amore tra i due amanti Piramo e Tisbe, ambientata in Babilonia, è la prima, tra gli innumerevoli miti delle *Metamorfosi*, che ha come protagonisti due umani. I fanciulli, cresciuti insieme in quanto vicini di casa, con il passare degli anni, si innamorano contro il volere dei rispettivi padri; a causa di questo ostacolo, Piramo e Tisbe sono costretti a comunicare solo tramite una fessura nel muro che divide le due abitazioni. Sfiniti dalla forzata lontananza, i due decidono di incontrarsi, nottetempo, fuori città. Tisbe arriva per prima al luogo dell'appuntamento e, avvistata una belva feroce, si rifugia in una grotta; nel correre perde il velo che viene dilaniato dalla bestia con la bocca grondante di sangue. Ciò scatena l'equivoco che porterà i due amanti alla morte. Piramo, infatti, trovato il velo di Tisbe insanguinato, crede che la fanciulla sia morta e, disperato, si uccide. La fanciulla accorre ma Piramo a stento riesce a guardarla prima di esalare l'ultimo respiro. Dopo quest'estremo contatto tra i due, che tanta eco avrà in successive varianti<sup>171</sup>, Tisbe si uccide sul corpo dell'amato, realizzando, improvvisamente, di essere rimasta sola e di non poter vivere oltre il tanto desiderato Piramo (*quique a me morte revelli / heu sola poteris, poteris nec morte revelli*, vv. 152-153). Il racconto in Ovidio (vv. 55-166) si conclude con la metamorfosi riguardante il colore dei frutti della pianta del gelso che da bianchi diventano rossi. In questo caso, però, non è corretto parlare di metamorfosi intesa da in modo letterale, ma si tratta di una spiegazione eziologica inerente al colore delle bacche del gelso, in base all'ovidiana concezione antropomorfa della natura.

Secondo Galasso è proprio Ovidio l'autore della prima attestazione organica del mito, le versioni risalenti alla tarda antichità si conoscono tramite i *Progymnasmata* del retore Nicola di Mira. Il racconto, però, presenta notevoli differenze con quello ovidiano; in questa versione i due ragazzi riescono ad amarsi liberamente, Tisbe rimane incinta e per questo motivo decide di togliersi la vita, Piramo, a sua volta, appresa la notizia, si uccide. Per volere degli dei, il fanciullo viene trasformato nel fiume cilicio che porta il suo nome e Tisbe nella vicina fonte

---

<sup>170</sup> Le fonti classiche e medievali del mito sono: Pseudo-Clemente, *Recognitiones*, X, 26; Agostino Aurelio, *De Ordine*, 3, 8; 8, 21; 63; Servio, *Servi Grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica commentari*, VI, 22; Nikolaos di Myra, *Progymnasmata*; Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, VI, vv. 339-355; XII, vv. 84-85; Lattanzio Placido, *Lactantii Placidi qui dicitur narrationes fabularum ovidianarum*, liber IV, fab. III; A. d'Orleans, *Allegoriae super Ovidii Metamorphosen*, IV, 4; G. di Garlandia, *Integumenta Ovidii*, vv. 181-182; Matteo di Vendôme, *Piramus et Tisbe*; D. Alighieri, *La Divina Commedia*, Purgatorio, XXVII, vv. 35-42; Purgatorio, XXXIII, v. 69; G. Del Virgilio, *Allegoriae Librorum Ovidii Metamorphoseos*, IV; G. Boccaccio, *Filocolo*, II, 9.4; Petrus Berchorius, *Ovidius Moralizatus*, IV, fo. Xxxvi; F. Petrarca, *Africa*, VI, vv. 65-69; G. Boccaccio, *Amorosa Visione*, XXI, vv. 1-12; Id., *Elegia di Madonna Fiammetta*, VIII; F. Petrarca, *Rime disperse*, sonetto XVII; Id., *Trionfo dell'Amore*, III, vv. 1-24; G. Boccaccio, *De mulieribus claris*, XIII; G. dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, IV, cap. III, IV, V, VI, VII; G. Chaucer, *The Legend of Thisbe of Babylon in The Legend of Good Women*, vv. 705-923; C. de Pisan, *Epistre d'Othéa*, 38; Ea., *La Città delle Dame*, libro II, fol. Lvij; *Ovide Moralisé en prose*, texte du quinzième siècle, IV; cfr. [www.iconos.it](http://www.iconos.it).

<sup>171</sup> Tra le diverse varianti quella più conosciuta è sicuramente la shakespeariana, *Romeo e Giulietta* che presenta la medesima impalcatura narrativa; vd. W. Shakespeare, *Romeo e Giulietta* [1599], traduzione e cura A. Lombardo, Feltrinelli, Milano 1994; il poeta inglese inserisce il mito anche in *Sogno di una notte di mezza estate*; vd. Id., *Sogno di una notte di mezza estate* [1600], traduzione di A. Lombardo e N. Fusini, a cura di N. Fusini, Feltrinelli, Milano 2006; in quest'opera il poeta realizza una rivisitazione comica del mito nell'ambito dei festeggiamenti per il matrimonio di Teseo e Ippolita (filo conduttore della commedia).

omonima<sup>172</sup>. Dal commento di Galasso si apprende che, in base a quanto dimostrerebbero vari studiosi, la versione originaria del mito sarebbe vicina a quella di Ovidio ma si concluderebbe con la metamorfosi dei due in fiumi.<sup>173</sup>

Boccaccio, nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*<sup>174</sup>, tramite i pensieri della protagonista, ripercorre la vicenda dei due infelici amanti richiamandosi, esplicitamente, alla versione di Ovidio. Piramo e Tisbe, infatti, diventano, nel tempo, il simbolo della sofferenza amorosa, della passione che non può essere consumata per volere altrui, vittime di un tragico destino che non concede loro possibilità di riscatto. Fiammetta è stata abbandonata dal suo amato Panfilo e, nell'VIII capitolo, riferisce altri esempi di amore tragici e donne abbandonate, tra cui Biblide e Didone, ed è in questo contesto che pensa anche agli infelici Piramo e Tisbe.

Boccaccio scrive di Tisbe anche nel *De mulieribus claris* (cap. XIII), all'interno del blocco dei capitoli dedicati a personaggi della mitologia (II-XL, tranne nel cap. II in cui racconta di Seramide). Il racconto ovidiano è ampiamente sviluppato descrivendo, in un continuo crescendo, la passione che si sviluppa tra i due ragazzi. Tisbe, come è facile intuire, è la protagonista del testo di Boccaccio, definita *inter mortales celebris* per il suo tragico amore. L'immagine che emerge è quella di una ragazza determinata nel decidere e passionale, *ardentior*, ma, allo stesso tempo, calcolatrice, è lei il motore dell'intera vicenda, Piramo è la sua ombra. Rispetto al testo delle *Metamorfosi*, qui si racconta più dettagliatamente del contrasto da parte dei suoi genitori, Tisbe, infatti, viene addirittura trattenuta in casa nell'intenzione di allontanarla da Piramo e di trovarle un marito. Nell'ultimo paragrafo Boccaccio difende l'amore dei due ragazzi facendo perno sulla loro tragica morte; precisa che la colpa fu di un destino beffardo e crudele che alimentò la passione dei sensi:

---

<sup>172</sup> Per quanto riguarda in che modo antichi culti della Cilicia siano arrivati ad Ovidio vd. l'ottimo saggio di T. T. Duke, *Ovid's Pyramus and Thisbe*, in «The Classical Journal», 4, 1971, pp. 320-327, in particolare, lo studioso concentra la sua analisi in riferimento al fiume cilicio Piramo, ad una città in Beozia che porta il nome di Tisbe e ad un santuario cilicio il cui culto non è chiaro, per poi arrivare anche ad avanzare ipotesi sul perché del colore rosso delle bacche in riferimento ad un amore tragico. Sulle probabili fonti utilizzate da Ovidio in generale vd. P. E. Knox, *Pyramus and Thisbe in Cyprus*, in «Harvard studies in classical philology», 92, 1989, pp. 315-328; R. Shorrock, *Ovidian plumbing in Metamorphoses 4*, in «Classical Quarterly», 53, 2, 2003, pp., 624-627; oltre alle fonti ovidiane, Shorrock, analizza anche le varie letture avvicendatesi nel tempo, della presenza dell'acqua nel mito.

<sup>173</sup> Da un recente ritrovamento papiraceo, databile al I sec. a. C. ed edito nel 1980, è emersa una storia che presenta notevoli punti di contatto con il mito di Piramo e Tisbe: Panfilo ed Euridice, probabilmente di Cipro, sono due giovani innamorati che, costretti a comunicare tramite una fessura, decidono di incontrarsi in un luogo all'aperto. Euridice arriva prima sul posto e avvistata una bestia, reduce da un lauto pasto, cerca rifugio; nel farlo le sfugge qualche indumento che viene insanguinato dalla fiera. L'esito della vicenda non si conosce ma evidente è il legame tra le due storie che, probabilmente, si rifanno ad un comune modello ellenistico. Cfr., Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di A. Barchiesi, cit., p. 257.

<sup>174</sup> Scrive Boccaccio: «Considerate adunque costoro, mi viene la pietà dello sfortunato Piramo e della sua Tisbe, a' quali io porto non poca compassione, imaginandoli giovinetti, e con affanno lungamente avere amato, ed essendo per congiugnere i loro disii, perdere se medesimi. Oh, quanto è da credere che con amara doglia fosse il giovinetto trafitto nella tacita notte, sopra la chiara fontana appiè del gelso trovando li vestimenti della sua Tisbe laniati da salvatica fiera e sanguinosi, per li quali segnali egli meritamente lei divorata comprese! Certo l'uccidere se medesimo il dimostra. Poi, in me rivolgendo i pensieri della misera Tisbe guardante davanti da sé il suo amante pieno di sangue, e ancora con poca vita palpitante, quelli e le sue lagrime sento, e sì le conosco cocenti, che appena altre più che quelle, fuori che le mie, mi si lascia credere che cuocano, però che questi due, sì come li già detti, nel cominciare de' loro dolori quelli terminarono. Oh, felici anime le loro, se così nell'altro mondo s'ama come in questo! Niuna pena di quello si potrà adeguare al diletto della loro eterna compagnia». (VIII); G. Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, in *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, III, Mondadori, Milano 1998.

Sensim quippe frenandi sunt iuvenum impetus, ne, dum repentino obice illis obsistere volumus, desperantes in precipitum inpellamus. Immoderatis vigoris est cupidinisi passio et adolescentium fere pestis et comune flagitium, in quibus edepol patienti animo tolleranda est, quotiamo sic rerum volente natura fit, ut scilicet dum etate valemus, ultro inclinemur in prolem, ne humanum genus in defectum corruat, si coitus differantur in senium.<sup>175</sup>

Il caso boccaccesco non è isolato in quanto il mito ebbe vasta eco nel Medioevo quale sintomo dell'*aetas ovidiana*, basti pensare, tra l'altro, alle novelle cortesi, le cosiddette *Ovidiana: Piramus et Tisbè, Narcisse e Philomena*. Per quanto riguarda la prima il suo autore è anonimo, molto probabilmente normanno, e diede vita, partendo dal racconto ovidiano, ad un testo a sè stante di cui Cristina Noacco ha curato la pubblicazione<sup>176</sup>. La novella in questione assume particolare importanza all'interno della letteratura medievale poiché è, quasi sicuramente, il più antico rifacimento ovidiano. La fonte è il racconto che si legge nelle *Metamorfosi* a cui è stata apportata qualche leggera modifica: l'autore medievale, ad esempio, allo scopo di accrescere il *pathos* del racconto e di sviluppare l'analisi psicologica dei personaggi, inserisce alcuni monologhi «a carattere lirico retorico»<sup>177</sup>. Questa tecnica usata dall'autore rientra nell'*amplificatio* dei testi, tipica di quel momento storico, è la volontà di «amplificare la voce dei personaggi» anche tramite l'inserimento di discorsi diretti, di parti liriche all'interno della vicenda mitica. Dal testo, inoltre, emerge la volontà dell'autore di “giustificare” alla luce della morale cristiana alcuni punti del mito come, per esempio, il suicidio dei due amanti di cui è sottolineato l'aspetto “romantico”: la totale dedizione dell'uno verso l'altro. Lo stesso vale anche per la descrizione della metamorfosi: nel testo ovidiano si ha la sensazione di leggere la spiegazione di un fenomeno scientifico (vv. 121- 127), nella novella, invece, il cambio di colore delle bacche è spiegato con l'intervento del volere divino:

Ma prima voglio pregare gli dei  
che mostrino su questo gelso  
un segno di morte, di sciagura,  
di pianto:  
rendano il frutto di tale colore  
che si addica alla sofferenza (vv. 771- 776)<sup>178</sup>

L'autore medievale salva il valore simbolico rappresentato dalla metamorfosi:

L'elemento meraviglioso dei miti classici può allora essere considerato un involucro da sollevare (*integumentum*) al fine di lasciarne emergere il senso nascosto, un senso che non è più volto alla spiegazione del mondo, ma all'edificazione e all'esaltazione di un codice morale dell'amore.<sup>179</sup>

<sup>175</sup> Cfr. Id., *De mulieribus claris*, in *Ibidem*, X, pp. 67-71.

<sup>176</sup> C. Noacco, *Piramo e Tisbe*, Carocci, Roma 2005; secondo Munari, il più antico componimento in latino medievale, ispirato alla storia dei due giovani innamorati, è di Matteo di Vendome, vd., F. Munari, *Il "Piramus e Tisbe" di Matteo Vendome*, estratto dagli «Studi italiani di filologia classica», vol. XXXI, fasc.1, Le Monnier, Firenze 1959, pp., 65-78.

<sup>177</sup> C. Noacco, *Piramo e Tisbe*, cit., p.12.

<sup>178</sup> *Ivi*, p. 87-89.

<sup>179</sup> *Ivi*, p. 21.

In territorio italiano i rimatori delle origini accennavano alla *fabula* dei due giovani innamorati, forse, non conoscendo direttamente la fonte ovidiana ma tramite la lirica provenzale. Pier delle Vigne, ad esempio, scrive:

Or potess' eo venire a voi, amorosa,  
 come larone ascoso e non paresse [...]  
 [...] e direi come v'amai lungamente  
 Più che Piramo e Tisbe dolcemente  
 E amaraggio in fin ch' eo viva ancora.<sup>180</sup>

A metà Trecento il mito faceva parte anche del repertorio di vari cantastorie e a tal proposito Ugolini ha analizzato quattro redazioni anonime differenti, scritte nella forma metrica tipica dei cantari: l'ottava.<sup>181</sup> Dei quattro testi reperiti, particolarmente interessante è un manoscritto palatino (Palatino 200), facente parte di un codice miscelaneo, copiato nel 1473 (redazione designata D da Ugolini). È la redazione più breve del racconto, comprendente trentanove ottave, lontano dalla lezione ovidiana, a differenza degli altri tre analizzati da Ugolini. Scompare Babilonia, «mitica città delle fiabe medievali» e «il profano dell'ambiente asiatico» ovidiano. Il narratore, mantenendo le distanze dal poeta, vuole infondere nuova vitalità alla materia, appesantita dagli stereotipi dei cantari.<sup>182</sup>

Durante lo stesso lasso temporale Dante riprende il mito, nel canto XXVII del *Purgatorio*, concentrandosi sul momento in cui Piramo vede l'amata prima di esalare l'ultimo respiro:

Or vedi, figlio:  
 tra Beatrice e te è questo muro.  
 Come al nome di Tisbe aperse il ciglio  
 Piramo in su la morte, e riguardolla,  
 allor ch' l' gelso diventò vermiglio;  
 così, la mia durezza fatta solla,  
 mi volsi al savio duca, udendo il nome  
 che nella mente mi rampolla. (XXVII, vv. 35-42)

Siamo nel momento in cui Dante deve oltrepassare il muro di fuoco che rappresenta il compendio di tutte le pene del *Purgatorio*, il Poeta prova una paura tutta umana, Virgilio cerca

<sup>180</sup> Si cita da F. A. Ugolini, *I cantari d'argomento classico*, Olschki, Firenze 1933, p. 101.

<sup>181</sup> La redazione, designata dall'autore con la lettera A è contenuta in cinque codici diversi, tutti in biblioteche fiorentine; la redazione B è conservata in due manoscritti, il Ricciardiano 3030 e il 1069 del Fondo italiano della Biblioteca Nazionale di Parigi; la terza redazione è contenuta, unicamente, nel codice Ricciardiano 2733, che è una delle più importanti raccolte di cantari. Il codice, scritto probabilmente nel 1481 da un certo Fruosino di Verazzano in Pisa, è pieno di errori e fraintendimenti, risalire alla lezione originaria è quasi impossibile. Per una descrizione dettagliata dei vari manoscritti vd., *Ivi*, pp. 105-129.

<sup>182</sup> Nessun altro racconto classico, in Italia, ha avuto maggiori seguaci e il notevole numero di rifacimenti in ottave ne è la prova lampante. Nel 1470, tra le varie redazioni, viene composta una *Hystoria di Pirramo et Tisbe* di Giovanni Sabatino degli Arienti, «frondosa e magniloquente, che risente dell'imitazione del Boccaccio». Si legge più avanti in Ugolini: «Ma la fortuna della leggenda non si era esaurita col primo Quattrocento: alla giovanile fantasia di Lodovico Ariosto il leggiadro e malinconico mito Ovidiano ispirava, negli anni fra il 1490 e il '94 una tragedia in versi di cinque atti, destinata ad essere rappresentata in casa, per fanciullesco divertimento, dai fratelli e dalle sorelle del Poeta in erba e intorno alla metà del secolo seguente, Bernardo Tasso, in una serie numerosa di endecasillabi variamente rimati, ricantava lo sfortunato amore dei due fanciulli». *Ivi*, pp. 129-130.

di esortarlo e lo fa appellandosi ad argomenti che tocchino il suo cuore; la similitudine descrive il momento in cui Piramo rinsavisce per pochi istanti quando ode la voce dell'amata proprio come reagisce Dante al nome di Beatrice; è la descrizione di un attimo senza tempo che vivono Piramo e Tisbe, è la forza dell'amore che concede ai due la facoltà di guardarsi negli occhi per l'ultima volta. La tenerezza che suscita tale ricordo scalfisce la scorza che impediva a Dante di "risollevarsi" e di raggiungere l'amata Beatrice.<sup>183</sup>

Durante il Medioevo, dunque, l'immagine del mito è quella "ripulita" di un grande amore, contrastato ingiustamente, che diventa il simbolo del sentimento più puro, vissuto totalmente fino ad arrivare alla morte, unica soluzione per stare insieme in eterno, nell'eternità cristianamente concepita. Come si vedrà in seguito, anche le allegorie di Arnolfo d'Orléans e Giovanni del Virgilio ripropongono il mito alla luce delle credenze medievali, letture che si ritrovano, con qualche differenza, anche nel volgarizzamento cinquecentesco di Niccolò Degli Agostini.

Petrarca nel *Triumphus cupinidis* vede, tra le ombre degli altri amanti, anche quelle di Piramo e Tisbe e, a tal proposito, è stato osservato come il poeta realizzi «un'ardissima brachilogia, rispondendo a un rapido movimento della fantasia»<sup>184</sup>: *vedi Piramo e Tisbe insieme a l'ombra* (v. 20).

Sant'Agostino cita il mito di Piramo e Tisbe nel *De Ordine* e lo fa con spiccato accento moraleggiante: cerca, infatti, di far desistere uno dei suoi adepti, Lucenzio, dal dedicarsi alla poesia e l'amore di Piramo e Tisbe è, addirittura, l'emblema di quanto può far male inseguire una passione sbagliata. Tra Lucenzio e la Filosofia (che è la disciplina a cui bisogna dedicarsi) potrebbe alzarsi un muro senza spiragli nel caso in cui il discepolo non volesse seguire l'ammonimento del maestro, il muro che divideva i due ragazzi, invece, aveva almeno una frattura tramite cui comunicavano.<sup>185</sup> Nell'amore tra Piramo e Tisbe, dunque, c'è tutto l'Ovidio pagano di cui Agostino non può sposare la causa: i due giovani babilonesi sono da condannare.

Giovanni del Virgilio e Arnolfo d'Orléans non fanno alcun riferimento ai due innamorati ma, nell'allegorizzare il mito, si attengono al solo fenomeno del cambio di colore delle bacche, anche se tra i due Del Virgilio è più prolisso:

Quarta trasmutatio est de moris que de albis versa sunt in nigra. Nam verum est quod morus prius producit mora alba, deinde cum sunt matura efficiuntur nigra. Moraliter ergo per hoc possumus notare quod in amore qui est dulcis in principio aliquando mors latet, quia ad ipsum sepe consequitur mors sicut consecutum fuit in istis duobus.(IV)<sup>186</sup>

<sup>183</sup> Cfr. Dante, *La Divina Commedia. Il Purgatorio*, a cura di N. Sapegno, 1994, p. 300

<sup>184</sup> Cfr. F. Petrarca, *Rime e Trionfi*, a cura di R. Ramat, cit., p. 34; L. Chines e M. Guerra (a cura di) *Petrarca*, Mondadori, Milano 2005, p. 105; F. Petrarca, *Rime col commento del Tassoni, del Muratori*, II, Minerva, Padova 1827, p. 495 (questa preziosa edizione delle *Rime* è visibile on line: [www.googlebooks.it](http://www.googlebooks.it))

<sup>185</sup> A tal proposito cfr. S. Battaglia, *Piramo e Tisbe in una pagina di Sant'Agostino*, in «Filologia e Letteratura», IX, 1963, pp. 113-122

<sup>186</sup> F. Ghisalberti, *Giovanni del Virgilio espositore delle Metamorfosi*, cit., p. 55

Rispetto al predecessore Arnolfo<sup>187</sup>, Del Virgilio fa un cenno alla passione amorosa che, se all'inizio può sembrare tanto dolce, con il passare del tempo può procurare tanto dolore. È innegabile il senso moraleggiante tramite cui si legge il mito.

Niccolò Degli Agostini, invece, fa esplicito riferimento a Piramo e Tisbe sottolineando l'impurità a cui si arriva dopo aver consumato l'amore:

La tramutazione delle more come divennero vermiglie, la presente fabula e historica, Imperho che vero fu che in Babilonia Piramo e Tisbe se uccisero per amore, e questo fu al tempo di Seramis regina di Babilonia. Di la quale Dante nel primo de linferno recita e dice Questa e Seramis de cui si legge, c' ha luso de lusura fu si rotta, Che libito fe licito in sua lieggie, perho che tolse il proprio figliuolo per marito. Chelle more diventassero vermiglie questo pone lo auctore per figura a demonstratione, Conciosia chelle more quando sono per fiorire apaiono bianche et come si cominciano a maturare diventano vermiglie, Così quando lhomo ella donna sono in purita et castita sono bianchi senza macula poi che sono presi dalla Libidine diventano vermigli per loncendio della lussuria, et poi si tramutano in neri e tenebrosi per lo peccato. come la more negra che come tu la tocchi imbratta. Così chi conversa con tali peccatori non po essere che alcuna origine de peccato non acquiste, et ancho spesse volte per carnal amore si acquista la morte e per troppa lussuria come avvenne a Tisbe et a Piramo. (f. 36 r)

L'atteggiamento di Degli Agostini, dunque, è di condanna totale nei confronti dei due ragazzi, simbolo dell'impurità dell'amore carnale, del peccato. Il cambiamento di colore delle more rappresenta proprio il passaggio dalla purezza della castità all'impurezza della passione che cerca il godimento. Il volgarizzatore, inoltre, storicizza l'avvenimento, raccontandolo come un fatto realmente verificatosi. L'allegoria in questione segue, pedissequamente, quella di Bonsignori.

---

<sup>187</sup> Arnolfo scrive, in modo lapidario: *Mora de albis in nigra nichil aliud est quam quod alba sunt non dum matura, sed nigrescunt dum maturescunt*; cfr. F. Ghisalberti, *Arnolfo d' Orleans. Un cultore di Ovidio nel secolo XII*, cit., p. 210.

Il libro X delle *Metamorfosi* si apre con il racconto dell'infelice amore tra Orfeo ed Euridice (vv. 1-85) che morirà poco dopo a causa del morso di un serpente; l'amato scenderà negli Inferi con la convinzione di poterla riportare in vita ma, per la sua incredulità, Euridice rimarrà, in eterno, nel regno dei morti.

Ovidio scrive:

Inde per inmensum croceo velatus amictu  
 aethera digreditur Ciconumque Hymenaeus ad oras  
 tendit et Orphea nequiquam voce vocatur.  
 Adfuit ille quidem, sed nec solleoni verba  
 nec laetos vulnus nec felix attulit omen;  
 fax quoque, quam tenuit, lacrimoso stridula fumo  
 usque fuit nullosque invenit motibus ignes.  
 Exitus auspicio gravior. Nam nupta per herbas  
 Dum nova naiadum turba comitata vagatur,  
 occidit in talum serpentis dente recepto. (vv. 1-10)

La figura di Imeneo, dio delle nozze, introduce il matrimonio del cantore per eccellenza con la bella Euridice, la cui morte è già rivelata nei primi versi del libro; vari, infatti, sono i presagi funesti che incorniciano la presenza di Imeneo, come, per esempio, il «lacrimoso fumo» (v. 6) che è un segno anticipatore delle tante lacrime che verseranno i due inconsapevoli innamorati.

Si veda come Degli Agostini introduce il medesimo mito a cui dedica ventitre ottave recanti il titolo: *Libro decimo dove narra di Orphea*:

Di orphea le nozze anchor si celebraro  
 e di Euridice la vaga donzella  
 ale quale giuno, e Imeneo nandaro  
 per allegrarla sposa inclita, e bella  
 ma si felicemente non entrarono  
 ne la casa di lei come di quella  
 dipoi entro ciascun di lor con lento  
 passo, e con cor piu che giamai contento  
 La cagion fu che la facella accesa  
 che portava Imeneo tutta si extinse  
 che fu cativo augurio a quella impresa  
 et lei nel volto di pallor si tinse  
 pur gli ando ogniuna tacita, e sospesa  
 tanto il strano prodigio il cor si strinse  
 e finite le feste si partiro  
 e gli invitati a le lor stanze giro (f. 115 r)

La prima differenza che balza subito all'occhio è che il volgarizzatore non racconta del morso subito dall'infelice Eurice, ma si limita a descrivere il presagio funesto. I primi tre versi non sono tradotti e il lettore è messo subito a cospetto con la descrizione della sposa infarcita dai ben noti aggettivi degli agostiniani: «vaga donzella, inclita» e «bella». «Ma si felicemente

non entraro / ne la casa di lei come di quella / dipoi entro ciascun di lor con lento / passo, e con cor piu che giamai contento» non è la traduzione di quelli che dovrebbero essere i corrispettivi versi ovidiani (vv. 4-5). Lo stesso vale per il v. 8, *exitus auspicio gravior*, di cui non rimane traccia nella traduzione. La descrizione del funesto presagio è, ugualmente, tradotta con notevole libertà, senza traccia delle sfumature ovidiane: Degli Agostini si limita a scrivere che la fiaccola nuziale si spense laddove Ovidio descrive con maggiori particolari l'infelice evento, soffermandosi sul fumo che faceva piangere e sul fatto che la fiaccola fosse stata anche agitata, forse, più volte e con insistenza. Nei successivi vv. 8-10 Ovidio informa il lettore sulla tragica morte di Euridice, Degli Agostini aggiunge gli ultimi versi riportati in cui racconta lo sgomento della fanciulla alla vista del presagio.

Ulteriormente prolisso e distante dall'originale è il racconto di Bonsignori che titola il libro X, *Libro decimo de Ovidio nel quale s'aracconta come Iuno ed Imeneo andarono alle nozze de Orfeo, così come fuorono fatte quelle de Ifis e de Iante, el cui testo così incomincia:*

«*Inde per immensum croceo velatus amictu*»:

Iuno ed Imineo, dio delle nozze, fuoro alle nozze de Ifis, de cui denanze è ditto, che de femina diventò maschio, la quale aveva per moglie Iante. E fatte che fuorno le nozze, si tornarono a casa loro, deinde appresso andarono alle nozze de Orfeo e de Euridice, che allora se celebravano; ma non andarono così felicemente come erano andate alle nozze de Ifis, perciò che fiaccola de Imineo non potè produrre la fiamma, perciò che se spense e faceva fume. E devemo notare che, quando li convitati andavano alle nozze, portavano le fiaccole accese o altri lumi, onde la fiaccola de Imineo faceva solo el fume. (cap. I)

Notevoli sono le differenze non solo con l'originale testo latino ma anche con la successiva rielaborazione di Degli Agostini che, almeno in queste prime ottave, riscrive con fantasia il suo modello di partenza. Tra i due volgarizzamenti, quello cinquecentesco sembra avvicinarsi di più al testo di Ovidio. Il cenno alle nozze «de Ifis», come le ultime considerazioni circa la fiaccola, sono prettamente di Bonsignori. Nessun riferimento alla futura sventura che avrebbe colpito i due sposi.

A questo punto della vicenda il volgarizzatore introduce un particolare assente nelle *Metamorfosi*, in base al quale Euridice viene morsa al tallone da una vipera mentre scappa da un pastore innamoratosi di lei. Ovidio, invece, nei versi successivi a quelli riportati, racconta della morte prematura della fanciulla e della discesa agli Inferi di Orfeo nel disperato tentativo di riportarla in vita. Le ottave in questione sono le seguenti:

Questo con Euridice la sua sposa  
molto felice, e lieto ne vivea  
amando quella sopra ogni altra cosa  
ma come vuolse la fortuna rea  
essendo un giorno la dama amorosa  
andata a spasso ove habitar solea  
un nomato Aristeo gentil pastore  
il qual era di lei preso de amore  
Costui quando la vide da lontano  
andar a spasso con le sue compagne

li venne contra su un verde piano  
 come fa il lupo che preda vol lagne  
 ma lei sendole quasi giunta in mano  
 di quello accorta fu quelle compagne  
 a fuggir comincio gridando forte  
 per le più brevi strate e manco torte  
 Sequendola Aristeo diceva ascoltami  
 Euridice gentil non mi fuggire  
 il vago aspetto, e il dolce volto voltami  
 chio non ti seguio per farti morire  
 tu la mia cara libertade hai toltami  
 e non ti curi del mio gran martire  
 del mio dolor, di miei sospiri ardenti  
 che fanno per pietà firmar i venti (f. 115 r)

A questo punto del racconto, Euridice inizia la sua corsa per sfuggire al pastore e viene morsa dalla vipera.

Senza alcun dubbio la fonte di Degli Agostini, in questo caso, è Bonsignori che inserisce il medesimo particolare prima di raccontare della morte di Euridice:

Essendo celebrate le nozze, un dì Euridice s'andava sbassando per uno prato, allora uno che era de lei innamorato, chiamato Aristeo, sì come la vidde andò a llei. Euridice, vedendolo, cominciò a fuggire, e fuggendo se scuntrò in uno serpente, el quale la morse in una gamba. (cap. II)

Degli Agostini preferisce diluire il contenuto del suo predecessore ma, nonostante ciò, il legame tra i due testi è innegabile.

Orfeo, scoperto il tragico fatto, decide di scendere negli Inferi e di pregare gli dei affinché la moglie possa ritornare in vita:

[...] "O positi sub terra numina mundi  
 in quem reccidimus, quidquid mortale creamur,  
 si licet et falsi positus ambagi bus oris  
 vera loqui sinitis, non huc, ut opaca viderem  
 Tartara, descendi, ne cuti villosa colubris  
 terna Medusaei vincirem guttura monstri;  
 causa viae est coniux, in quam calcata venenum  
 vipera difudit crescentesque abstulit annos.  
 Posse pati volui nec me tempestasse negabo:  
 vicit Amor. Supera deus hic bene notus in ora est;  
 an sit et hic, dubito. Sed et hic tamen auguror esse,  
 fama que si veteris non est mentita rapinae,  
 vos quoque iunxit Amor. Per ego haec loca plena timoris,  
 per Chaos hoc in gens vastique silentia regni,  
 Eurydices, oro, properata retexite fata! (vv.17-31)

La preghiera di Orfeo, valutata come «pomposa e concettosa», è notevolmente composita e presenta, nella sua struttura, elementi propri dei discorsi retorici che sembrano sconfinare nel

filosofico. I versi in questione non sempre sono stati giudicati in modo positivo dalla critica che ha evidenziato elementi linguistici non degni del discorso di un *vates* ma tipici di personaggi semplici, ingenui.<sup>188</sup> La preghiera di Orfeo continua nei versi successivi ma, a questo punto, è interessante notare del volgarizzamento posteriore i versi in cui il cantore, avvistata la moglie morta, si rivolge agli dei ma, constatata la vacuità della sua preghiera, decide di scendere nel Regno dei morti:

[...]  
 ma vedendosi in van quella fatica  
 adoperar, penso con miglior cura  
 andar sotterra per il lago averno  
 a trarla se potra for de linferno  
 Onde ando presto al gran Tenaro monte  
 e tanto il caminar solicoe  
 che giunse al scuro lago di Caronte  
 il qual ne la sua cimba lo levoe  
 e per il dolce suon con lieta fronte  
 subito a latra riva lo portoe  
 e sopra el lito sol fin a la porta  
 del grande inferno ando senz'altra scorta  
 Cerbaro che di quella e guardiano  
 si gli fe contra con tre capi scuri  
 per il passo vietarli, ma fu vano  
 il suo penser, e suoi latrati duri  
 che orpheo pigliando la sua cethra in mano  
 non che la porta ma gl'infernal muri  
 spalancar fece, e con benigna, e grata  
 accoglienza da quel darli lentrata (ff. 118 v-119 r)

L'ingresso di Orfeo negli Inferi è considerevolmente ampliato rispetto alla descrizione che ne fa Ovidio. Il volgarizzatore aggiunge ottave in cui si accenna anche al tragitto compiuto da Orfeo tramite lo «scuro lago di Caronte» mentre in Ovidio si parla solo della *Styga Taenaria porta*. Nel testo latino il cantore, invece, si trova subito a cospetto di Persefone che rassicura circa il motivo della sua discesa dichiarando di non voler rapire il *Medusaeum monstrum* Cerbero, così definito perché si credeva che, come Medusa, avesse il potere di pietrificare con lo sguardo. Nel volgarizzamento il mostro, guardiano del regno degli Inferi, si trova proprio a cospetto di Orfeo di cui cerca di bloccare il passaggio. Come si evince chiaramente, a proposito della traduzione di questo mito, si potrebbe parlare anche di lievi differenze tematiche in quanto la materia stessa subisce piccole modifiche; le ottave riportate non hanno riscontro nel testo in latino.

Bonsignori anche in questo caso è laconico, descrivendo la discesa negli Inferi con poche righe:

---

<sup>188</sup> Cfr. Ovidio, *Le metamorfosi*, in *Opere*, cit., p. 1275.

Perduta che Orfeo ave la moglie, deliberò de andare all' inferno e si andò al monte Tenaro, dove è via onde se va all' inferno. E li andò e discese all' inferno, e tanto seppe pregare che passò Cerbero ed andò fine a Pluto ed a Proserpina rapita, e sì come fu denanzi dalli dii de li l' inferno, si cominciò una canzona, nella quale se contenea lo effetto de quello che Ili bisognava. E come ave acconce le corde della cetira, incominciò in forma cantando a pregare. (cap. III)

Nel capitoletto seguente Bonsignori riporta la preghiera di Orfeo che ricalca, quasi in modo letterale, quella dell'Orfeo ovidiano.

Scorrendo le successive ottave degli agostiniane si arriva a quelle che sono una pallida traduzione dei vv. 17-30 precedentemente riportati, recanti la preghiera iniziale di Orfeo al cospetto di Plutone e Proserpina:

Non pensate chio sia qui per diletto  
 vennuto, e per veder linferno come  
 già venne il gran Troian che Enea fu detto  
 sio mi raccordo ben di quello il nome  
 ma son vennuto sol per uno effetto  
 chio ve diro con piu dolci idiome  
 ne la sonora cethra per placcarvi  
 et a me acari, e fidi amici fatui  
 Amor e quel che mha data la via  
 e lardimento, e la forza, e lingeño  
 sol per haver da voi la donna mia  
 la qual tenete in questo vostro regno  
 morta anzi el tempo di sua morte ria  
 per cagion dun serpente aspro, e maleño  
 che la morse nel piede, mentre chella  
 fuggiva d' aristeo la furia fella (f. 118 v)

Orfeo rassicura Plutone circa il motivo della sua discesa proprio come accade nel racconto ovidiano; non c'è, però, nessun riferimento al mostro dalle "fattezze medusee" ma si fa riferimento al medesimo viaggio intrapreso da Enea. In questo caso Orfeo dichiara di voler raccontare la sua storia tramite «dolci idiome» prodotte dal suono della sua cetra nell'intento di suscitare viva compassione. Il motivo del viaggio è dichiarato da Ovidio semplicemente: *causa viae est coniux* a cui segue il racconto del morso subito dall'infelice moglie; Degli Agostini vuole calcare ancora di più la forza del sentimento che lo ha spinto a osare tanto: «Amor e quel che mha data la via / e lardimento, e la forza, e lingeño». Gli ultimi sei versi riportati si potrebbero definire una libera traduzione di disseminati versi ovidiani, non c'è una pedissequa traduzione del modello, ma un rifacimento che diluisce, taglia, anticipa e posticipa a seconda dei vari momenti raccontati, considerando la materia di partenza quasi come base grezza su cui lavorare. È difficile, infatti, seguire le varie tappe del volgarizzamento, almeno per questi versi.

Orfeo termina la pietosa preghiera, l'effetto è quello sperato: con le sue parole riesce a scalfire la scorza di chi lo ascoltava; il momento è struggente e Plutone acconsente nel fargli riportare la moglie a patto che Orfeo non si fosse voltato per guardarla prima di uscire dagli Inferi:

Talia dicentem nervosque ad verba moventem  
 Esangue flebant animae: nec Tantalus undam  
 captavit refugam stupuitque Ixionis orbis,  
 nec carpescere iecur volucres, urnisque vacarunt  
 Belides, inque tuo sedisti, Sisyphes, saxo.  
 Tunc primum lacrimis victarum carmine fama est  
 Eumenidum maduisse genas, nec regia coniux  
 sustinet oranti nec, qui regit ima, negare  
 Eutydicenque vocant. Umbras erat illa recentes  
 inter et incessit passu de vulnere tardo.  
 Hanc simul et legem Rhodopeius accipit Orpheus,  
 ne flectat retro sua lumina, donec Avernas  
 exierit valles; aut irrita dona futura. [...] (vv. 40-52)

Degli Agostini racconta in due ottave lo struggimento che il cantore riesce a suscitare tra i suoi ascoltatori e il patto che gli propone Plutone:

Era al presente Titio, e Isione  
 quando el bisogno suo narrava Orpheo  
 Tantal, Megera, Aletho, e Thesiphone  
 ne sentian doglia, ne tormento reo  
 anzi piangeano per compassione  
 c' cavea di quel famoso scemideo  
 che per la cethra di dolcezza piena  
 non potevan sentir alcuna pena  
 Pluto mosso a pietà del suo tormento  
 Disse dar te la vo con patto tale  
 che se te volti per alcuno accento  
 adietro, mentre pel regno infernale  
 serai con ella anchor richiuso drento  
 sendo stato cagion dogni tuo male  
 vo che da tutti noi te sia ritolta  
 ne che haver piu la possi un'altra volta. (ff. 118 v-119 r)

Ovidio racconta il dolore di Tantalos, di Sisifo, di Issione e delle Eumenidi nei vv. 41-47, Degli Agostini traduce i medesimi versi ma mantenendosi abbastanza libero, tutti gli astanti sono ugualmente colpiti dalle parole e dalla musica del «scemideo». Il momento è particolarmente intenso e di Tantalos, Issione e Sisifo si dice che abbandonassero ognuno il proprio supplizio commossi dal cantore; il volgarizzatore, invece, accenna solo ad una tregua momentanea della loro pena mantenendosi più superficiale, non calcando l'eccezionalità dell'evento. Nell'ultima ottava riportata Degli Agostini traduce, tramite discorso diretto, la proposta di Plutone; Ovidio riesce ad esprimere il tutto solo in tre versi (vv. 50-52): *Hanc simul et legem Rhodopeius accipit Orpheus, / ne flectat retro sua lumina, donec Avernas / exierit valles; aut irrita dona futura.*

Si consideri la traduzione di Bonsignori:

E dicendo queste parole dolcemente cantando, era lì presente Tantalo, Isione, Tizio, Belides e Sisifus, costoro, fin che Orfeo cantò in l'inferno, non sentiano alcuna pena. Ancora erano presente li Eumenides, Aletto, Megera e Tesifone, costoro fuoruno vedute piangere per compassione de orfeo, le quali già mai per altro tempo non piansero; onde per lo dolce priego Orfeo arave la moglie, cioè Euridice, ed a Orfeo fu posto questo patto e legge.

Come Orfeo reave la moglie e come all' uscita de l'inferno la perdette. Capitolo V

Madonna Euridice fu renduta ad Orfeo con questo patto che per fine che Orfeo non fosse de fuora de l'inferno non se dovesse voltare indietro. (capp. IV-V)

Inequivocabilmente, in questo passo, si è a cospetto con la pedissequa traduzione di Bonsignori da parte di Degli Agostini; leggendo la fonte, infatti, il successivo volgarizzamento è una semplice traduzione in ottave.

È noto il prosieguo della storia che si conclude con l'allontanamento definitivo dei due amanti:

Carpitur adclivis per muta silentia trames,  
 arduus, obscurus, caligine densus opaca.  
 Nec procul abfuerant telluris margine summae:  
 hic, ne deficeret, metuens avidusque videndi  
 flexit amans oculos: et protinus illa relapse est  
 brachiaque intendens prendique et prendere certans  
 nil nisi cedentes infelix adripit auras.  
 Iamque iterum moriens non est de coniuge quicquam  
 questa suo (quid enim nisi se quereretur amatam?)  
 supremumque «vale», quod iam vix auribus ille  
 acciperet, dixit revolutaque cursus eodem est. (vv. 53-63)

Orfeo, dunque, infrange la condizione dettata da Plutone e si volta per guardare la moglie che precipita nel vuoto, abbandonandolo per sempre<sup>189</sup>. Questa parte del racconto occupa le ultime due ottave del capitolo dedicato al mito a cui segue l'allegoria:

Così d'accordo li diede Euridice  
 con la qual se parti subitamente  
 tenendosi per lei lieto, e felice  
 più ch'altro hom viuo fra molta gente  
 ma volendo uscir fuor comera lice  
 del basso inferno si volto il dolente

<sup>189</sup> I due si incontreranno solo in seguito alla feroce morte subita da Orfeo per mano delle terribili Baccanti. La sua ombra arriverà negli Inferi dove si riunirà con l'amata. Quest'ultima parte del mito è narrata nel successivo libro XI, vv. 1-84: *Umbra subit terra et, quae loca viderat ante, / cuncta recognoscit quaerensque per aera piorum / invenit Eurydicen cupidisque amplectitur ulnis. / Hic modo coniunctis spatiantur passibus ambo: nunc precedentem sequitur, nunc praevius anteit / Eurydicenque suam iam tuto respicit Orpheus.* (vv. 61-66). Il volgarizzatore cinquecentesco racconta la medesima conclusione nel libro XI ma ignorando i versi ovidiani: «L'anima stanca, misera, infelice / che del corpo di Orpheo già nera uscita / giu nel inferno a trovar Euridice / fu senza alcun tardar volando ita / e per star seco si tenea felice / disprezzando la nostra fragil vita / et riconobbe quei che già nel mondo / veduti havea, chi mesto, e chi giocondo / (f. 130 r).

per vedere Euridice una sol volta  
 laqual dananti gli occhi gli fu tolta  
 Orpheo stese le braccia per pigliare  
 lamata donna ma per chera morta  
 mostro di lamor suo poco curare  
 e risto de linferno ne la porta  
 tal che piu non sapendo che si fare  
 ne ritrovando alcun che lo conforta  
 risto si stanco, affaticato, e lasso  
 che manco poco adiuvenir un sasso. (f. 119 r)

L' Orfeo di Degli Agostini è «lieto, e felice / piu chaltro hom viuo fra molta gente» mentre intraprende il cammino con la moglie *per muta silentia trames*; i vv. 53-55 non vengono tradotti, in compenso il volgarizzatore si concentra, nei primi versi, sulla momentanea felicità di Orfeo di cui si è detto. I due non sono molto distanti dall'uscita quando il cantore si gira per guardare la moglie, *metuens avidusque videndi / flexit amans oculos*; non è tradotto il v. 55, in cui Ovidio, calca il fatto che i due erano quasi arrivati alla fine del percorso. Il timore del marito nell'arrivare alla fine senza la donna amata è tradotto quasi in modo fedele: «ma volendo uscir fuor comera lice», lo stesso vale per la traduzione del v. 56 *avidusque videndi* reso con «per vedere Euridice una sol volta». Il verbo *relabor* del v. 57 che indica proprio l'azione dello scivolare, del tornare indietro è reso con «dananti gli occhi gli fu tolta». Compiuto l'imperdonabile errore, Orfeo cerca di afferrare la moglie e il gesto del tendere le braccia, *topos* di ascendenza omerica, è fedelmente tradotto dal volgarizzatore (v. 58): «Orpheo stese le braccia per pigliare / lamata donna», ciò che riesce ad afferrare è *cedentes auras* mentre Degli Agostini sorvola su quest'ulteriore particolare che aumenta ancora di più il patetismo del momento: «ma per chera morta / mostro di lamor suo poco curare». I vv. 60-63 non vengono tradotti, è descritto il momento della discesa definitiva di Euridice negli Inferi che riesce soltanto a salutare l'amato con un filo di voce (*vale*, v. 62) e per l'ultima volta. Degli Agostini, invece, conclude il suo capitolo concentrandosi sulla disperazione di Orfeo, il cui dolore lo fa diventare simile ad un sasso, traduzione del v. 67, *saxo per corpus aborto*.

La fonte del volgarizzatore cinquecentesco, ancora una volta, conferma la propria laconicità:

Orfeo andò con la donna, e la donna el seguitava, e quando fu alle cortici de la terra, quasi presso a uscir di fuori, Orfeo se voltò indietro, temendo che la moglie non fosse stanca, e revoltandose indietro, subito Euridice li fu tolta. Allora Orfeo stese le braccia per pigliarla, ma perch'ella era morta non se curava del marito, elli molto l'amava e per lo dolore Orfeo quasi deventò sasso. (cap. V)

Nei successivi vv. 68-71 Ovidio accenna al mito di Oleno e Letea, entrambi tramutati in roccia; lei perché troppo fiera della propria bellezza, lui per averla difesa. Il Poeta incastona tale mito, con la sua nota abilità di costruzione narrativa reticolare, come analogia del motivo della “pietra” a proposito dell'indurimento di Orfeo, causato dall'incontenibile sofferenza. Nei volgarizzamenti si ritrova il medesimo racconto con l'annessa allegoria.

Il cantore digiuna per sette giorni, nutrendosi solo di lacrime e disperazione; cerca di ritornare negli Inferi ma viene bloccato da Caronte, non è possibile tornare indietro. Decide di recarsi sui monti della Tracia e, arrivato in un tipico *locus amoenus*, dà voce al suo suggestivo canto; unico fattore negativo del posto è che non c'è ombra ma con la magia del suo suono riesce a rimediare. Passano tre anni e Orfeo rifiuta le profferte amorose di tutte le donne a cui preferisce l'amore per i ragazzi; anche questa parte finale del mito è riproposta tanto da Bonsignori quanto da Degli Agostini.

## 2. Il mito di Orfeo ed Euridice<sup>190</sup>

Orfeo, figlio della musa Calliope, è il più noto cantore del mito il cui fascino musicale riesce ad ammaliare, oltre il mondo animale e vegetale, anche le divinità degli Inferi.

Ovidio racconta il suo infelice matrimonio con Euridice che muore prematuramente, il suo disperato e vano tentativo di riportarla in vita scendendo nell'Ade e il dolore devastante che lo porterà ad allontanare qualsiasi donna che tenti di avvicinarlo.

Prima della versione ovidiana del mito la figura del cantore era in connessione con il mistero riguardante l'aldilà e con l'elemento religioso. Orazio lo cita quale fondatore della vita civile.<sup>191</sup>

La prima veste in cui si conosce Orfeo, dunque, è quella del teologo<sup>192</sup>: il Papiro di Derveni (IV a. C.), «la più importante scoperta fatta nel secolo scorso, non soltanto per l'orfismo ma per la filologia greca in generale», è la testimonianza dell'esistenza di una vera e propria teologia orfica; il testo, recante il titolo *Perì teleton, Sui rituali iniziatici*, riporta una teogonia di stampo esiodeo e affronta l'argomento della sopravvivenza dell'anima dopo la morte e dunque, non stupisce che i predicatori orfici diffonderanno, nel tardo arcaismo greco, l'idea del dualismo tra anima e corpo.

Alla sfera religiosa appartiene anche la leggenda secondo cui la testa del musico, staccata dal busto dopo la sua uccisione, viene trasportata dalle acque a Lesbo, dove continua a parlare, diventando una bocca oracolare. Christopher Faraone analizza la leggenda inquadrandola in una fitta rete di tradizioni folcloriche e magiche.<sup>193</sup> Il racconto ha una duplice versione, una più antica e diffusa tra i greci orientali, a cui si accennava poc'anzi, in base alla quale la testa di Orfeo canta versi profetici e una seconda, probabilmente conosciuta anche da Ovidio, secondo cui la testa viene salvata dalle grinfie di un serpente da Apollo.

<sup>190</sup> Le fonti classiche e medievali del mito sono: Euripide, *Alceste*, vv. 357-362; Platone, *Simposio*, 279c; Virgilio, *Le Georgiche*, IV, vv. 695-796; Id., *Eneide*, VI, vv. 119-120; Igino, *De Astronomia*, II, 7, *Lyra*; Seneca, *Hercules furens*, vv. 569-579; Seneca, *Hercules Oetaeus*, vv. 1061-1089; Publio Papinio Stazio, *Tebaide*, VIII, vv. 55-60; Pausania, *Periegesi della Grecia*, IX, 30, 4; Fulgenzio, *Mitologiarum libri tres*, X, *Fabula Orphei et Euridicis*; Boezio, *De consolatione philosophiae*, III, 12; *Mythographus Vaticanus I* (ed. G. H. Bode, Hildesheim, 1968), 76; *Mythographus Vaticanus II* (ed. G. H. Bode, Hildesheim, 1968), 44; *Mythographus Vaticanus III* (ed. G. H. Bode, Hildesheim, 1968), 8. 20; 21; A. D'orleans, *Allegoriae super Ovidii Metamorphosen*, X; G. di Garlandia, *Integumenta Ovidii*, X, vv. 407-408; *Ovide moralisé*, IV, vv. 1-588; G. Del Virgilio, *Allegoriae Librorum Ovidii Metamorphoseos*, X; Petrus Berchorius, *Ovidius Moralizatus*, X; G. Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium*, Lib. V, cap. XII, *De Orpheo Apollinis filio*, VIII; F. Petrarca, *Trionfo d'Amore*, IV, vv. 90-96; G. de' Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseosvulgare*, Lib. X, cap. I- VII; C. de Pizan, *Epistre Othea*, 70, vd. fonte on-line: [www.iconos.it](http://www.iconos.it).

<sup>191</sup> Cfr. Ovidio, *Le metamorfosi*, in *Opere*, cit., p. 1271.

<sup>192</sup> Cfr. G. Guidorizzi e M. Melotti (a cura di), *Orfeo e le sue metamorfosi. Mito, arte, poesia*, Carocci, Roma 2005, pp. 9-10. Sull'Orfeo teologo vd. W. Burkert, *La teogonia originale di Orfeo secondo il Papiro di Derveni*, in *Ivi*, pp. 46-64.; lo studioso presuppone che la teogonia contenuta nel Papiro sia identica a quella che poteva leggere Aristotele e il suo discepolo Eudemo che porta alla cosiddetta «teogonia rapsodica», commentata dai filosofici neoplatonici. Nella teogonia la Notte è la divinità primordiale e descrive Zeus come «forza motrice» dell'intero sistema. Notevoli sono le somiglianze con alcune tradizioni mitiche egiziane.

<sup>193</sup> Cfr. C. Faraone, *L'ultima esibizione di Orfeo: negromanzia e una testa cantante a Lesbo*, in *Ivi*, pp. 65-85. Sul perno della religiosità è incentrato anche un'altro saggio di C. Calame, *Pratiche orfiche della scrittura: itinerari iniziatici?*, in *Ivi*, pp. 28-45: i seguaci di Orfeo ne diffondevano, probabilmente, le opere per iscritto, creando una paradossalità di fatto in quanto il suo canto era prettamente orale; i suoi seguaci, hanno il merito di diffondere, per la prima volta in territorio occidentale, una «religione del libro», scritti contenenti verità teologiche.

Vari studiosi hanno creduto che il mito di Orfeo sia stato associato ad un vero oracolo lesbico per accrescerne il prestigio; altri invece hanno legato la leggenda ad un racconto folclorico indoeuropeo sulle «teste animate» di messaggeri o comandanti che continuavano a parlare anche dopo essere state staccate dal proprio corpo. Faraone cala il mito della testa vaticinante tra riti negromantici che comportano l'uso di una testa mozza o di un teschio.

Il primo accenno nella letteratura greca circa la seconda perdita di Euridice, a causa del fatale errore dello sposo, si trova in Conone (*Narrationes*, 45). Questi è contemporaneo di Virgilio che potrebbe essere stata la fonte a cui ha attinto l'autore delle *Narrationes*; Virgilio, infatti, avrebbe originato il motivo dello “sguardo all'indietro”.

Il testo delle *Metamorfosi* presenta molti punti in comune con quanto raccontato da Virgilio, di cui si riferirà nello specifico più avanti.

Nell'*Eneide* Orfeo si aggira beato, suonando la sua cetra (*Nec non threicius longa cum veste sacerdos / obloquitur numeris septem discrimina vocum / iamque eadem digitis, iam pectine pulsat eburno / VI, vv. 645-647*<sup>194</sup>), nei campi Elisi, ed è lì che lo incontra Enea mentre compie il suo cammino nell'Aldilà, accompagnato dalla Sibilla cumana. Virgilio, tra l'altro, si sofferma anche sulla descrizione delle ombre in cui s'imbatte Orfeo man mano che avanza e, nell'accennare a ragazzi morti giovani, probabilmente, si voleva sottolineare l'ingiustizia del fato; questo particolare non è presente in Ovidio. Il testo precedente, dunque, viene guardato con il dovuto spirito critico.<sup>195</sup> Ritornato sulla terra solo, Orfeo diventa voce narrante e racconta storie di amori proibiti e tragici, la storia di Giacinto e dell'impudica Mirra; ed è proprio mentre racconta che si consuma il suo destino che si conclude, però, con il lieto fine: il ricongiungimento *post mortem* con l'amata moglie (XI, vv. 1-66).

Euripide, nell'*Alceste*<sup>196</sup>, cita Orfeo come colui che con la bellezza del suo suono è riuscito a convincere i terribili signori degli Inferi a restituirgli la moglie, non facendo riferimento al suo errore finale.

Il mitema del viaggio compiuto dal cantore nell'Ade alla ricerca della moglie, perduta nel giorno stesso delle nozze, è quello più sviluppato nelle varianti moderne.

Tra le tante *variationes* del mito di Orfeo riveste particolare importanza quella che nasce nell'ambiente cortese dalla penna di Poliziano, la *Fabula di Orpheo*, composta durante gli ultimi decenni del Quattrocento e in soli due giorni stando a quanto dichiara l'autore, a Mantova, per uno spettacolo di corte. L'opera è il primo esempio di teatro profano in volgare «con caratteristiche singolari ed eccezionali sia nella struttura [...] sia nell'impasto della lingua, dove accanto al latino coesistono espressioni popolari e addirittura dialettali, sia

<sup>194</sup> Cfr. Virgilio, *Eneide*, traduzione e introduzione a cura di R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 2006, p. 238.

<sup>195</sup> Cfr. Ovidio, *Le metamorfosi*, in *Opere*, cit, pp. 1272-1273; cfr., Virgilio, *Georgiche*, a cura di M. Ramous, Garzanti, Milano 2009; Id., *Ibidem*, introduzione di G. B. Conte, a cura di A. Barchiesi, Mondadori, Milano 1989.

<sup>196</sup> Nell'*Alceste*, tragedia euripidea del 438 a. C., il protagonista è Admeto che viene premiato da Apollo per la sua nobiltà e ospitalità. In base al volere del dio, Admeto poteva non morire nel caso in cui avesse trovato qualcuno pronto a farlo al suo posto. L'unica persona che è disposta ad immolarsi per lui è la fedele moglie Alceste. La tragedia è divisa in due parti, di cui nella prima c'è il commovente commiato della moglie dal marito e la sua morte, l'arrivo di Eracle a cui Admeto, per senso di ospitalità, nasconde la morte della moglie, lo scontro violento tra Admeto e il padre Ferete, durante il quale i due si accusano a vicenda per l'ingiusta morte di Alceste. Eracle apprenderà da un servo della morte della povera donna. Nella seconda parte della tragedia, segnata dall'uscita e dal rientro del coro, Eracle appare sulla scena accompagnato da una donna che viene affidata ad Admeto, è Alceste, strappata dalle braccia della morte dall'impavido eroe. Vd., Euripide, *Alceste*, introduzione, traduzione e note a cura di G. Paduano, Bur, Milano 1997.

nell'attenta mistione dei metri [...] combinata all'intreccio dei versi [...], sia nel continuo gioco della memoria erudita che riecheggia moduli illustri»<sup>197</sup>. Documento fondamentale per reperire informazioni sui tempi, modalità e personalità legate alla composizione è la lettera posta quale pre-testo della *Fabula*, indirizzata a «messer Carlo Canale». Da questo prezioso scritto si conosce il nome del committente che è il cardinale Francesco Gonzaga e si viene a sapere dall'autore stesso il motivo sotteso alla scelta del volgare per raccontare una vicenda mitica: «perchè dagli spettatori meglio fusse intesa». Emerge, man mano che si procede con lettura della lettera, uno scarso interesse dell'autore per la sua opera, c'è una mal celata voglia di sminuire il testo, di prenderne le distanze proprio perché frutto di un lavoro veloce, svolto con poca cura, addirittura Poliziano ne prova vergogna:

[...] conoscendo questa mia figliuola esser di qualità da far piuttosto al suo padre vergogna che onore, e più tosto atta a dargli malinconia che allegrezza.<sup>198</sup>

Questo atteggiamento potrebbe essere fuorviante perché ad un esame più attento viene svelata la vera idea, nascosta dalla posa assunta dall'autore. La Tissoni Benvenuti, che ha curato l'edizione critica della *Fabula*, smaschera l'inganno tramite la fonte Stazio e in particolare quello delle *Sylvae*, «testo fondamentale per la comprensione di tutta l'opera del Poliziano»<sup>199</sup> ed è proprio dalla comparazione tra la lettera a Carlo Canale e quella che Stazio premette al primo libro delle *Sylvae* che si giunge ad affermare la vacuità del loro svilire la propria opera perché nata da improvvisazione; a ben vedere è la composizione fulminea, il *subitus calor* la condizione indispensabile alla poesia. Ne consegue che dichiarare «l'occasionalità e la rapidità della composizione» significa sottolineare non solo l'importanza dell'opera ma anche un sottile *labor limae*, a prescindere dai tempi e dai modi di composizione per cui effettivamente gli scrittori al servizio delle corti subivano forti pressioni dai committenti.

Altro punto su cui invita a riflettere Tissoni Benvenuti riguarda il luogo della composizione e della rappresentazione per cui passivamente si parla di Mantova anche se nella lettera a Canale non ne viene fatta menzione, inoltre è da tener presente che nel periodo in cui ciò sarebbe avvenuto la corte mantovana era a lutto per la morte di Margherita Gonzaga (moglie di Federico fratello del cardinale), avvenuta nell'ottobre del 1479. Siccome il lutto era severamente osservato per un intero anno è impensabile che il cardinale si adoperasse per una rappresentazione teatrale che si conclude con un baccanale, con un invito alla festa. Alla luce di tale considerazione l'unico punto fermo cronologicamente parlando è dato dalla morte di Francesco Gonzaga, avvenuta il 21 ottobre 1483.

L'*Orfeo* inaugura «una nuova forma di intrattenimento drammatico di corte, ponendosi come primo esempio di dramma ad argomento mitologico e pastorale con accompagnamento musicale».<sup>200</sup> La *Fabula* segna, infatti, la fortuna musicale del mito di Orfeo ed Euridice che

<sup>197</sup> M. L. Doglio, *Mito, metamorfosi, emblema dalla "Favola di Orfeo" del Poliziano alla "Festa de lauro"*, in «Lettere italiane», XXIX, 1977, pp. 148-170; 149.

<sup>198</sup> Si cita da A. Poliziano, *Fabula di Orfeo*, in Id., *Stanze, Orfeo, Rime*, a cura di D. Puccini, Garzanti, Milano 1992.

<sup>199</sup> A. Tissoni Benvenuti, *L'Orfeo del Poliziano*, Editrice Antenore, Roma-Padova 2000, p. 5.

<sup>200</sup> M. Di Simone, *Amore e morte in uno sguardo: il mito di Orfeo e Euridice tra passato e presente*, Libri liberi, Firenze 2003, p. 99. Poliziano, però, già con le *Stanze* (1475-1478), aveva notevolmente incrementato la

viene ripresa da Monteverdi nel 1607, su libretto di Alessandro Striggio e da Gluck, nel 1762, su libretto di Raniero de Calzabigi. Era la prima volta che un mito, scritto in volgare, venisse interamente trasformato in uno spettacolo teatrale. La scelta dell'argomento nasce dal gusto cortese, frutto della temperie umanistica e dalla volontà di allontanarsi da ciò che poteva piacere al volgo come, per esempio, gli argomenti biblico-agiografici. L'*Orfeo* aprì la strada ad una serie di rappresentazioni simili, di argomento mitologico che venivano allestite nelle corti durante il carnevale o in particolari occasioni, come stipula di contratti o matrimoni. Il contesto, dunque, influiva notevolmente il contenuto degli spettacoli che dovevano proporre un finale felice, gioioso, proprio come il baccanale che chiudeva il dramma di Poliziano. L'occasione del festeggiamento, da molti studiosi individuata nel doppio fidanzamento tra Chiara Gonzaga e Gilbert de Montpensier e di Francesco Gonzaga con Isabella d'Este, prevedeva, per forza, l'elisione del tragico finale della morte del cantore.<sup>201</sup> Le rappresentazioni, dunque, svolgevano il doppio ruolo di divertire il pubblico per cui nascevano e di celebrare le famiglie regnanti. Tanti e vari sono i pareri degli studiosi avvicendatesi negli anni circa l'occasione legata alla composizione; secondo Pirrotta, per esempio, la *Fabula*, nasce per il periodo carnevalesco e non sarebbe legato ad altri festeggiamenti.<sup>202</sup> L'opera fu rivisitata successivamente forse da Antonio Tebaldeo o Boiardo, nel 1486, dando vita ad un ulteriore rifacimento del mito, *Orphei tragoedia*, in occasione di una festa svoltasi a Ferrara; successivamente fu scritta, nella medesima città, la *Favola di Orfeo e Aristeo*.

Nella stesura del racconto Poliziano ebbe quali punti di riferimento le varianti del mito di Virgilio (*Georgiche*, IV) e Ovidio (*Metamorfosi*, X) rielaborate con notevoli differenze. Virgilio, nelle *Georgiche*, definite «una di quelle letture che non cessano mai di far parte della nostra vita cosciente»<sup>203</sup>, scrive un racconto molto simile a quello ovidiano per quanto concerne la struttura tematica del mito: le nozze e la successiva morte prematura di Euridice, la discesa negli Inferi, la commozione delle Eumenidi, di Issione, la cui ruota non gira più, e di Cerbero che si ammutolisce, fino al definitivo distacco dei due sposi. Tuttavia i due testi presentano sfumature diverse, privilegiando alcuni aspetti rispetto ad altri che ne costituiscono le rispettive peculiarità. In particolare Ovidio filtra ironicamente alcuni punti dell'epillio, limitando i toni patetici di cui Virgilio fregia il suo protagonista, «si prende gioco degli eccessi sentimentali del registro elegiaco virgiliano», scrive Segal, basti pensare al diverso

---

presenza dei miti ovidiani. In generale, in tanta poesia del tempo le *fabulae* delle *Metamorfosi*, facevano la parte del leone. Pulci scrive *Pistole di Luca de Pulci al Magnifico Lorenzo de' Medici* (1481), sul modello delle *Heroides*, scegliendo i suoi protagonisti tra i racconti delle *Metamorfosi*. Boiardo stesso arricchì il suo *Orlando innamorato* con tanti miti. Sulla fortuna delle *Heroides* anche in epoca successiva, fondamentale è lo studio di M. Savoretti, *Il carteggio di Parnaso. Il modello ovidiano e le epistole eroiche nel Seicento*, Sinestesie, Avellino 2012.

<sup>201</sup> Vd. B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos vulgare: forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano*, Fiesole, Cadmo, 2008, pp. 167-175.

Altro esempio di quanto e come i miti venissero, forzatamente, modificati, nel rispetto del clima di festività cortese, è il *Cefalo*, opera di Niccolò da Correggio, cugino di Isabella d' Este. Cefalo, marito di Procri viene rapito dall'Aurora; viene successivamente liberato, ma, a causa di un tragico malinteso, Procri crede che l'amato invochi una donna di nome Aura, e viene uccisa dall'inconsapevole marito con un giavellotto regalatogli dalla stessa Procri (VII, vv. 661-865). Il finale tragico viene modificato da Niccolò da Correggio e Diana riporta in vita Procri.

<sup>202</sup> Vd. N. Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Einaudi, Torino 1975.

<sup>203</sup> Cfr. C. Segal, *Orfeo il mito del poeta*, Einaudi, Torino 1995, p. 101.

modo di vivere il dolore per la perdita definitiva della sposa, Virgilio inverosimilmente fa piangere Orfeo per sette lunghi mesi, Ovidio lo fa digiunare, in modo più credibile, per sette giorni. L'Orfeo virgiliano viene ucciso dalle donne trache per invidia nei confronti di una donna tanto amata mentre nel racconto ovidiano il cantore è ucciso dalle Baccanti che saranno punite dal loro dio.

Nel dramma di Poliziano si registra una focalizzazione dell'interesse sull'elemento amoroso, che diventa il fulcro della storia, a dispetto della presenza centrale, ingombrante, del mitico cantore e dell'elemento tragico che contraddistingue i due classici. Il dramma, nonostante nasca quale opera da rappresentare, non presenta la divisione in atti e scene ma è organizzato in sequenze, si procede per giustapposizione di quadri che convergono nella risoluzione finale: il racconto di Aristeo, vittima di una turpe passione per la ninfa Euridice e relativa morte, la catabasi e il bacchanale finale. A Poliziano interessa sottolineare la purezza di alcuni sentimenti, quali la fedeltà coniugale, la dedizione, e condannarne altri come l'irrazionalità causata da passioni malsane. Il pastore Aristeo, che, sulla scia di Virgilio, acquista nella *Fabula* notevole importanza, posto in apertura del dramma, è il simbolo dell'amore extraconiugale che deve essere punito, tormentato da un *furor* non corrisposto verso Euridice che, a sua volta, rappresenta la purezza, emblema del vincolo matrimoniale. Lo *sfrenato ardore* rende cieco il pastore, la sua è una passione esecrabile che, non a caso, causerà la morte dell'infelice Euridice. Secondo Emilio Bigi<sup>204</sup> l'autore, distaccandosi da quelle che potevano essere interferenze neoplatoniche circa il concetto di Amore, ne rappresenta l'umanità, il suo essere un sentimento "terreno", che devasta, che porta gli uomini a sbagliare, a non ragionare. Questo è quanto accade tanto ad Aristeo che ad Orfeo, il cui irreparabile errore ne rivela la debolezza tipicamente umana, è la disobbedienza che lega l'uomo alla contingenza. Lo *sfrenato ardore* di Aristeo è speculare al *troppo amore* di Orfeo. Charles Segal sostiene invece che la connotazione rinascimentale del mitico cantore sia proprio quella di matrice neoplatonica: «il potere d'amore conduce l'anima a contemplare il sommo bene spirituale e i segreti dell'universo».<sup>205</sup>

Nelle *Georgiche*, come già anticipato, Aristeo occupa un posto di notevole rilievo proprio come accade nella *Fabula* ma mentre qui il suo ruolo è quello di un semplice pastore sprovveduto per Virgilio è lo scopritore della pastorizia e della «bugonia», la generazione delle api dalle carcasse dei buoi. Le radici culturali del personaggio sono greche, quello che diventa un adultero a partire dall'epillio virgiliano era un «grande eroe culturale, allevato dalle Ninfe»<sup>206</sup> che ama e sposa regolarmente una ninfa a cui rimane sempre fedele. Le stesse api, a cui il suo mito è associato, sono il simbolo della castità, «nel mito greco non si conoscono altre relazioni sentimentali o avventure galanti che vedano implicato Aristeo»<sup>207</sup>. Il rovesciamento effettuato prima da Virgilio e poi da Poliziano è causato, secondo Bettini, dalla colpa commessa dal pastore nel momento in cui cede all'istinto infrangendo le regole di cui egli stesso, secondo i greci, era simbolo, come la fedeltà nuziale:

<sup>204</sup> E. Bigi, *Umanità e letterarietà nell' «Orfeo» del Poliziano*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLIX, 1982, pp. 183-215.

<sup>205</sup> C. Segal, *Orfeo il mito del poeta*, cit., p. 224.

<sup>206</sup> M. Bettini, *La follia di Aristeo*, in «Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici», 6, 1982, p. 71-90.

<sup>207</sup> *Ivi*, p. 85.

Un Aristeo trasgressore e colpevole è, correlativamente, un Aristeo non indovino, non medico etc. Ne è nata la storia singolare di un eroe culturale che fa il rovescio di quel che fa di solito, per presentare poi all'uomo un dono simile ai molti altri che egli ha già fatto <sup>208</sup>.

L'ombra del nuovo personaggio si estende sul rifacimento poliziesco in cui nessun merito gli viene riconosciuto anzi, come già accennato, diventa il simbolo dell'uomo che soccombe all'istinto, l'amore occupa la sua vita il cui unico obiettivo è conquistare Euridice. «La bella ninfa che di sasso ha 'l core, / anzi di ferro» (vv. 66-67), non mostra alcun cedimento verso il pastore, appare quasi terrorizzata dall'ardore con il quale viene inseguita, vuole concedersi solo ad Orfeo, scappa per non cedere ad una potenziale violenza e tradire l'amato, «fugge sempre davante [...] / com'agnella dal lupo fuggir suole» (vv. 68-69). È lo stesso Aristeo a riconoscere e a confessare il suo comportamento sbagliato e la sua folle passione, al «pastor vecchio» Mopso:

Ier vidi sotto quello ombroso speco  
 Una ninfa più bella che Diana,  
 ch'un giovane amatore avea seco  
 Com'io vidi sua vista più che umana,  
 subito mi si scosse il cor nel petto  
 e mie mente d'amor divenne insana:  
 tal ch'io, non sento, Mopso, più diletto  
 ma sempre piango, e 'l cibo non mi piace,  
 e senza mai dormir son stato in letto. (vv. 26-34)<sup>209</sup>

L'ambientazione del dramma nella prima parte è tipicamente bucolica, c'è una fonte, armenti che si sentono «mugghiar drieto al monte», luoghi erbosi e ninfe. Il clima bucolico e lo stesso Aristeo non compaiono nel testo delle *Metamorfosi*, in cui il centro del racconto rimane Orfeo e la sua lira che ha il potere di ammaliare il mondo animale, vegetale e le divinità degli Inferi. Ovidio elimina quanto era stato introdotto da Virgilio e fa partire il suo racconto dalle nozze tra Orfeo ed Euridice a cui è presente Imeneo, dio delle nozze, la cui fiaccola nuziale, solitamente foriera di liete novelle, manda un fumo diverso dalle altre volte, che provoca pianto. L'aria non è di festa ma luttuosa, la morte aleggia sul capo dell'inconsapevole Euridice. Di tutto questo non rimane traccia nella *Fabula* in cui Mopso apre la scena mandando Tirsi a cercare un «vitelin bianco» di cui ha perso le tracce; ed è in questo frangente che Aristeo racconta la sua tragedia d'amore al canuto pastore che cerca, inutilmente, di distoglierlo. Al suo ritorno Tirsi racconta di aver visto «una gentil donzella / che va cogliendo fiori intorno al monte» e che viene subito identificata da Aristeo come la ninfa da lui amata. Mopso, presago del triste finale, lo ammonisce:

Guarda, Aristeo, che il troppo grande ardire  
 Non ti conduca in qualche tristo lato. (vv. 114-115)

---

<sup>208</sup> *Ivi*, p. 90.

Segue la tragica corsa che porterà Euridice alla morte come da tradizione. La ninfa però a differenza di quanto accade nell'epillio virgiliano, non parla in questa parte del dramma, di lei l'autore racconta solo la ritrosia tramite le parole di Aristeo, e del serpente che la morde mortalmente. A questo punto della storia avviene anche il passaggio repentino, brusco, affidato a poche poche parole, tra la prima parte del testo, in cui il pastore è il protagonista, e la seconda:

Seguitando Aristeo Euridice, ella si fugge drento alla selva, dove punta dal serpente grida, e simile Aristeo

La scena cambia e si passa dall'atmosfera bucolica a quella più "sostificata" che incornicia l'avanzare di Orfeo, diventato il perno della vicenda, a cui viene comunicata da un pastore la morte ingiusta e tragica della moglie:

Crudel novella ti rapporto, Orfeo  
che tuo ninfa bellissima è defunta.  
Ella fuggiva l'amante Aristeo,  
ma quando fu sovra la riva giunta,  
da un serpente venenoso e reo  
ch'era fra l'erba e' i fiori, nel pie' fu punta:  
e fu tanto possente e crudo el morso  
ch'ad un tratto finì la vita e 'l corso. (vv. 141-148)

Tramite questi versi cerniera è introdotto il mitico personaggio e la sua lira, assenti fino a questo momento. Orfeo è disperato e sono i versi successivi, quelli che danno voce al suo dolore ad inserire la dimensione del tragico nel racconto:

Dunque piangiamo, o sconsolata lira  
chè più non si convien l'usato canto.  
Piangiamo mentre che 'l ciel ne' poli agira,  
e Filomela ceda al nostro pianto.  
O cielo, o terra, o mare! o sorte dira!  
Come potrò soffrir mai dolor tanto?  
Euridice mia bella, o vita mia  
senza te non convien che in vita stia. (vv. 149-156)

Ed è a questo punto, dopo lo sfogo iniziale che il cantore decide di scendere verso le «tartaree porte», convinto di poter addolcire con il suo lacrimoso canto anche il cuore di Plutone e riportare con sé, tra i vivi, l'adorata moglie:

Pietà! pietà! del misero amatore  
pietà vi prenda, o spiriti infernali.  
Qua giù m'ha scorto solamente Amore,

volato son qua giù solo con le sue ali.  
 Posa Cerbero, posa il tuo furore,  
 che quando intenderai tutti i miei mali,  
 non solamente tu piangerai meco,  
 ma qualunque è qua giù nel mondo cieco. (vv. 165-173)

E con altrettante commosse parole Orfeo si rivolge alle Furie per calmarle e desta l'attenzione di Plutone che constata l'immobilità di Issione che non muove più la sua ruota, Cerbero, Tantalo, Sisifo e Belide immobili e sgomenti al suono della divina lira. Gli stessi Plutone e Proserpina ne subiscono il potere e provano pietà per Orfeo al punto di concedergli nuovamente la sposa perduta precocemente; il re degli Inferi è «contento di chinare a sì dolce plettro» la propria potenza. La preghiera rappresenta il momento tipico del dramma (vv. 189-228) e in alcuni punti Poliziano riprende gli argomenti dell'Orfeo ovidiano: forte esaltazione del potere di Amore, intesa quale forza soprannaturale incontrollabile, guida della sua azione, l'ingiustizia di una morte tanto prematura, la menzione del ratto di Proserpina al fine di ravvivare la dolcezza dell'amore nel cuore del re degli Inferi. Compiuto il noto errore l'Euridice delle *Metamorfosi* si dilegua nel buio, pronunciando solo un impercettibile saluto, «di cos'altro avrebbe potuto lamentarsi», scrive Ovidio, «se non del troppo amore del suo sposo?». Inutilmente Orfeo tende le braccia cercando di afferrarla, ciò che tocca è solo aria ingannevole. Nella *Fabula*, invece, Euridice rivolge parole disperate all'incauto marito:

Oimè che 'l troppo amore  
 n'ha disfatti anbandua.  
 Ecco ch'i' ti son tolta a gran furore,  
 ne sono ormai più tua.  
 Ben tendo a te le braccia, ma non vale,  
 chè 'ndrieto son tirata. Orfeo mio, vale! (vv. 245-250)

Seguendo i dettami del mito Orfeo perde la moglie per la seconda volta e tante sono le spiegazioni avvicendatesi nel tempo circa il motivo del suo voltarsi indietro infrangendo il veto divino; il suo è uno sguardo di morte. Inutilmente tenta di ritornare a cospetto di Plutone ma viene fermato dalla Furia, dopo questo rifiuto, realizzando di aver perso Euridice per sempre, inveisce contro il genere femminile riproponendosi di allontanare qualsiasi donna voglia avvicinarsi, il solo amore a cui potrebbe cedere e quello efebico, nessun'altra donna potrebbe sostituire l'amata. Le Baccanti, infuriate per quanto predica Orfeo, si vendicano brutalmente.

Ecco quel che l'amor nostro disprezza!  
 O, o sorelle! O, o, diamoli morte!  
 Tu scaglia il tirso; e tu quel ramo spezza;  
 tu piglia o sasso o fuoco e gitta forte;  
 tu corri e quella pianta là scavezza.  
 O, o, facciam che pena el tristo porte!  
 O, o, caviangli il cor del petto fora!

Mora lo scellerato, mora, mora! (vv. 293-300)

Il corpo di Orfeo è dilaniato, stracciato per tutto il bosco, «tal ch'ogni sterpo è del suo sangue sazio». Ovidio inserisce l'*aition* finale che vede il cantore in veste di iniziatore di una nuova usanza presso i traci, quello dell'amore efebico. Poliziano coglie questo spunto per dare corpo all'odio provato dalle donne verso chi le rifiuta con tanta convinzione, estremizzato nel baccanale. Questa parentesi tragica disturbava fortemente l'ambiente cortese di festa in cui il dramma veniva rappresentato, i toni dovevano essere smorzati in modo da riportare in auge il clima gioioso ed è per questo che l'autore decide di chiudere con uno sfrenato baccanale, con l'invito a bere e a gioire, il suo dramma. Il dolore provato tanto dall'Orfeo virgiliano che ovidiano, consumato in sette mesi di pianto per il primo e sette giorni di digiuno per il secondo, non poteva essere rappresentato. A prima vista sembrerebbe stridere tale finale con l'infelice storia dei due sposi ma, come ha sapientemente osservato Guthmüller, l'atto delle Baccanti invitava gli astanti a festeggiare, a danzare, a bere, dimenticando quanto viene raccontato precedentemente. Antonia Tisconi Benvenuti, in questa bozza di canto carnascialesco vede l'intenzione da parte dell'autore di scrivere una *fabula* satirica, vari elementi, infatti, rimandano a tale genere: stilisticamente il testo si pone tra tragedia e commedia, contiene scene tristi ma si conclude felicemente, la gamma di personaggi comprende semplici pastori e divinità. Ed è proprio nella «conclusione ebbra» la miglior prova della scelta compiuta dall'autore di voler scrivere una *fabula* satirica. Le stesse forme dialettali, presenti in questa parte finale del testo, rappresenterebbero un abbassamento della materia mitica a livello della «giocosità» letteraria. Circa le potenziali influenze subite giova ricordare che Poliziano soggiornò a Venezia, prima di arrivare alla corte mantovana nel 1480. Durante questo lasso temporale di pochi mesi, sappiamo da Vittore Branca<sup>210</sup>, che lo scrittore partecipò alle cosiddette «momarie» o «mumarie», sfarzose feste mitologiche, animate da azioni sceniche. Tali rappresentazioni erano frequenti nel periodo carnevalesco che coincide con il soggiorno di Poliziano a Venezia, infatti, specifica Branca «nel 1480 la Pasqua cadeva il 2 aprile». Le momarie, dunque, influenzarono la successiva composizione della *Fabula* che tanti punti di congiunzione ha con queste: «azioni accentuatamente coreografiche», musiche e lo stesso tema della catabasi, molto sfruttato nelle momarie. «É nella struttura generale del testo», prosegue Branca, «e nella sostituzione di una «fabula» mitologica a un'azione sacra, che il calco veneziano appare evidente».

Ciò che Poliziano ha voluto rappresentare, tenuto conto del suo pubblico, è il potere della poesia filtrato dal sentimento amoroso puro. É l'arte che sconfigge la morte e che può essere esorcizzata pensando a ciò di cui si può godere in vita. Il mito di Orfeo è «il coinvolgimento totale dell'arte nell'amore, nella bellezza e nell'ordine e armonia della natura [...] è il mito della magia dell'artista, del suo coraggioso, disperato immergersi nei ciechi abissi del cuore [...]». E' questo il messaggio che Poliziano ha voluto sottolineare, la morte nella *Fabula*, diventa quasi una parentesi, un momento su cui non bisogna soffermarsi, lasciando che la tristezza prenda il sopravvento e che le gioie della vita passino in secondo piano.

---

<sup>210</sup> Cfr. Vittore Branca, *Momarie veneziane e «Fabula di Orfeo»*, in Id., *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Einaudi, Torino 1983, pp. 55-72.

La commistione dei personaggi Aristeo-Orfeo risale anche a Del Virgilio e dunque a Bonsignori che forse, Poliziano ebbe modo di leggere. Guthmüller vede una testimonianza di questo legame in più punti del testo partendo già dalle prime battute, quando Mercurio annuncia lo spettacolo<sup>211</sup>:

Silenzio. Udite. E' fu già un pastore  
figliuol d' Apollo, chiamato Aristeo.  
Costui amò con sì sfrenato ardore  
Euridice, che moglie fu di Orfeo  
che sequendola un giorno per amore  
fu cagion del suo acerbo e reo:  
perché, fuggendo lei vicina all'acque  
una biscia la punse; e morta giaque.

I versi sembrano riecheggiare la prosa di Bonsignori nel descrivere lo stesso, tragico, frangente:

[...] un dì Euridice s'andava sbassando per uno prato, allora uno che era del lei innamorato, chiamato Aristeo, sì come la vidde andò a llei. Euridice, vedendolo, cominciò a fuggire, e fuggendo se scuntrò in uno serpente, el quale la morse in una gamba e così fu invenenata, per lo qual morso subito Euridice morì [...]. (X, cap. II)

Una flebile *liaison* ci fu, forse, anche tra Poliziano e Degli Agostini. Il tramite tra i due testi fu, probabilmente, il cantare *Historia de Orpheo*, stampato intorno al 1495, in cui sono confluite numerose ottave del Poliziano. Ugolini parla di «plagio palese» del cantare nei confronti della *Fabula* umanistica; interi brani si ritrovano nel poemetto tranne l'episodio dei pastori Mopso e Tirsi, il lamento di Euridice costretta a tornare nell' Ade e il canto delle Baccanti. Il poemetto è frutto di una mano dotta, importanti sono le conoscenze sul mito che emergono, inoltre chi la scrisse aveva ben presente anche i versi ovidiani la cui presenza è innegabile nell'ultima parte del poemetto come evidenziato da Ugolini che scrive: «Non credo che esista un altro esempio più potente di poesia “dotta” e popolare ad un tempo»<sup>212</sup>. La

<sup>211</sup> Cfr. B. Guthmüller, *Mito, poesia, arte*, cit. pp. 145-164. Lo studioso analizza la rappresentazione mitologica in relazione al contesto cortese, i cui eventi erano festeggiati con le rappresentazioni teatrali in questione: «Si potrebbero distinguere due tipi di spettacoli mitologici: da un lato quelli che collegano figure ed elementi singoli della mitologia antica con una nuova azione drammatica orientata al motivo dei festeggiamenti, dall'altro lato gli spettacoli che, come l'*Orfeo* di Poliziano, il *Cefalo* di Niccolò da Correggio, o la *Danae* di Baldassare Taccone, riprendono un determinato mito antico e lo rielaborano in considerazione della particolare occasione cortigiana». Sulla *Fabula* vd., A. Tissoni Benvenuti (a cura di), *L' Orfeo del Poliziano, con il testo critico dell' originale e delle successive forme teatrali*, Antenore, Padova 2000; M. L. Doglio, *Mito, metamorfosi, emblema della "Favola del lauro"*, in «Lettere italiane», XXIX, 1977, pp. 148-170; J. Warden, *Orpheus: the Metamorphoses of a Myth*, University of Toronto Press, 1982; M. Cocco, *Il sacrificio di Orfeo nell' "Orfeo" del Poliziano*, in «Quaderni d'Italianistica», VI, 1985, pp. 31-51; M. Martelli, *Il mito di Orfeo nell' età laurenziana*, in «Interpres», VIII, 1988, pp. 7-40; F. T. Coulson (a cura di), *The "Vulgate" Commentary on Ovid's "Metamorphoses"*. *The Creation Myth and the story of Orpheus*, Toronto Medieval Latin Text, Toronto 1991.

<sup>212</sup> F. Ugolini, *I Cantari d'argomento classico*, cit., pp. 138-147; l'autore raggruppa le varie edizioni della *Historia*: «Le numerosissime edizioni della *Storia di Orfeo* sono identiche quanto a forma tra loro, eccetto che per alcune varianti di dettato: differiscono invece per il numero di ottave [...]. Un gruppo più numeroso, che comprende le edizioni fiorentine del 1558, '67, '69, '89 e la senese del 1605, ha 96 ottave; un secondo raggruppamento, in cui si possono porre l'edizione veneta del 1550 e le moderne di Prato (1860) e di Lucca

fonte di Degli Agostini rimane Bonsignori anche per il mito in questione ma, in alcuni punti, sembra aleggiare la presenza del cantare.<sup>213</sup>

Il volgarizzatore cinquecentesco allegorizza il mito attingendo alle sue fonti:

La presente allegoria di Orpheo che andasse allo inferno e che Orpheo fu di gretia, et fu bello parlatore e molto sapiente, e percio si dice che fu figliuolo di Apollo Dio della sapientia. la madre sua fu Caliope musa. Costui prese per moglie una donna chiamata Euridice che tanto vol dire in greco quanto profondo, et ragionevole iuditio. la qual mentre a spasso per i prati andava cioe mentre se dilettaua delle cose mondane Aristeo che e interpretato mente divina la seguito. ma lantico dimonio inimico del nostro bene se gli interpose et in forma de biscia la uccise. Onde Orpheo privo dil buon iuditio sciese nello inferno per rihaverla e tanto fece che la racquistò sotto questa legge che egli non si voltasse adrieto fin non era fora delle porte infernali, cioe piu non si la lassasse tor dallo inimico. ma lui voltandosi rupe la legge per il che li fu ritolta Euridice cioè la memoria da la qual procede il recto iuditio. Onde che Orpheo comincio a piangere e vedendolo non la poter piu ribavere da indi a dietro tutte le donne gli furono sempre a noia cioe ogni cosa mondana. (f. 119 r)

Euridice rappresenta il «ragionevole iuditio», l'intelligenza; Orfeo perdendo lei perde la ragione ed è proprio questo che lo porterà a compiere l'errore fatale, si comporta come qualsiasi mortale avventato, sottovalutando e dunque violando un veto divino. Il pastore Aristeo, causa della morte della giovane sposa, è definito come «mente divina». L'Allegoria è di matrice delvirgiliana, il commento del Maestro infatti è molto simile a quello poc'anzi riportato circa i vari personaggi e ciò che rappresentano nell'ordito del mito:

Prima mutatio est de Orpheo. Orpheus sapientissimus et eloquentissimus fuit. Et ideo fingitur fuisse filius Apolonis dei sapientie et Caliope muse eloquentie. Iste accepit Euridicem uxorem. Euridice autem interpretatur profunda diiudicatio quam sibi desponsavit Orpheus quia profunde diiudicabat. Sed dum profunda diiudicatio vagatur per prata dum delectatur in mundanis et Aristeus mens divina ab aristos et theos quod est deus insequeretur eum, tunc serpens diabolus momordit eam et occidit, quod diabolus traxit eum de bona via. Sed Orpheus videns ea amisisse veritatem profundam cepit laudare deum humiliter, et reddita sibi est uxor sub lege ne respiceret eam ante inferni exitum, ne succumberet temptationi. Sed fracta lege iterum perdidit eam. Qua propter Orpheus dimittens inferos temptatores reversus est ad Deum et cepit spernere mulieres, dans animam suam Deo, et cepit amare viros viriliter agree unde mortuus est mundo. Nam tales moriuntur mundo. Et sic habuit Euridicem. (X, 1)<sup>214</sup>

---

(s.d.), di Firenze (1880), ha invece solo 80 stanze; infine un'edizione che conta 88 ottave, assai pregevole per la sua rarità e per la sua antichità, da me trovata fra gli incunaboli della Casanatense di Roma».

<sup>213</sup> Niccolò Degli Agostini occupa un ruolo di primo piano per quanto concerne il passaggio dei miti ovidiani ai cantari che mettevano in ottava rima gli stessi. È proprio il suo volgarizzamento ad offrire materia agli autori dell'*Historia di Perseo* e all'*Historia di Giasone e Medea*, (di questo cantare Ugolini segnala quattro stampe: una edita a Firenze nel 1557, una seconda stampa non recante la data, conservata a Wolfenbützel; una terza edizione ugualmente priva di data conservata nella Melziana; la quarta, scovata dallo stesso Ugolini, senza data, conservata nella Biblioteca di San Marco a Venezia). Unico compito dei canterini fu quello di eliminare le allegorie e le divisioni in capitoli. Vd. B. Guthmüller, *Mito, poesia, arte*, cit., pp. 187-212.

<sup>214</sup> F. Ghisalberti, *Giovanni del Virgilio espositore delle "Metamorfosi"*, cit., p. 89.

Suggestiva è la chiave di lettura del mito proposta da James Hillman<sup>215</sup> che si sofferma sulla rinascita degli dei pagani che, soffocati dal Cristianesimo, si sono sedimentati nella memoria culturale diventando personaggi letterari, costellazioni, entità psichiche. Hillman, infatti, sulla scia di Jung, crede che gli dei siano diventati «malattie o atteggiamenti mentali». Orfeo è presente, in modo consapevole, nel cosiddetto movimento “neo-orfico” contemporaneo, rappresentato nell’ambientalismo, e inconsapevolmente, è presente anche tra chi insegue forme di vita alternative, pacifiche. Circa la presenza di Jung nei suoi studi, dichiara Hillman:

Per quanto mi riguarda, ho seguito un metodo derivato da due celebri frasi spesso usate e citate da Carl Gustav Jung (attraverso Erasmo). La prima viene presumibilmente da Delfi ed è un detto inciso nella pietra e posto come architrave al di sopra della porta d’ingresso della casa dove Jung visse e lavorò per la maggior parte della sua lunga vita: «Chiamato o no, il dio sarà presente» (*Vocatus atque non vocatus deus aderit*). La seconda: «Gli dei sono diventati malattie; Zeus non governa più l’Olimpo ma piuttosto il plesso solare, e produce strani esemplari destinati allo studio del medico, o altera il cervello di politici e giornalisti che scatenano inconsapevolmente epidemie mentali nel mondo».<sup>216</sup>

Gli dei, dunque, sono stati introiettati dagli uomini, dalla loro psiche, condizionandoli; basti pensare all’*Eros* e *Thanatos* freudiani, vere forze motrici dell’umanità.

Marxiano Melotti analizza alcuni modelli culturali «di cui il mito fa trasparire i significati».<sup>217</sup> Nel viaggio compiuto da Orfeo lo studioso vede un percorso iniziatico, «un giovane eroe che intraprende un viaggio nel pericoloso mondo della marginalità», per entrare in una nuova classe. Il regno degli Inferi rappresenta la marginalità per eccellenza ed è qui che avviene il cambiamento: il cantore viene iniziato, diventa un indovino, un *mantis*, capace di comunicare tra i due mondi. La perdita definitiva dell’amata rientra in un discorso più ampio legato alla sessualità; Orfeo, infatti, viene posto in una «condizione di marginalità di sessualità permanente» che fa parte della sua condizione “speciale”.<sup>218</sup> La fase iniziatica di marginalità prevede una serie di tabù comportamentali che devono dimostrare la particolarità del suo status e il ribaltamento delle abitudini sessuali rientra in questo contesto. È per questo motivo che l’indovino Tiresia viene punito nel momento in cui infrange un codice comportamentale: in una fase in cui doveva astenersi dalla sessualità il contatto visivo con la nudità femminile e con la sessualità dei serpenti è l’infrazione di un codice comportamentale. La sussessiva cecità, tanto in Tiresia che in Orfeo, rappresenta l’alterità, la posizione “diversa” acquisita nel mondo della marginalità. Orfeo anche per questo motivo non riesce a portare con sé Euridice, il suo stato glielo impedisce, è escluso dal mondo sociale della sessualità.

---

<sup>215</sup> Cfr. J. Hillman, *Il complesso di Orfeo: presenza (e assenza) di Orfeo nel mondo contemporaneo*, in *Orfeo e le sue metamorfosi*, cit., pp. 15-27.

<sup>216</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>217</sup> M. Melotti, *Lo sguardo di Orfeo: l’amore, il viaggio, la morte*, in *Orfeo e le sue metamorfosi*, cit., pp. 86-97.

<sup>218</sup> Osserva Melotti a tal proposito che «[...] nella dottrina orfica la sessualità, concepita come un forte elemento adatto a costruire il mondo, non implica necessariamente relazioni sessuali. Secondo la lettura di Walter Burkert del Papiro di Derveni [...] il re primordiale dell’universo avrebbe creato il cielo eiaculando senza rapporti sessuali. *Sperma, pneuma* universale e Helios si equivarrebbero in una visione di sessualità creativa, ma non riproduttiva e non sociale». Cfr. *Ivi*, p. 99.

La domanda circa il perché Orfeo si sia girato verso la moglie, infrangendo un chiaro veto, ha ricevuto varie risposte. Come già precedentemente accennato, Virgilio, Ovidio e Seneca, forniscono una spiegazione di tipo “romantica”, dando colpa all’ incontenibile amore dello sposo, alla sua voglia smisurata di rivederla. Pavese, tanto tempo dopo, dirà che Orfeo compie quel gesto per evitarle, una seconda volta, lo strazio della morte.<sup>219</sup> Maurizio Bettini “giustifica” l’errore compiuto da Orfeo, *immemor*, nel voltarsi verso Euridice, concentrandosi sul tema dell’oblio, perché la memoria del regno dei morti è diversa da quella dei vivi<sup>220</sup>. La dimenticanza, dunque, ha spiegato Claude Lèvi Strauss, rende “difettosa” la comunicazione del soggetto e il proprio sé; il voltarsi verso la moglie, volgere lo sguardo verso di lei, è indice, al contrario, di una eccessiva comunicazione verso gli altri.

---

<sup>219</sup> C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, a cura di S. Givone, Einaudi, Torino 2006.

<sup>220</sup> Cfr. M. Bettini, *Per un punto Orfeo perse la cappa*, in *Ovidio e le sue metamorfosi*, cit., pp. 100-118.

## Conclusioni

Quando i romanzi di cavalleria francesi arrivano in Italia perdono la loro impronta originale trasformandosi in letteratura d'intrattenimento sotto forma di cantari, fruibili da ampi strati sociali. Boiardo, però, con la composizione dell'*Orlando innamorato* ebbe la capacità di risollevarne tale materia elevandola al rango d'origine e mescolando ciclo bretone e ciclo carolingio. La corte estense di Ferrara traeva notevole diletto dai romanzi cavallereschi rispetto ai cantari, molto diffusi tra il popolo.

L'innovazione boiardesca non fu affatto recepita dal continuatore della sua opera Degli Agostini che era consapevole dei suoi limiti rispetto al modello di riferimento; era conscio di non possedere la formazione letteraria del conte di Scandiano e di rimanere ingabbiato nella tradizione popolare della poesia cavalleresca; il suo raggio d'azione, infatti, è quello dei cantari e romanzi popolari del Quattrocento.

Analizzando il volgarizzamento è emerso innanzitutto lo stretto rapporto tra Bonsignori che probabilmente legge il testo madre e Degli Agostini dai cui versi affiora un legame molto debole con il testo latino. Nonostante ciò l'opera cinquecentesca presenta caratteristiche proprie che lo rendono un *unicum* nel panorama dei volgarizzamenti delle *Metamorfosi*.

Il merito maggiore di Degli Agostini è quello di realizzare la prima traduzione italiana, completa, in versi; solo le allegorie, plasmate su quelle di Bonsignori, sono scritte in prosa e brevi stralci di miti.

La maggior parte delle *fabulae* sono introdotte da proemi tramite cui l'autore fornisce al lettore sommarie informazioni sui protagonisti della storia che si accinge a raccontare. Lampante è il richiamo agli esordi dei cantari, assenti nel testo di Bonsignori. Un esempio di ciò si è rilevato a proposito del mito di Narciso in cui Degli Agostini introduce l'argomento in modo originale:

De Liriope, e de Cephico fiume  
 se nol sapesti nacque il bel Narciso  
 adorno d'ogni gratia, e buon costume  
 tanto che pareva fatto in paradiso  
 fra i più leggiadri amanti in terra un lume  
 fu questo, e molti del suo vago viso  
 innamorassi come intenderete  
 il tutto, se ascoltar mi hoggi starete (f. 29 r)

Altro fattore riscontrato è l'eliminazione delle similitudini ovidiane: quasi mai nel testo si riscontra una resa, se pur superficiale, delle stesse; tale mancanza talvolta si ravvisa anche nella fonte Bonsignori. A tal proposito, durante la ricerca, tra gli altri, ci si è soffermati sul mito di Ermafrodito: Ovidio nell'intento di descrivere la voracità sessuale sottesa all'abbraccio della ninfa Salmacide la paragona ad un'aquila, all'edera e ad un polipo di cui non rimane traccia nel volgarizzamento (vv. 356-367). Alle volte non sono tradotte le stesse metamorfosi finali, cuore dell'opera in latino. Degli Agostini preferisce focalizzare l'attenzione su altri particolari, parafrasando alcuni versi di partenza a scapito di altri. Un esempio è l'uso abbondante di aggettivi, assenti sia in Ovidio sia in Bonsignori. I protagonisti

dei miti diventano cavalieri «arditi», «gagliardi», sono principi alle prese con combattimenti e peripezie causate da vicende amorose; i personaggi femminili sono le «dame ornate» dei poemi cavallereschi. Degli Agostini attinge ad un considerevole repertorio di epiteti in modo originale rispetto al predecessore trasformando le divinità in essere umani, sottraendoli alla loro dimensione per calarli nel ruolo di personaggi cavallereschi. Paradigmatico a tal proposito è la *fabula* di Dafne in cui il «biondo Apollo» che «stupito, attento e fiso la mirava» è spogliato dei suoi attributi divini per diventare un cavaliere come tanti alle prese con la fuga dell'amata fanciulla. L'aggettivazione è ridondante, talvolta gli epiteti sono più di uno in successione; tanto i personaggi maschili quanto quelli femminili presentano nella maggior parte dei casi le medesime caratteristiche: «dorate chiome», «saggio, accorto e pio», «vaga», «dal volto polito», «gientil», «leggiadra figlia», «bella e vezzosa». Degli Agostini usa copiosamente la formula con + sostantivo e aggettivo al fine di rendere i suoi versi più musicali, per creare le rime: «con voce ornata», «con mansueta voce», «con dolce voce riverente e pia»; per questo motivo in molti casi, si riscontrano brani più ampi, argomentati, rispetto a Bonsignori che è più vicino a Ovidio e risulta essere più stringato. Lo stesso vale per il fattore opposto: quando il volgarizzatore cinquecentesco non riporta i versi ovidiani (vedi il caso delle similitudini) è perché li considera superflui, non trasportabili nella sua ottava e perché non riesce a renderli in rima; accade così che del passo ovidiano di partenza rimanga solo il senso generale. La *liaison* tra i cantari e Degli Agostini è stata dimostrata da Guthmüller che ha effettuato uno studio comparativo tra alcuni cantari e il volgarizzamento. La *Historia di Giasone et Medea*, per esempio, collocata negli ultimi anni del Quattrocento, presenta intere ottave identiche a quelle dell'*Ovidio metamorphoseos* e poiché è innegabile la dipendenza del volgarizzatore cinquecentesco da Bonsignori è lecito supporre che il canterino abbia assunto Degli Agostini come modello. La *Historia de Orpheo* (1495 circa) fu una considerevole fonte a cui attinse il Nostro e, a sua volta, il canterino si era appropriato di una serie di stanze dell'*Orfeo* del Poliziano. Indirettamente dunque Degli Agostini estrapolò dal Poliziano senza che questo legame conferisse colore particolare alle sue ottave. Tali punti di contatto tra l'*Ovidio metamorphoseos* e i cantari dimostrano ancora una volta in che modo il Nostro si poneva a cospetto della materia classica e come volesse trasportarla nella sua epoca; abbandonando ogni velleità traduttoria l'intento era quello di concedere alla materia cavalleresca un nuovo afflato.

## Bibliografia

### Fonti classiche

- Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, a cura di Federica Ciccolella, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1999
- Agostino, *De civitate dei*, a cura di L. Alici, Bompiani, Milano 2001
- Agostino, *Dell'ordine*, a cura di A. M. Moschetti, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1941
- Apollodoro, *Biblioteca*, a cura di G. Guidorizzi e J. C. Frazer, Adelphi, Milano 1995
- Apuleio, *Le metamorfosi o L'asino d'oro*, a cura di A. Fo,
- Aristotele, *Meteorologia*, a cura di L. Pepe, Bompiani, Milano 2013
- Ausonio, *Epigrammi*, a cura di L. Canali, Rubbettino, Catanzaro 2007
- Callimaco, *Inni, Epigrammi, Frammenti*, a cura di G. B. D'Alessio, BUR, Milano 1996
- Cicerone, *Opere politiche. Lo Stato, le leggi, i doveri*, a cura di N. Zorzetti, L. Ferrero, UTET, Milano 2009
- Clemente Alessandrino, *Protrettico ai greci*, a cura di F. Migliore, Città Nuova, Roma 2004
- Decimo Magno Ausonio, *Epigrammi*, a cura di L. Canali, Rubbettino, Catanzaro 2007
- Diodoro Siculo, *Biblioteca Storica*, I-V a cura di, G. F. Gianotti, A. Corcella, I. Labriola, D.P. Orsi, Sellerio, Palermo 1986
- Eratostene, *Epitome dei catasterismi : origine delle costellazioni e disposizione delle stelle*, a cura di A. Santoni, Edizioni ETS, Pisa 2009
- Eschilo, *Prometeo incatenato. Le Supplici*, a cura di L. Meda, Mondadori, Milano 1994
- Esiodo, *The Homeric hymns and homeric* [1914], with an english translation by H. G. Evelyn and M. A. White, Loeb Classical Library, Londra 1982
- Euripide, *Alcesti*, a cura di D. Arfelli, Cappelli, Bologna 1967
- Euripide, *Alcesti*, introduzione, traduzione e note a cura di G. Paduano, Bur, Milano 1997
- Filostrato maggiore, *Immagini*, a cura di L. Abbondanza, Aragno, Torino 2008
- Igino, *I Miti*, a cura di G. Guidorizzi, Adelphi, Milano 2000
- Igino, *Mitologia astrale*, a cura di G. Guidorizzi e G. Chiarini, Adelphi, Milano 2009
- Longo Sofista, *Dafni e Cloe*, a cura di M. P. Pattoni, BUR, Milano 2005
- Luciano di Samosata, *Tutti gli scritti*, a cura di L. Settembrini, Bompiani, Milano 2007
- Lucrezio, *La Natura*, a cura di F. Giancotti, Garzanti, Roma 2003
- Macrobio, *Saturnali*, a cura di N. Marinone, UTET, Torino 1987

- Marziale, *Epigrammi*, a cura di G. Norcio, UTET, Torino 2006
- Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache I (canti 1-12)*, a cura di D. Del Corno, M. Maletta, Adelphi, Milano 1997
- Ovidio, *Metamorphoses Book VIII*, Hollis A. S. (a cura di) Oxford Clarendon Press, Oxford 1970
- Pausania, Guida della Grecia. L'Arcadia. Libro VIII, a cura di Mauro Moggi e Massimo Osanna, Einaudi, Torino 2007
- Pindaro, *Le Olimpiche*, a cura di B. Gentili, C. Catenacci, P. Giannini, L. Lomiento, Mondadori, Milano 2013
- Pindaro, *Le Pitiche*, a cura di B. Gentili, P. Angeli, Mondadori, Milano 2000
- Plinio, *Storia naturale*, Traduzione di Alberto Borghini, traduzione a cura di E. Giannarelli, A. Marcone, G. Ranucci, vol. II, Einaudi, Torino 1983
- Plotino, *Enneadi*, a cura di R. Reale, R. Radice, Mondadori, Milano 2002
- Seneca, *Tragedie. I. Ercole, Le Troiane, Le Fenicie, Medea, Fedra*, a cura di G. Giardina, Fabrizio Ferra editore, Roma-Pisa 2007
- Sofocle, *Edipo a Colono*, a cura di G. Guidorizzi, G. Avezzù, G. Cerri, Mondadori, Milano 2008
- Stazio, *Tebaide*, a cura di L. Micozzi, Mondadori, Milano 2010
- Teocrito, *Idilli*, a cura di Valeria Gigante Lanzara, Garzanti, Milano 1992
- Virgilio, *Eneide*, a cura di R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 2006
- Virgilio, *Georgiche*, a cura di A. Barchiesi, Mondadori, Milano 1989
- Virgilio, *Georgiche*, a cura di M. Ramous, Garzanti, Milano 2009
- Vitruvio, *De architectura*, a cura di L. Migotto, Edizioni Studio Tesi, Roma 2008

### Fonti italiane

- Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di C. Segre, Mondadori, Milano 1976
- Boccaccio G., *De mulieribus claris*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, vol. X, Mondadori, Milano 1998
- Boccaccio G., *Elegia di Madonna Fiammetta*, in *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, vol. III, Mondadori, Milano 1998
- Boccaccio G., *Genealogia deorum gentilium*, in *Tutte le Opere*, a cura di V. Branca, voll. VII-VIII, Mondadori, Milano 1998

- Bonsignori G., *Ovidio metamorphoseos vulgare*, a cura di E. Ardissino, Commissione per i testi di lingua, Bologna 2001
- Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata* in Id., *Opere*, vol. 7, a cura di G. Petrocchi, Le Lettere, Firenze 1994
- Pavese C., *Dialoghi con Leucò*, a cura di S. Givone, Einaudi, Torino 2006
- Petrarca F., *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Einaudi, Torino 2005
- Petrarca F., *Rime e Trionfi*, a cura di R. Ramat, Rizzoli, Milano 1971
- Poliziano A., *Fabula di Orfeo*, in Id., *Stanze, Orfeo, Rime*, a cura di D. Puccini, Garzanti, Milano 1992
- Poliziano, *L'Orfeo del Poliziano, con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*, a cura di A. T. Benvenuti, Antenore, Padova 2000

### Altre fonti

- Shakespeare W., *Romeo e Giulietta* [1599], traduzione e cura A. Lombardo, Feltrinelli, Milano 1994
- Shakespeare W., *Sogno di una notte di mezza estate* [1600], traduzione di A. Lombardo e N. Fusini, a cura di N. Fusini, Feltrinelli, Milano 2006

### Monografie

- Agamben G. e Ferrando M., *La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore*, Mondadori, Milano 2010
- Anderson W. S., *Ovid's Metamorphoses. Books 6-10*, University of Oklahoma, Norman 1972
- Baldo G., *Dall'Eneide alle Metamorfosi. Il codice epico di Ovidio*, Imprimerie, Padova 1995
- Balzano G., *I nuovi mali dell'anima. Il disturbo borderline e narcisistico negli adolescenti*, Franco Angeli, Milano 2007
- Barkan L., *The Gods made flesh. Metamorphosis and the pursuit of paganism*, Yale University Press, New Haven-London 1986

- Baruzzo E., *Niccolò degli Agostini continuatore del Boiardo*, Giardini, Pisa 1983
- Bettini M. e Pellizer E., *Il mito di Narciso*, Einaudi, Torino 2003
- Bettini M., *La maschera, il doppio, il ritratto. Strategie dell'identità*, Laterza, Roma 1992
- Branca V., *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Einaudi, Torino 1983  
Bretschneider, Roma 1964
- Canfora L., *Storie d'amore antiche. Leucippe e Clitofonte, Dafni e Cloe, Anzia e Abrocome*,  
Dedalo, Bari 1987
- Cantarella E., *L'amore è un dio. Il sesso e la polis*, Feltrinelli, Milano 2007
- Castiglioni L., *Studi intorno alle fonti e alla composizione delle Metamorfosi di Ovidio*, L'Erma di  
Bretschneider, Roma 1964
- Cazzaniga I., *La saga di Itys nella tradizione letteraria e mitografica greco-romana I. La tradizione  
letteraria e mitografica greco-romana da Omero a Nonno Panopolitano*, Istituto Editoriale  
Cisalpino, Milano-Varese 1950
- Cazzaniga I., *La saga di Itys nella tradizione letteraria e mitografica greco-romana, II. L'episodio  
di Procne nel libro sesto delle Metamorfosi di Ovidio: ricerche intorno alla tecnica poetica  
ovidiana*, Istituto Editoriale Cisalpino, Milano-Varese 1950
- Conte G. B., *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Sellerio,  
Palermo 2012
- Contini G., *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970
- Coulson F. T. (a cura di), *The "Vulgate" Commentary on Ovid's "Metamorphoses". The Creation  
Myth and the story of Orpheus*, Toronto Medieval Latin Text, Toronto 1991
- Curtius E. R., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, La Nuova Italia, Firenze 1992
- Deidier R., *Persefone: variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia 2010
- Di Rocco E., *Io Tiresia: metamorfosi di un poeta*, Editori Riuniti, Roma 2007
- Di Simone M., *Amore e morte in uno sguardo: il mito di Orfeo e Euridice tra passato e presente*,  
Libri liberi, Firenze 2003
- Dionisotti C., *Fortuna del Boiardo nel Cinquecento*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2008
- Dionisotti C., *Geografia e storia della letteratura*, Einaudi, Torino 1999
- Esposito P., *La narrazione inverosimile. Aspetti dell'epica ovidiana*, Arte tipografica, Napoli 1994
- Fantham E., *Ovid's Metamorphoses*, Oxford University Press, Oxford 2004
- Forbes Irving P., *Metamorphosis in Greek myths*, Clarendon Press, Oxford 1990
- Frankel E., *Ovid. A Poet between two worlds*, California University Press, Berkeley 1945

- Galinsky G. K., *Ovid's Metamorphoses: An introduction to the basic aspects*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1975
- Gigante M., *Civiltà delle forme letterarie nell'antica Pompei*, Bibliopolis, Napoli 1979
- Guidorizzi G. (a cura di), *Il Mito greco. Gli dei*, volume I, Mondadori, Milano 2009
- Guidorizzi G. e Melotti M., (a cura di) *Orfeo e le sue metamorfosi. Mito, arte, poesia*, Carocci, Roma 2005
- Guthmüller B., *Mito, poesia e arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Bulzoni, Roma 1997
- Guthmüller B., *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana: da Dante al Rinascimento*, Carocci, Roma 2009
- Guthmüller B., *Ovidio Metamorphoseos vulgare: forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano*, Cadmo, Fiesole 2008
- Hardie P., *Virgil's Aeneid: cosmos and imperium*, Clarendon Press, Oxford 1986
- Holzberg N., *Ovid, The poet and his work* [1998], trad. a cura di G. M. Goshgarian, Cornell University Press, Ithaca e Londra 2002
- Holzberg N., *Ovid, The poet and his work* [1998], trad. di G. M. Goshgarian, Cornell University Press, Ithaca e Londra 2002
- Keith A. M., (a cura di) *The play of the fiction: studies in Ovid's Metamorphoses in book 2*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1992
- Kerényi K., *Gli dei e gli eroi della Grecia. Il racconto del mito, la nascita della civiltà* [1963], Saggiatore, Milano 2009
- Kiso A., *The lost Sophocles*, Vantage Press, New York 1984
- Labate M., *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, Giardini, Pisa 1984
- Landolfi L., *Scribentis imago. Eroine ovidiane e lamento epistolare*, Patròn, Bologna 2000
- Larson J., *Greek nymphs*, Oxford University Press, Oxford 2001
- Loost-Gaugier C. L., *Pitagora e il suo influsso sul pensiero e sull'arte*, Arkeios, Roma 2008
- Lupo G., *Poesia come pittura, De libero e la cultura romana (1930- 1940)*, Vita e Pensiero, Milano 2002
- Marongiu M., *Currus auriga paterni. Il mito di Fetonte nel Rinascimento*, Lumières Internationales, Lugano 2008
- Martindale C., *Ovid Renewed. Ovidian influences on literature and art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 1990

- Minois G., *La ricerca della felicità. Dall'età dell'oro ai giorni nostri*, traduzione a cura di V. Carrassi, Edizioni Dedalo, Bari 2010
- Myers S., *Ovid's causes: cosmogony and aetiology in in the Metamorphoses*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1994
- Noacco C., *Piramo e Tisbe*, Carocci, Roma 2005
- Panofsky E., *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale* [1960], Feltrinelli, Milano 1971
- Panofsky E., *Studi di iconologia. I Temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1975
- Passerini L., *Il Mito d'Europa. Radici antiche per nuovi simboli*, Giunti, Firenze 2002
- Persico G., *Bisessualità e dintorni. Il sottile confine dell'identità sessuale*, Franco Angeli, Milano
- Piccaluga G., *Lykaon: un tema mitico*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1968
- Pirrotta N., *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Einaudi, Torino 1975
- Pollard J., *Birds in greek life and myth*, Thames and Hudson, London 1977
- Puliga D., *Ospitare il dio. Il mito di Filemone e Bauci tra Ovidio e noi*, Il Melangolo, Genova 2009
- Rella F., *Confini. La visibilità del mondo e l'enigma dell'autorappresentazione*, Pendragon, Bologna 1996
- Riedweg C., *Pitagora. Vita, dottrina e influenza* [2002], a cura di M. L. Gatti, Vita e Pensiero, Milano 2007
- Rima B., *Lo specchio e il suo enigma. Vita di un tema intorno a Tasso e Marino*, Antenore, Padova 1991
- Rosati G., *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Sansoni, Firenze 1983
- Savoretti M., *Il carteggio di Parnaso. Il modello ovidiano e le epistole eroiche nel Seicento*, Sinestesie, Avellino 2012
- Seaford R., *Reciprocity and ritual*, Oxford Clarendon Press, Oxford 1994
- Segal C., *Orfeo il mito del poeta*, Einaudi, Torino 1995
- Segre C., *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, Utet, Torino 1953
- Solodow J. B., *The world of Ovid's Metamorphoses*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1988
- Ugolini F. A., *I cantari d'argomenti classico*, Olschki, Ginevra-Firenze 1933
- Verrua P., *Per la biografia di Nicolò degli Agostini*, Ducci, Firenze 1901
- Verrua P., *Studio sul poema "Lo innamoramento di Lancilotto e Ginevra" di Nicolò degli Agostini*, Ducci, Firenze 1901

Vinge L., *The Narcissus theme in Western European literature up to the early 19th century*, Glerups, Lund 1967

Warden J., *Orpheus: the Metamorphoses of a Myth*, University of Toronto Press, Toronto 1982

### Saggi in riviste

Andersen W., *Lycaon: Ovid's deceptive paradigm in Metamorphoses I* in «Illinois Classical Studies», 14, 1989, pp 91-102

Anderson W., *Love in Ovid's Metamorphoses*, in «The Classical Journal», 90, 1995, pp. 265-269

Angiò F., *Il Tereo di Sofocle e Tucidite II, 29, 3: fra mito e storia*, in «Quaderni di storia», 32, 1990, pp. 147-158

Barchiesi A., *Lecture e trasformazioni di un mito arateo*, in «Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici», VI, 1981, pp. 181-187

Barchiesi A., *Problemi d'interpretazione in Ovidio: continuità delle storie, continuazione dei testi*, in «Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici», 16, 1986, pp. 77-107

Barchiesi A., *Voci e istanze narrative nelle Metamorfosi di Ovidio*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», XXIII, 1989, pp. 55-96

Battaglia S., *Piramo e Tisbe in una pagina di Sant' Agostino*, in «Filologia e Letteratura», IX, 1963, pp. 113- 122

Bessone F., *Medea, leonessa infanticida. Ovidio, Seneca e un paradosso euripideo*, in «Quaderni del Dipartimento di filologia classica dell'Università di Torino», XI, 1998, pp. 171-196

Bettini M., *La follia di Aristeo*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 6, 1982, pp. 71-90

Bigi E., *Umanità e letterarietà nell' «Orfeo» del Poliziano*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLIX, 1982, pp. 183-215

Blomberg M., *The meaning of Χελιδών in Hesiod*, in «Opuscula Atheniensa», 19, 1992, pp. 49-57

Boneschanscher E. J., *Procne's absence again*, in «Classical Quarterly», 32, 1982, pp. 148-151

Borghini A., *Categorie linguistiche e categorie antropologiche: il mito di Eco come passività della voce*, in «Lingua e Stile», 13, 1978, pp. 489-500

Borghini A., *Dietro le spalle: sul significato del lancio delle pietre nel mito di Deucalione e Pirra*, in «Materiali e Discussioni per l' analisi dei testi classici», 10/11, 1983, pp. 319- 325

- Bretzigheimer G., *Diana in Ovids Metamorphosen*, in «Gymnasium», CI, 1994, pp. 506-546
- Casali S., *Enone, Apollo pastore e l' amore immedicabile. Giochi ovidiani su di un topo elegiaco*, in «Materiali e discussioni per l' analisi dei testi classici», 28, 1992, pp. 85- 100
- Ciappi M., *Contaminazioni tra tradizioni letterarie affini di ascendenza tragica nel racconto ovidiano del mito di Procne e Filomela (met. VI 587- 666)*, in «Maia», L, 1998, pp. 433- 463
- Ciappi M., *La metamorfosi di Procne e Filomela in Ovidio Met. 6.667.670*, in «Prometheus», 24, 1998 bis, pp. 141-148
- Cocco M., *Il sacrificio di Orfeo nell' "Orfeo" del Poliziano*, in «Quaderni d'Italianistica», VI, 1985, pp. 31-51
- Coleman K. M., *Tiresias the judge: Ovid, Metamorphoses 3, 322- 338*, in «Classical Quarterly», XL, 1990, pp. 571-577
- Curley D., *Ovid, Met. 6,640: a Dialogue between Mother and Son*, in «Classical Quarterly», 47, 1997, pp. 320-322
- Curran L. C., *Rape and rape victims in the Metamorphoses*, in «Arethusa» 11, 1978, pp. 213-241
- Dobrov G., *The tragic and comic Tereus*, in «American Journal of Philology», 114, 1993, pp. 189-234
- Doglio M. L., *Mito, metamorfosi, emblema dalla "Favola di Orfeo" del Poliziano alla "Festa de lauro"*, in «Lettere Italiane», XXIX, 1977, pp. 148-170
- Duke T. T., *Ovid's Pyramus and Thisbe*, in «The Classical Journal», 4, 1971, pp. 320-327
- Ellsworth J. D., *Ovid's "Aeneid" reconsidered*, in «Vergilius», 32, 1986, pp. 27-32
- Ellsworth J. D., *Ovid's Odyssey: Met. 13, 623-14, 608*, in «Mnemosyne», 41, 1988, pp. 333-340
- Fitzpatrick D., *Sophocle's Tereus*, in «Classical Quarterly», 51, 2001, pp. 90-101
- Fontenrose J., *The Sorrows of Ino and Procne*, in «Transaction and Proceedings of the American Philological Association», 79, 1948, pp. 125- 167
- Ghisalberti F., *Arnolfo d' Orleans, un cultore di Ovidio nel secolo XII*, in «Memorie del Reale Istituto Lombardo di scienze e lettere», 24, 1932, pp. 157-234
- Ghisalberti F., *Giovanni del Virgilio espositore delle "Metamorfosi"*, in «Il Giornale dantesco», XXXIV, IV, 34, 1933, pp. 1-110
- Gowers E., *Talking trees: Philemon and Baucis revisited*, in «Arethusa», 38, 2005, pp. 331-365
- Griffin A. H. F., *Philemon and Baucis in Ovid's Metamorphoses*, in «Greece and Rome», 38, 1991, pp. 62-74
- Guthmüller B., *Letteratura nazionale e traduzione dei classici nel Cinquecento*, in «Lettere Italiane», XLV, 1993, pp. 501-518

- Hannah R., *Is it a bird? Is it a star? Ovid's Kite- and the first swallow of spring*, in «Latomus», 56, 1997, pp. 327-342
- Hardie P., *Lucretius and the delusion of Narcissus*, in «Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici», XX- XXI, pp. 71-89
- Hardie P., *The Speech of Pythagoras in Ovid Metamorphoses 15: Empedoclean epos*, in «Classical Quartely», XLV, 1995, pp. 204-214
- Jacobsen G. A., *Apollo and Tereus. Parallel motifs in Ovid's Metamorphoses*, in «Classical Journal», 80, 1984, pp. 45-52
- Janan M., «*The Labyrinth and the mirror*»: *Incest and influence in Metamorphoses 9*, in «Arethusa», XXIV, 1991, pp. 239-256
- Jones C. P., *A Geographical setting for the Baucis and Philemon legend (Ovid Metamorphoses 8. 611-724)*, in «Harvard Studies in Classical Philology», 96, 1994, pp. 203-228
- Kaufhold S. D., *Ovid's Tereus: fire, birds, and the reification of figurative language*, in «The Classical Philology», 92, 1997, pp. 66-71
- Keith A. M., *Etymological wordplay in Ovid's Pyramus and Thisbe*, in «Classical Quartely», 51, 2001, pp. 309-313
- Knox P. E., *Pyramus and Thisbe in Cyprus*, in «Harvard Studies in Classical Philology», 92, 1989, pp. 315-328
- Krappe A. H., *Teiresias an the snakes*, in «American Journal of Philology», 49, 1928, pp. 267-275
- La Penna A., *La parola translucida di Ovidio. Sull' episodio di Ermafrodito (Met. IV, 285- 388)*, in «Vichiana», XII, 1983, pp. 235-243
- Labate M., *Storie di instabilità: l'episodio di Ermafrodito nelle Metamorfosi di Ovidio*, in «Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici», XXX, pp. 49-62
- Labate M., *Ulisse, Eurialo e le armi di Achille. Ov. Met. XIII 98 sgg.*, in «Atene e Roma», XXV, 1980, pp. 28-32
- Lamour D. H., *Tragic contaminatio in Ovid's Metamorphoses: Procne and Medea; Philomela and Iphigeneia (6. 424- 674); Scylla and Phaedra (8. 19- 151)*, in «Illinois Classical Studies», 15, 1990, pp. 131-141
- Landolfi L., *Europa: da Mosco a Ovidio*, in «Bollettino di Studi Latini», XXIV, 1994, pp. 501-526
- Martelli M., *Il mito di Orfeo nell' età laurenziana*, in «Interpres», VIII, 1988, pp. 7-40
- Miller J. F., *The Memories of Ovid's Pythagoras*, in «Mnemosyne», XLVII, 4, 1994, pp. 473-487
- Munari F., *Il "Pyramus e Tisbe" di Matteo Vendome*, estratto dagli «Studi Italiani di Filologia Classica», vol. XXXI, fasc.1, Le Monnier, Firenze 1959, pp., 65-78
- Murgatroyd P., *Ovid's Syrinx*, in «Classical Quarterly», XXI, 2001, pp. 620-623

- Nagle B. R., *Byblis and Myrra: two incest narratives in the "Metamorphoses"*, in «Classical Journal», LXXVIII, 1982-1983, pp. 301-315
- Pavlock B., *The tyrant and boundary violations in Ovid's Tereus episode*, in «Helios», 18, 1991, pp. 34-48
- Ranucci G., *Il primo monologo di Biblide (Ovidio, «Metamorfosi», IX, vv. 474- 516)*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, VI.i, 1975, pp. 53-72
- Shorrock R., *Ovidian plumbing in Metamorphoses 4*, in «Classical Quarterly», 53. 2, 2003, pp., 624-627
- Spatafora G., *Il pianto dell'usignolo nella poesia greca antica*, in «Orpheus», 16, 1995, pp. 98-110

### Atti di convegni

- Rosati G., *Il racconto dentro il racconto. Funzioni metanarrative nelle Metamorfosi di Ovidio*, in Atti del Convegno internazionale *Letterature classiche e narratologia* (Selva di Fasano, 6-8 ottobre 1980), Perugia 1981

### Saggi in volumi miscellanei

- Albrecht von M., *Virgilio e le Metamorfosi di Ovidio*, in M. Gigante (a cura di), *Virgilio e gli Augustei*, Giannini, Napoli 1990, pp. 203-219
- Casanova A., *Osservazioni sui frammenti del Tereo*, in AA.VV., *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, a cura di G. Avezzi, Marsilio, Venezia, 2008, pp. 59-68
- Cottino-Jones M., *The myth of Apollo and Daphne in Petrarch's Canzoniere. The dynamics and literary function of transformation*, in A. Scagione (a cura di), *Francis Petrarch, six centuries later. A symposium*, University of North Carolina and Newberry library, Durham 1975, pp. 152-176
- Deward M., *Si quid habent very vatum praesagia. Ovid in the 1st-5<sup>th</sup> Century*, in B. Weiden Boyd (a cura di), *Brill's companion to Ovid*, University of California, Brill 2002, pp. 383-41

- Dimmick J., *Ovid in the Middle Ages. Authority and poetry*, in P. Hardie (a cura di), *The Cambridge companion to Ovid*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, pp. 264-287
- Feldherr A., *Metamorphosis in the Metamorphoses*, in *Cambridge companion to Ovid*, P. Hardie (a cura di), Cambridge University Press, Cambridge 2002, pp.163-179
- Moormann E. M., W. Uitterhoeve, *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, [1987], a cura di E. Tetamo, Mondadori, Milano 2004
- Pianezzola E., *Forma narrativa e funzione paradigmatica di un mito. L'età dell'oro latina*, in AA.VV., *Studi di poesia latina in onore di Antonio Traglia*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1979, pp. 573-592
- Setalioli A., *L'impostazione letteraria del discorso di Pitagora nel XV libro delle "Metamorfosi"*, in AA.VV., *Ovid Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65 Geburtstag*, Peter Lang 1999, pp. 487-514
- Sharrock A., *Gender and sexuality*, in P. Hardie (a cura di), *Cambridge companion to Ovid*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, pp. 95-107
- Trapp J. B., *Portraits of Ovid in the Middle Ages and in the Renaissance*, in H. Walter, H.J. Horn, *Die Rezeption der Metamorphosen de Ovid in der Neuzeit. Der antike Mythos in text und Bild*, Berlin, Gbr. Mann Verlag, Berlino 1995, pp. 252-278

## Sitografia

<http://www.iconos.it/>

[http://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-degli-agostini\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-degli-agostini_(Dizionario-Biografico)/)

<http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-del-virgilio/>

[http://www.kirke.hu-berlin.de/ovid/ovidal\\_p.html](http://www.kirke.hu-berlin.de/ovid/ovidal_p.html)

<http://classics.mit.edu/Ovid/metam.html>

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>

[http://www.uni-mannheim.de/mateo/camenahtdocs/camena\\_e.html](http://www.uni-mannheim.de/mateo/camenahtdocs/camena_e.html)

<http://www.thelatinlibrary.com/>

<http://perseus.uchicago.edu/>



