



**UNIVERSITÀ
DI TRENTO**
Dipartimento di
Lettere e Filosofia

UNA
Universität
Augsburg
University

Dottorato di Ricerca Internazionale
“Forme dello scambio culturale”

Ciclo 35°

Tesi di Dottorato

Ovidio in Germania.

**Le metamorfosi di Narciso e Penteo nella riscrittura
protomoderna di Jörg Wickram**

Supervisore di tesi

prof. Fulvio Ferrari

Dottoranda

dott.ssa Cristiana Roffi

Co-Supervisore di tesi

prof. Klaus Wolf

Coordinatore del Dottorato

prof. Fulvio Ferrari

Anno accademico 2022-2023

«Aber wie willst du denn einmal sterben, Narziß,
wenn du doch keine Mutter hast?
Ohne Mutter kann man nicht lieben.
Ohne Mutter kann man nicht sterben»

(H. Hesse, *Narziß und Goldmund*)

Omnia mutantur, nihil interit

(Ov. *met.* XV, 165)

INDICE

INTRODUZIONE	pag. 1
Capitolo I: LE METAMORFOSI NELL'OPERA DI ALBRECHT VON HALBERSTADT, JÖRG WICKRAM ED IL COMMENTO DI LORICHIUS	
1.1 Sviluppo della ricezione di Ovidio: Francia e Germania a confronto	pag. 6
1.2 I frammenti ritrovati	pag. 11
1.3 Il prologo e la datazione	pag. 15
1.4 La corte del langravio Hermann di Turingia	pag. 19
1.5 Le <i>Metamorfosi</i> di Jörg Wickram	pag. 23
1.6 Conoscenza del latino da parte di Wickram	pag. 28
1.7 Le rime, le soppressioni e le lacune del testo di Wickram	pag. 30
1.8 La teoria di traduzione dell'epoca di Albrecht von Halberstadt e Jörg Wickram	pag. 32
1.9 L'esegesi medievale e il commento di Lorichius	pag. 33
1.10 Lorichius e l'utilità di leggere gli antichi	pag. 38
Capitolo II: L'EPISODIO DI NARCISO ED ECO: COMPARAZIONI TRA OVIDIO E WICKRAM	
2.1 L'esegesi medievale e le interpretazioni dell'episodio di Eco e Narciso in ambito francese e tedesco	pag. 42
2.2 Prologo e introduzione del personaggio di Eco (W. cap. XV, 833-879 / Ov. III, 339-358)	pag. 44
2.3 Maledizione di Eco da parte di Giunone (W. cap. XVI, 880-927 / Ov. III, 359-378)	pag. 51
2.4 Incontro di Eco/Narciso (W. cap. XVII, 928-981 / Ov. III, 379-401)	pag. 57
2.5 Descrizione della fonte (W. cap. XVIII, 982-1053 / Ov. III, 402-424)	pag. 63
2.6 Innamoramento dell'immagine riflessa (W. cap. XIX, 1054-1173 / Ov. III, 425-476)	pag. 73
2.7 Morte e metamorfosi di Narciso (W. cap. XX, 1174-1239 / Ov. III, 476-451)	pag. 85
Capitolo III: L'EPISODIO DI PENTEO E BACCO: COMPARAZIONI TRA OVIDIO E WICKRAM	
3.1 Il ruolo di Tiresia (W. cap. XXI, 1240-1282 / Ov. III, 511-527)	pag. 97
3.2 Serpenti e metamorfosi	pag. 101

3.3	Penteo, <i>contemptor superum</i> , e l'incontro con Tiresia	pag. 108
3.4	I sacri riti e l'arrivo del dio: Penteo e Bacco a confronto (W. cap. XXI, 12830-1295 / Ov. III, 527-530 – W. 1296-1347 / Ov. 531-571)	pag. 114
3.5	Il travestitismo di Bacco	pag. 124
3.6	Il regno di Bacco: Fauni, Satiri e Sileni	pag. 133
3.7	Acete e i marinai tirreni (Ov. III, 582-691)	pag. 139
3.8	Lo smembramento di Penteo (W. cap. XXII, 1371-1416 / Ov. 707-733)	pag. 155
3.9	Lo smembramento di Atteone (W. 473-590 / Ov. 206-252)	pag. 171
3.10	Il dilaniamento della carne: ulteriori manifestazioni del dionisiaco	pag. 185
3.10.1	Le Miniadi e lo <i>sparagmòs</i> di Iti	pag. 186
3.10.2	Ino, Atamante e la follia	pag. 197
3.10.3	Orfeo e le Baccanti	pag. 202
Capitolo IV: L'APPARATO ILLUSTRATIVO ED IL COMMENTO DI LORICHIUS		
4.1	L'apparato illustrativo	pag. 209
4.1.1	Narciso	pag. 211
4.1.2	Tiresia	pag. 212
4.1.3	Cadmo	pag. 213
4.1.4	Atteone	pag. 221
4.1.5	Semele	pag. 222
4.1.6	Penteo	pag. 224
4.1.7	Bacco e i marinai di Acete	pag. 225
4.2	Il commento di Lorichius	pag. 228
4.2.1	Lorichius e l'episodio di Narciso	pag. 229
4.2.2	Lorichius e lo sbranamento: dalla nascita di Bacco allo sbranamento di Penteo ed Atteone	pag. 231
CONCLUSIONI		pag. 238
TAVOLE DELLE ILLUSTRAZIONI		pag. 248
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI		pag. 259

INTRODUZIONE

La ricezione in lingua tedesca delle *Metamorfosi* ovidiane è una delle tappe meno studiate nell'ampia e varia fortuna di cui l'autore ha goduto nella storia della cultura occidentale. A questa carenza si è cercato di ovviare in tempi recenti, anche sotto lo stimolo del bimillenario della morte del poeta, che ha visto la produzione di numerose iniziative scientifiche e divulgative. Nel 2019 è stato pubblicato il volume di Anna Cappellotto, *Metamorfosi delle Metamorfosi di Ovidio. La traduzione in altotedesco medio di Albrecht von Halberstadt* (Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019), che indaga la ripresa di Ovidio nella letteratura tedesca medievale e le sue forme di ricezione. L'autrice, due anni dopo le celebrazioni del bimillenario ovidiano, offre al lettore la prima edizione completa dei cinque frammenti (A, B, C, D, E) attribuiti alle *Metamorfosi* di Albrecht von Halberstadt e rinvenuti ad Oldenburg, accompagnando l'opera con un'esaustiva presentazione dello stato dell'arte ed una traduzione italiana aderente al testo tedesco. Mentre il libro di Cappellotto rappresenta uno scritto imprescindibile per chiunque desideri avvicinarsi allo studio delle ricezione dei testi classici in ambito tedesco, nonostante la *communis opinio* che relega Albrecht von Halberstadt al rango di scrittore mediocre, in quanto la sua traduzione, come afferma l'autrice stessa, «costituisce un unicum nello spettro dei possibili fenomeni di ricezione che si possono annoverare nella ripresa della *historia antiqua* nel Medioevo»¹, la traduzione protomoderna ad opera dell'autore alsaziano Jörg Wickram non è mai stata oggetto di indagine. L'*editio princeps* venne pubblicata nel 1545 a Mainz presso l'editore Ivo Schöffler, corredata di un apparato iconografico e delle moralizzazioni di Gerhard Lorichius. Proprio a tale *hiatus* cerca di ovviare il presente studio, il cui obiettivo è quello di approfondire la ricezione e la riscrittura degli episodi ovidiani di Narciso/Eco e Penteo (Narciso/Eco: *met.* III, 339-510 / W. III, 840-1239; Penteo: *met.* III, 511-733 / W. III, 1240-1416) nell'opera pubblicata nel 1545 da Jörg Wickram; quest'ultima costituisce a sua volta una rielaborazione del testo frammentario di Albrecht von Halberstadt, datato tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo.

Nella prima parte del lavoro di tesi si è cercato di ricostruire il quadro dell'ambiente letterario e culturale in cui entrambe le opere furono redatte, fornendo le coordinate adeguate per procedere ad un'indagine sulle peculiarità della ripresa di Ovidio nella letteratura tedesca medievale e moderna, nonché sulle sue forme di ricezione (la cosiddetta *Anspielungsrezeption*, 'ricezione allusiva', come definita da Cappellotto²). Dopo la traduzione delle *Metamorfosi* in versi a rima baciata di Albrecht von Halberstadt, fu Haupt ad intraprendere le prime indagini sul tema quando nel 1843 pubblicò

¹ Cappellotto 2019, 246.

² *Ibid.*, 30.

senza commentario il saggio *Die Vorrede Albrecht von Halberstadt*; nel 1851 si susseguirono tre pubblicazioni ad opera di J. Grimm. Non fu però possibile rieditare il testo di Albrecht von Halberstadt sino a quando nel 1855, nell'archivio ducale di Oldenburg, vennero rinvenuti due frammenti databili alla fine del XIII secolo. Il primo (A) fu pubblicato da Leverkus nel 1859; il secondo (B) fu scoperto nel 1865 da Lübben. Il lavoro di edizione si è dimostrato subito particolarmente complesso: nel 1906 Bolte tentò un'edizione dell'opera di Wickram, mentre nel 1908 Runge pubblicò il suo lavoro sulle *Metamorfosi* di Albrecht von Halberstadt mettendo a confronto l'opera di quest'ultimo con quella di Wickram. Nel 1966 accadde l'inaspettato: Last rinvenne, durante una revisione dei documenti dell'archivio di Stato di Oldenburg, un altro frammento (C). L'opinione espressa già da Leverkus, che avvalorava l'ipotesi della trasmissione delle *Metamorfosi* tramite un manoscritto medievale in Oldenburg smembrato alla fine del '600, trovò conferma grazie alla scoperta degli ulteriori frammenti D ed E.

La seconda parte del lavoro è dedicata ad una puntuale comparazione tra il poema di Ovidio e il volgarizzamento di Wickram. Per gli episodi ovidiani sono stati utilizzati i commenti di Barchiesi/Rosati (*Ovidio, Metamorfosi, libri III-IV*, vol. II, Milano 2007) e di Bömer (*P. Ovidio Naso. Metamorphosen. Kommentar, Buch I-III*, vol. I, Heidelberg 1969); il testo classico è stato confrontato con quello tedesco edito da Roloff (*Georg Wickram. Sämtliche Werke, Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts, unter Mitwirkung von K. Kahlenberg*, vol. XIII, Berlin-New York 1990) e sono state esaminate dettagliatamente le differenze, soprattutto linguistiche e contenutistiche, presenti all'interno delle due opere. Tuttavia, l'analisi delle *Metamorfosi* wickramiane non può prescindere dalla analisi dell'opera di Albrecht von Halberstadt, che tradusse la fonte dal latino a Jechaburg, nel nord della Turingia. Informazioni inerenti all'opera di Albrecht von Halberstadt si ricavano dal prologo (il cosiddetto *Meyster Albrechts Prologus*) che Wickram, per primo, riprodusse nella sua edizione, in modo tale che il lettore potesse familiarizzare con il 'tedesco antiquato' ed i 'versi brevi' che caratterizzavano la precedente traduzione (W. 10, 7-11). Il lavoro di Albrecht von Halberstadt, per quanto innovativo, non ricevette il plauso della sua epoca; la scarsa fortuna di quest'opera potrebbe essere dovuta agli elementi mitologici e pagani estranei al gusto del tempo ed alle difficoltà di rendere il registro elevato di Ovidio in uno stile medio per il pubblico di corte. L'opera di Jörg Wickram, invece, risultò un successo editoriale, dimostrato dalle numerose ristampe che il testo ebbe dal 1545 al 1631 (vi furono cinque edizioni: 1545, A; 1551, B; 1581, C; 1609, D; 1631, E), una circostanza sicuramente favorita dalla popolarità che Ovidio godeva in quel periodo sia nella letteratura che nelle arti. L'*editio princeps* include una serie di xilografie, in aggiunta alle *Auflegungen* ('intepretazioni') di Gerhard Lorichius, pastore della parrocchia di Hadamar (1485-1553). Primo esempio tedesco di moralizzazione delle

Metamorfosi, i commenti di Lorichius sono stati rivalutati solamente a metà degli anni '60 grazie a Stackmann, per poi essere inclusi nell'edizione moderna di Roloff.

Nel secondo e terzo capitolo la comparazione tra il lavoro di Wickram ed il testo-fonte si è soffermata sull'analisi del tema del vedere, grande protagonista del III libro accanto alle vicende della distruzione della dinastia tebana. Lo si ritrova nella narrazione di Atteone, punito con la trasformazione in cervo (*met.* III, 177 ss.), Semele (*met.* III, 259-315), Narciso (*met.* III, 339-510) e Penteo (*met.* III, 511-733). Dopo aver narrato la vicenda di Liriope, madre di Narciso, Ovidio inserisce nel testo la figura di Tiresia, che riveste un importante ruolo all'interno del III libro: funziona, infatti, come collegamento tra storie di personaggi puniti per aver visto ciò che non si doveva e ricongiunge la vicenda di Narciso al contesto tebano ed al dio della contraddizione di cui l'indovino è interprete. Il giovane, che non ha completato l'adolescenza ed il cui desiderio d'amore si rivolge verso sé stesso, anziché verso un oggetto esterno, rifiuta l'amore e si dedica alla caccia; fallendo il delicato passaggio dall'adolescenza all'età adulta, si consacra all'attività venatoria. Come cacciatore si presenta ad Eco, *nympe vocalis e resonabilis*, che se ne innamora. I personaggi di Narciso ed Eco si caratterizzano per essere l'uno l'opposto dell'altro: Narciso è pura identità perché, indirizzando solo a sé stesso il suo desiderio, rifiuta qualsiasi altra relazione; Eco è totale alterità perché si annulla completamente nell'altro. Inoltre, si è indagata la resa, da parte di entrambi gli autori, del parallelismo tra l'immagine vocale e l'immagine visiva: la voce di Eco, infatti, rappresenta l'equivalente sonoro del riflesso che cattura gli sguardi di Narciso. Questa duplicazione prosegue anche sul piano del linguaggio, mediante la corrispondenza *corpus/vox*.

Per quanto riguarda Penteo, imprescindibile si è dimostrata la comparazione con le *Baccanti* di Euripide: dall'autore greco è molto probabile che Ovidio abbia tratto ispirazione per la figura di Tiresia ed il suo alterco con Penteo, ma sono presenti svariate differenze che dimostrano l'abilità di Ovidio nel modificare la versione tradizionale degli avvenimenti. Una particolare attenzione è stata riservata alle mutilazioni del corpo maschile, presenti, oltre che in Penteo, nell'episodio del giovane cacciatore Atteone, sbranato dai suoi stessi cani per aver assistito ai lavacri della dea Artemide. Se la lacerazione della carne è un tema ampiamente sviluppato all'interno delle vicende di Penteo ed Atteone, vi sono ulteriori episodi in cui il dilaniamento è il *focus*, nonché motore, della narrazione. Il confronto con il testo protomoderno si è rivelato significativo in quanto ha permesso di verificare, oltre alle descrizioni degli sbranamenti di Penteo ed Atteone, l'interesse che l'autore dedica a tematiche concernenti la violenza ed il sangue, ampiamente presenti in altre episodi, quali quelli delle figlie di Minia; lo *sparagmòs* ai danni di Iti ad opera di Procne e Filomela; Ino/Atamante e, infine, Orfeo.

La trascrizione del testo è accompagnata da note di commento, dove si è resa ragione di alcune scelte di edizione e resa lessicale. La traduzione in nota mira a rendere il testo accessibile anche a studiosi non specialisti: si segnala che, riguardo le traduzioni, per la versione latina si è utilizzata l'edizione a cura di Marzolla, Einaudi editore, mentre per le *Baccanti* quella di Correale, Feltrinelli editore; per i frammenti tedeschi, invece, si è riportata la traduzione di Cappellotto 2019. Infine, per le *Metamorfosi* di Wickram, come anche per i commenti di Lorichius, le traduzioni sono mie. Si segnala che non sono mai state pubblicate traduzioni delle *Metamorfosi* protomoderni antecedenti a questo studio né in tedesco contemporaneo, né in italiano, se non di brevi versi (si veda Rücker 1997, che riporta, in appendice all'opera, la trascrizione sinottica delle *Metamorfosi* di Albrecht von Halberstadt, contenente il testo ovidiano, la trascrizione dei frammenti ed il rifacimento di Wickram – senza traduzione). Alla traduzione del testo protomoderno è stata aggiunta l'interpunzione e il discorso diretto è segnalato da apici.

Infine, le comparazioni tra i due testi e l'osservazione delle strategie di traduzione permetteranno di collocare le *Metamorfosi* tedesche nell'ambito della discussione fra *übersetzen* o *wiedererzählen*, mentre il confronto con la letteratura coeva sarà utile a posizionare la traduzione all'interno della storia letteraria tedesca protomoderna e medievale (quest'ultima relativamente alle *Metamorfosi* di Albrecht von Halberstadt). In appendice al lavoro si colloca la tavola delle illustrazioni, che consentirà al lettore di orientarsi con le figure analizzate all'interno del quarto capitolo (Tiresia, Cadmo, Penteo, Semele ed i marinai di Acete). Le xilografie furono ideate da Wickram stesso per quanto riguarda le prime due (A, B), mentre le ultime tre (C, D, E) furono concepite da Virgil Solis, che a sua volta trasse ispirazione dalle incisioni di Bernard Salomon, illustratore francese autore de *La Métamorphose d'Ovide figurée*, Johann Feyerabendt, editore dell'edizione C di Wickram, sostituì le 47 illustrazioni di Wickram con quelle di Solis (178), aggiungendo le descrizioni di Johannes Posthius, ed intervenne anche sul testo, togliendo dei passaggi ed aggiungendone altri tratti dall'opera del cantore di Augsburg Johannes Spreng. L'edizione D, ad opera di Johann Saurn presso la stamperia di Rothen, inserisce 182 illustrazioni sempre di Solis, mentre il testo riprende C. La ristampa del 1631 (E), ad opera di Gottfried Tampach, contiene sempre le medesime illustrazioni di Solis (182).

Parte di questo lavoro è stata composta durante un soggiorno della durata di sei mesi presso il Centro di Studi Epigrafici e Paleografici della Ohio State University, grazie all'ottenimento della borsa di ricerca dedicata alla studiosa Virginia Brown (Virginia Brown Fellowship). La ricca offerta di volumi del Centro ha permesso la visione, tramite microfilm, delle ultime tre edizioni a stampa delle *Metamorfosi* protomoderni (1581, 1609, 1631). Si ricorda, in particolar modo, l'analisi dell'episodio di Acete e dei marinai tirreni (Ov. III, 582-691) contenuto nella stampa del 1609 ed il

cui relativo testo è stato visionato e trascritto grazie alla consultazione dei microfilm in possesso del Centro di ricerca, unico detentore di tale edizione, oltre alla British Library. Una precisazione è d'obbligo: i testi del 1545/1551 non contengono la narrazione della vicenda dei marinai, nonostante sia presente nelle *Außlegungen* di Lorichius rinvenibili al termine del III libro. La si trova, tuttavia, nelle edizioni del 1581 (pag. 44-45), del 1609 (pag. 115-116) e del 1631 (pag. 115-116). Non vi sono, infatti, edizioni – e trascrizioni – moderne di tali testi, come è avvenuto per quelle del 1545 e 1551, collazionate ed edite da Roloff nel 1990 insieme alle *Außlegungen* lorichiane (diversamente dall'edizione di Bolte, che non le contiene). In alcuni punti la lettura del testo, esempio di gotica Fraktur, si è rivelata ostica, a causa delle tonalità molto scure dei colori presenti sui microfilm. La possibilità di schiarire le pagine e di rendere i contorni delle lettere più nitidi ha permesso di rilevarne le peculiarità.

Capitolo I

LE METAMORFOSI NELL'OPERA DI ALBRECHT VON HALBERSTADT, JÖRG WICKRAM ED IL COMMENTO DI LORICHIUS

1.1 Sviluppo della ricezione di Ovidio: Germania e Francia a confronto

Seguendo la schematizzazione proposta dal *Verfasser Lexicon*³(1989), la ricezione delle opere di Ovidio si può suddividere in tre differenti fasi:

1. VIII-IX secolo;
2. XI-XIII secolo;
3. XIII-XV secolo.

Nel primo periodo ricominciano a circolare i testi; durante il secondo Ovidio ottiene un significativo sviluppo nella cultura letteraria medievale; nel terzo incomincia a raggiungere popolarità. Viene,

* Si segnala che in questo elaborato vengono usate le seguenti abbreviazioni: W. (testo di Jörg Wickram edito da Roloff nel 1990; le edizioni di riferimento sono quelle del 1545 (A) e del 1551 (B), collazionate insieme), *met.* (*Metamorfosi* ovidiane), *Met.* (*Metamorfosi* di Wickram), A e B (frammenti A e B di Albrecht von Halberstadt editi da Cappellotto 2019). Non sono state prese in considerazione le edizioni del 1581 (C), 1609 (D) e 1631 (E) in quanto nell'edizione C vengono omissi il nome di Albrecht e di Wickram, la dedica, le *Vorreden* e la premessa di Gerhard Lorichius. L'editore Feyerabendt interviene sul testo di Wickram, togliendo alcuni passaggi e aggiungendone altri tratti dalla traduzione delle *Metamorfosi* ad opera di Johannes Spreng. L'edizione D del 1609 riprende C, ma la dedica del precedente editore scompare. La ristampa del 1631 (E) contiene le illustrazioni di Virgil Solis. Nel caso di immagini tratte da opere di Lorichius o da varie edizioni a stampa delle *Metamorfosi*, si segnala che provengono da digitalizzazioni legalmente approvate (nello specifico: Google Books, BnF Gallica, Roloff 1990). Dal seguente lavoro sono stati ricavati due articoli (Roffi, C. *The Textual Transmission of Ovid's Metamorphoses during the Medieval Age: the Example of Germany*, in Berardi, R., Bruno, N., Fizzarotti, L., *On the Track of the Books: Scribes, Libraries and Textual Transmission*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2019, 293-306; Roffi, C., *Narciso, Penteo e la rappresentazione della corporeità nelle Metamorfosi di Jörg Wickram*, in: Baggio S., Nobili C., *Gesticolar parlando. Esempi di studi linguistici trasversali*, Edizioni dell'Orso, 2022, 117-142) ed uno è in fase di pubblicazione.

³ Verf.lex. Bd. 7, Berlin/ New York 21989, 247-273: «Innerhalb der 1. Periode wächst Ovid von einer anfangs geringen allmählich zu einer beherrschenden Autorität heran. In der 2. Periode hat Ovid einen maßgeblichen Anteil an der Entfaltung der mittelalterlichen literarischen Kultur. In der 3. Periode scheint seine Wirkung an Kontur zu verlieren und an Breite zu gewinnen: sie verteilt sich im schwer überschaubaren Gelände der Enzyklopädie, der didaktischen Traktate und Florilegien, der kosmos- und naturkundlichen Heilbücher». Ludwig Traube, nella sua lezione del 1911, scrisse a proposito di Ovidio e della sua fortuna in ambito medievale: «es ist auch wieder die Zeit gekommen, in der den lateinischen Dichtern [des Mittelalters] der Reim trivial und vulgär erschien. Schon im 12. und 13. Jahrhundert enthalten sich die Dichter wieder der Leoniner, die sie im 10. Jahrhundert gänzausnahmslos verwandten. Es ist das Zeitalter, das ich die *aetas Ovidiana*, nennen möchte, die Zeit, die der *aetas Vergiliana*, dem 8. und 9. Jahrhundert, und der *aetas Horatiana*, dem 10. und 11. Jahrhundert, folgt. Denn so könnte man ungefähr die Jahrhunderte abgrenzen nach den Dichtern, die ihnen am nachahmenswertesten schienen. In der ersten Zeit herrscht das heroische Versmaß und man besingt die Heiligen, im zweiten Zeitalter neigt man in Anlehnung an Horaz zur Satire und Epistel und im dritten Abschnitt schlägt das Ovidische Distichon, in dem man sogar Komödien schreibt, alle Gegner zu Boden». La citazione è riportata anche da Ziolkowski 2005, 24, che aggiunge: «during this period Ovid's work were not only the most widely used for teaching Latin style and rethoric, his *Heroides* were praised as models for poetic epistles, the first book of the *Metamorphoses* was a popular authority for cosmogology and his *Remedia amoris* was consulted for medical advice».

infatti, inserito come canone stilistico nel campo della didattica e nelle antologie, come anche nei testi di storia naturale. Per la diffusione delle opere di Ovidio dobbiamo tenere conto principalmente di due indicatori⁴:

- il numero di manoscritti di cui ci è giunta notizia, accanto anche alle citazioni e commenti riguardanti Ovidio stesso;
- l'influenza dei lavori dello scrittore latino presso altri autori, i cui testi appaiono anche traditi con il nome di Ovidio.

È noto come nel Medioevo Ovidio appartenga alla tradizione dei classici più letti e più studiati: questo per quanto concerne le *Metamorfosi* e l'*Ars*. Tuttavia, dobbiamo presupporre che tra il periodo della migrazione dei popoli e Carlo il Grosso (VIII sec.) non ci fosse una reale conoscenza delle opere ovidiane (come in generale dei classici antichi), quantomeno nel nord della Francia e in Germania. Diversi sono i casi del sud della Francia, come della Spagna e dell'Inghilterra, dove gli studi classici avevano una solida diffusione. Accanto al processo di appropriazione della poesia latina da parte della letteratura accademica, l'influenza di questo autore iniziò a diffondersi in ambito volgare. Tra i maggiori poeti ricordiamo André le Chapelain e Chrétien des Troyes, che scrisse la cosiddetta *Bible des Poètes*, un adattamento delle *Metamorfosi* in singoli episodi, con una prospettiva più ampia. La ricezione in Europa di Ovidio sembra – come l'interesse e lo studio dell'antichità – aver avuto origine in ambito francese a partire dall'XI secolo⁵. Ad uno dei consiglieri di Carlo Magno, Modoino di Autun, fu attribuito il soprannome di *Naso* (una sorta di titolo onorifico, abbastanza comune ed in voga a quel tempo, considerando che altri membri amavano chiamarsi Omero o Virgilio, in onore dei loro poeti preferiti⁶).

L'influsso di Ovidio sulla letteratura tedesca, che nel IX secolo aveva ricevuto un impeto vitale, non lasciò tracce particolari; nei lavori di copisti che creavano compendi non troviamo alcun cenno a tale autore, mentre sappiamo con certezza che l'*Eneide* e le *Ecloghe* virgiliane venivano apprezzate ed anche lette con particolare attenzione. I manoscritti inerenti alla tradizione di Ovidio in area germanica iniziarono ad essere citati ed enumerati nei cataloghi delle biblioteche intorno al IX secolo (come l'*Ars* e le *Metamorfosi* nel monastero di Reichenau, le *Heroiden* in quello di Murbach ed un vasto indice delle opere nella biblioteca di Blaubeuren) e cominciarono ad essere trascritti accanto alle opere di altri autori⁷. È interessante notare come l'interesse per le *Metamorfosi*, opera

⁴ Riguardo l'atteggiamento medievale di fronte alla cultura classica, soprattutto durante il '200, cfr. Munk Olsen 1991, 13-15.

⁵ Lehmann 1927, 2, indica anche l'Inghilterra come apripista.

⁶ Munari 1960, 8 e Schiefer 1992, 56.

⁷ Cfr. Kistler 1993, 15.

considerata così centrale da essere spesso indicata come *Ovidius major* (o *magnus*), venga presto soppiantato da quello per i testi con tematiche amorose, quali l'*Ars* ed i *Remedia*. Durante la dinastia degli Ottoni, tuttavia, assistiamo ad un'inversione di rotta: nel X secolo i classici iniziarono ad essere studiati con maggiore dedizione rispetto agli altri secoli⁸, anche se la penuria di cataloghi bibliotecari correttamente trascritti non aiuta a far luce con certezza sullo *status quaestionis*.

Con l'inizio dell'XI secolo lo studio delle *Metamorfosi* iniziò a diffondersi e da allora fino alla fine dell'epoca medievale Ovidio rimase un autore conosciuto e fu ritenuto anche un artista o, come sostenne Johannes von Garlandia⁹, autore inglese del 1234, l' "inventore dell'arte". Certo è che in ambito tedesco meridionale ed alsaziano la circolazione dei testi dovette essere assai diffusa, se riteniamo veritiero il commento rinvenuto a Benediktbeuern (Alta Baviera) ed appartenente all'XI secolo, le cui tracce ci riconducono al noto Manegold di Lautenbach (*Manegaldus*), precettore itinerante alsaziano che nel 1086 insegnava privatamente proprio in Baviera; il suo commentario all'*Ars* sembra derivare dalla trascrizione delle sue lezioni da parte di uno degli studenti. Alla fine dell'XI secolo, quindi, Ovidio è inserito a tutti gli effetti nel canone scolastico¹⁰. In effetti, possiamo osservare che la ricezione latina in ambito germanico sia stata influenzata da quella di area francese: il poeta Heinrich von Veldeke, ad esempio, si rifà al *Roman d'Eneas* per la stesura dell'*Eneit*. È probabile che Albrecht von Halberstadt abbia conosciuto ed utilizzato quale fonte indiretta la rielaborazione di Chrétien de Troyes per la realizzazione dell'episodio di Filomela, che entrambi i poeti denominano Philomena, invece di Philomela, lasciando intendere, da parte del poeta tedesco, una probabile ripresa del modello francese. Per quanto riguarda la germanizzazione dell'*Ars*, compaiono solo delle citazioni tradotte ottenute da fonti secondarie ed appartenenti al XV secolo¹¹.

Nel XII secolo Ovidio è citato nelle opere di Wernher von Elmendorf, clerico di Heiligenstadt in Turingia, autore di poemi didattici il cui scopo era di insegnare alla nobiltà il corretto comportamento, e di Wolfram von Eschenbach, autore di alcune liriche e componimenti epici tra

⁸ Nella *Vita Meinwerci* (cap. 52) si afferma: *viguit Horacius magnus atque Virgilius, Crispus et Sallustius et urbanus Statius*. Ovidio non viene menzionato; dobbiamo attendere le lettere di Sextus Amarcio Gallo all'amico Alcimo nel capitolo contro gli dei pagani.

⁹ Bartsch 1861, XXV: *catal. Mss. bernens.* 1, 486.

¹⁰ Tuttavia, i codici dei poemi più diffusi del poeta, le *Metamorfosi* (11) ed i *Fasti* (4), non costituiscono neppure un quarto ed un decimo di quelli come autori come Orazio e Giovenale. Come sottolinea Munk Olsen 1991, 32, «più di un terzo dei codici ovidiani menzionati negli inventari di biblioteche di quest'epoca provengono da collezioni private. Così "Roscelinus grammaticus" ha donato *Ouidium Metamorphoseon* alla cattedrale di Beauvais; "frater Reginfridus" un *Librum Ouidii de remedio et de amore* a Tegernsee; e "frater Hugo" una grande silloge ovidiana a Blaubeuren».

¹¹ Per esempio, tramite Johann Hartllieb, *Das Buch Ouidij von der Liebe zu erwerben*, Augsburg 1482. A tal proposito, si noti l'introduzione di Bartsch 1861, XIII e succ.

cui il romanzo cavalleresco *Parzival*. Nell'opera giovanile e frammentaria *Titirel*¹², che narra la storia di Sigune, cugina di Parzival, e del suo amato Schionaturandel, rinveniamo commenti poco lusinghieri ed ironici su Ovidio, definito un aduttore desideroso di privare le ragazze dell'onore. Per questo motivo egli è da condannare ed è detestabile qualsiasi lode a lui rivolta: *Und daz sich nieman kêre / an Ovidjum den lecker / der nam den frowen êre / und gab in meil, daz lêbart nie sô schecker / wart dann er die frowen hât gemeilet. / Ich zel imz gên unprîse / und hazze in swer im prîs dar umbe erteile*¹³. Allusioni simili sono riportate anche da Hugo von Trimberg, maestro di scuola ed in seguito rettore dell'abbazia di Theuerstadt, il cui testo principale è il poema *Der Renner* (databile all'incirca all'inizio del 1300), allegoria della vita morale la cui etica rispecchia quella dell'avanzante ceto borghese. All'interno dell'opera *Registrum multorum auctorum*, sommario in versi di più di cento autori latini, egli cita quasi tutte le opere di Ovidio, soprattutto quelle a carattere amoroso¹⁴; il registro appare collocabile alla fine del XIII secolo; la datazione, quindi, testimonierebbe una circolazione delle opere di Ovidio successiva alle trascrizioni francesi, databili al 1160.

L'interesse nei confronti di Ovidio nell'area europea francese e tedesca continuò nel XIII secolo; anche durante questa epoca i manoscritti ovidiani appaiono numerosi¹⁵. Vincenzo da Beauvais fornisce all'interno della sua opera *Speculum Historiale* (6, 106-122), modello dell'enciclopedismo scolastico anteriore a S. Tommaso, un elenco delle opere di Ovidio, molto probabilmente appartenente ai cosiddetti *accessus* medievali:

De Ovidio poeta et scriptis eius. Eo tempore legitur Ovidius Naso floruisse, qui scripsit multos libros metricos, ex quibus sunt de nuce libellus unus, epistolarum lib 1, sine titulo lib. 3 (die Amores), De Arte Amandi lib. 3, Metamor. Lib. 15, De Fastis lib. 6, De Tristibus lib. 5, De Ponto lib 4. de his omnibus pauca eleganter dicta, et ae praecipue que moralia videntur, excerpere et his inserere volui.

¹² Per quanto riguarda il problema della datazione, come anche dell'opera stessa, cfr. *Wolfram von Eschenbach in Verf. lex Band IV*, Berlin 1953 e Lorenz 2002.

¹³ La citazione è ripresa da Bartsch 1851, XIV.

¹⁴ Cfr. Kistler 1993, 23.

¹⁵ Durante il XII secolo i manoscritti furono più numerosi: vistoso appare il catalogo (*Serapeum* 5, 238) dei testi appartenenti a questo secolo, contenente tutti gli autori latini letti: Stazio, Persio, Virgilio, Lucano, Orazio; ancora una volta, Ovidio non vi risulta menzionato. Tuttavia, l'utilizzo di poeti medievali riguarda unicamente il processo di diffusione, quindi non possiamo fare troppo affidamento su queste fonti, per quanto esatte possano essere. Petrus Blesensis citò nelle sue lettere Seneca, Persio ed Ovidio (*ars* 1, 451). La maggiore testimonianza per la conoscenza di Ovidio nel XII secolo rimane quella di Walter Mapes ed il suo utilizzo delle fonti ovidiane all'interno dei *carmina burana*. Si veda anch Wheeler 2015, che detiene la più importante serie di *accessus* ovidiani.

Come abbiamo ricordato, l'influsso di Ovidio sulla poesia tedesca poetica del XII secolo non fu così significativo, mentre nel XIII secolo l'autore iniziò anche ad essere tradotto in lingua volgare. Bartsch attribuisce ad Ulrich von München la scrittura di un libro su Troia ad Ovidio che, come Virgilio, visse durante l'impero di Augusto¹⁶: *Bis Augusto dem kaiser was / und lebt der man Virgilio, / der vil zouberie treip also, / und ouch ovidius der meister guot, / der mit sinem wisen muot / Troie daz buoch von erste vant / unde uns tet bekant* (*Kaiserchronik* 3, 437). Nel complesso, sembra che in ambito tedesco la ricezione delle opere di Ovidio provenga da contaminazioni e citazioni francesi¹⁷, probabilmente a causa di una consistente mancanza di traduzioni in tedesco. Durante il Medioevo, come sostiene Lehmann, Ovidio rimase «der führende Verherrlicher des Weltgenusses, der Dichter der irdischen fleischlichen Liebe, der Erotiker¹⁸». Inevitabilmente, l'autore divenne fondamentale per la poesia cortese, creando il terreno fertile per la nascita di una nuova visione dell'amore. Infatti, è noto¹⁹ come Ovidio abbia anche influenzato pesantemente la teoria medievale inerente all'amore, anche in ambito tedesco. Il tema della *minne*, che ritroviamo nell'opera di Albrecht von Halberstadt, presenta numerosi elementi risalenti ad Ovidio, tra cui la simbologia, gli effetti e le manifestazioni dell'amore, percepito come uno stato che non può essere dominato. Non sono presenti nell'opera tratti tipicamente cortesi: ad esempio, Albrecht von Halberstadt usa sia il termine *minne*, sia *liebe* ad indicare la passione amorosa dagli effetti tragici, non intendendo ancora rappresentare con il vocabolo *minne* l'amore inteso come servizio alla dama. Anche il poeta Konrad von Würzburg, la cui produzione esalta gli ideali di cavalleria, attinse ai testi latini utilizzando Ovidio sia come autore di scrittura di corte, sia come proto-teorizzatore dell'amore cortese. Nel suo lavoro *Trojaner Krieg*, infatti, egli elenca cinque modi efficaci per conquistare una

¹⁶ Bartsch 1861, XII. Ovidio, durante il XII secolo, è menzionato in Wernher von Elmendorf, vv. 667-668: *West was Ovidius sprichit? Der sin leit ze sere richit / her machit sich selben schuldig*. Wernher era esperto di letteratura latina: conosceva e si serviva non solo di Ovidio, ma anche di Seneca, Sallustio, Lucano e Terenzio, dimostrando un'erudizione non convenzionale per la sua epoca. Dopotutto, vi era molta confusione per quanto riguarda la tradizione dei testi ovidiani: Ulrich Hagen, compositore tedesco, scrisse nel 1287 una spedizione di Ulisse successiva agli episodi narrati da Omero, Virgilio ed Ovidio. Un'elegia in *mortem Tibulli* tramandata sotto il nome di Ovidio è stata rinvenuta in un manoscritto di carta viennese del XV secolo (*catal. Codd. Philolog. Latin.*, 120). Una citazione ovidiana è rinvenibile anche nella *Kaiserchronik*, dove viene registrato l'episodio di Lucrezia come narrato nei *Fasti* di Ovidio: *diu hiez Lucrêtîâ: / si stât in Ovîdîo gescriben dâ* (*KK*, vv. 4335-4336).

¹⁷ Kistler 1993, 24: «die drei Epiker Heinrich von Veldeke, Herbort von Fritzlar und Albrecht von Halberstadt markieren geradezu eine spiegelbildliche Entwicklung zur Ovid-Rezeption in Frankreich. Während in der romanischen Literatur die Übersetzungen aus Ovid schon am Beginn stehen, ist Ovidisches Gedankengut in der 'Kaiserchronik', im 'Eneas'- und im 'Trojaroman' zunächst nur punktuell und in völlig anderen Kontexten zu finden, bei den beiden Antikenromanen sogar noch gefiltert durch eine romanische Vorklage».

¹⁸ Lehmann 1927, 8.

¹⁹ Munari 1960; Tarrant 1987 e 1993; Ziolkowski 2004.

donna: *visus* («Anblick»), *colloquium* («Gespräch»), *tactus* («Berührung»), *oscula* («Küssen»), *coitus* («sexuelle Vereinigung»)²⁰.

1.2 I frammenti ritrovati

Le *Metamorfosi* di Ovidio, come abbiamo verificato, conobbero una tradizione senza pari in tutta Europa. Per quanto riguarda la Germania, tuttavia, la situazione appare decisamente paradossale: se ne diffusero pochissime copie e se ne salvarono esigui frammenti. Dopo la traduzione in versi a rima baciata di Albrecht von Halberstadt non abbiamo dati che possano aiutarci a far luce sulla questione: all'inizio del XVI secolo Johannes Boemus compose un'opera dal titolo *Metamorphosin Ovidii teutonicam facio*, che tuttavia non fu mai stampata. Note dovettero essere soprattutto le descrizioni dei miti e degli eroi, utilizzate in periodo medievale con riferimenti ai saraceni ed alle guerre che imperavano in quel momento in tutta Europa²¹; particolarmente apprezzati erano i combattimenti con i giganti e gli episodi incentrati su Venere, che si credeva avesse due figli, Amore e Cupido²².

Dell'opera di von Halberstadt rimangono solo cinque frammenti del manoscritto di Oldenburg, smembrato alla fine del '600 e databile presumibilmente tra la fine del XII o l'inizio del XIII secolo.

Essi sono:

- il frammento A, con la descrizione dell'episodio di Tereo e Filomela (Ov. VI 440-479/Albr. V 1-144);
- il frammento B, raffigurante gli episodi di Peleo e Teti (Ov. IX 221-265/ Albr. V 126-227), Midia e Laodomedonte (Ov. XI 194-220 /Albr. V. 72-125);
- il frammento C, con la narrazione delle vicende di Iphis e Anaxarete e la conseguente trasformazione della protagonista in pietra (Ov. XIV 698-758/Albr. V 25-144);
- il frammento D, che tramanda i versi 708/727 e 772/795 dell'XI libro;
- il frammento E, contenente i versi 245/282 e 350/369, corrispondenti al XIII libro delle *Metamorfosi*.

²⁰ Riguardo il rapporto tra Ovidio e la teoria dell'amore cortese, cfr. Schnell 1975: «zwischen äußerlichen Gemeinsamkeiten in der Darstellung der Liebe (...) und Übereinstimmungen in der Vorstellung vom Wesen muß klar getrennt werden. Denn schließlich haben fast alle, die Ovid einen großen Einfluß auf die Ausgestaltung der höfischen Liebe zubilligten, tiefgehende Unterschiede nicht verkennen können».

²¹ Bartsch 1861, XLVI.

²² La vicenda è presente nell'*Eneit* di Veldeke (IV, 264-265). Inoltre, grazie ad uno studio edito da Coulson nel 2015 (*Ovidiana from the Wittenberg Collegium in the Ratsschulbibliothek of Zwickau*, «Paideia» 70, 2015, 43-57), si è dimostrato che Ovidio fosse noto anche a Wittenberg, in particolare da Philipp Melanchton ed il suo circolo umanista. Ne è prova il manoscritto conservato a Zwickau nella Ratsschulbibliothek.

Degli ultimi due sono traditi l'inizio e la fine; gli studiosi, per la ricostruzione dell'opera, si basano sulla rielaborazione effettuata da Wickram.

Fu Haupt²³ a risvegliare l'attenzione della ricerca intorno all'autore tedesco quando, nel 1843, pubblicò senza commento il saggio *Die Vorrede Albrecht von Halberstadt*. Già Wickram, come vedremo, aveva riproposto il prologo originale all'interno delle sue *Metamorfosi*, ma Haupt era dell'opinione che ne avesse parzialmente modificato il significato e cercò di operare una ricostruzione dalla versione di Albrecht von Halberstadt stesso, lasciando in apparato le variazioni introdotte da Wickram. Nel 1851 si susseguirono tre pubblicazioni ad opera di J. Grimm²⁴ relative ad Albrecht von Halberstadt e contenenti una revisione critica del prologo studiato da Haupt, una raccolta di documenti²⁵ ed una dissertazione più lunga nella quale, basandosi sul tentativo di ricostruzione operato da Haupt, J. Grimm consigliò di sperimentare una nuova traduzione per altre parti dell'opera di Wickram. Bartsch²⁶ prese alla lettera questo stimolo e riscrisse in tedesco antico una parte molto ampia delle *Metamorfosi* di Wickram; il suo obiettivo era cercare di ricostruire la lingua turingia. Non fu possibile rieditare il testo di Albrecht von Halberstadt finché nell'archivio ducale di Oldenburg non vennero rinvenuti due frammenti, databili alla fine del XIII secolo. Il primo (A) era un bifolio contenente 280 versi e fu pubblicato da W. Leverkus nel 1859²⁷. I fortunati ritrovamenti continuarono: nel 1865 Lübben scoprì un secondo foglio (B) contenente 144 versi. Entrambi i frammenti furono valutati da Runge che giunse immediatamente alla conclusione che appartenessero al medesimo lavoro di Albrecht von Halberstadt²⁸. Alla *querelle* partecipò anche

²³ Haupt 1843, 289-292.

²⁴ Grimm 1851, 6-11.

²⁵ Grimm 1851, 6-11; 464-46; 397-422. Nell'ultima pubblicazione elencata, a pagina 397, afferma: «dennoch wurde ein verruche das ganze Gedicht wieder herzustellen bei der grosse Unsicherheit in vielem einzelnen und wegen der Masse unfruchtbar und langweilig sein. Aber einzelne Stellen und Verse sind mit einiger mühe noch einzurenken». Cfr. anche Baesecke 1908, 366-382.

²⁶ Bartsch 1861, V. Egli si impegnò a fondo nella riuscita di tale progetto, tanto da affermare che «sollte nur di Hälfte der überlieferten Reime, die ich wo sie zu halten waren nicht antastete, echt sein, so wäre der gewinn für unsere ältere Literatur nicht gering».

²⁷ Prima del ritrovamento, oltre a Bartsch, i vari tentativi di ricostruzione furono tentati da J. Grimm 1851, 397 succ; Paul 1843, 289 succ. Per quanto riguarda la pubblicazione dei frammenti cfr. Lübben 1865, 237-239 e Runge 1908.

²⁸ Concorde anche Last 1966, 48: «beide Oldenburger Fragmente wertete zuerst O. Runge aus, der dabei zu einer Reihe von wertvollen Schlüssen kam, ähnlich neuerdings F. Neumann, der das "Eigene dreier Sprachwelten im Vergleich" hörbar zu machen suchte, indem er Ovids *Metamorphosen* mit der Überarbeitung der mittelhochdeutschen Übertragung». Dopo i ritrovamenti Bartsch confessò che le difficoltà di traduzione erano aumentate, invece che diminuite (205-212) e continuò a lavorare alla sua traduzione in cui normalizzò i frammenti in un tedesco medioevale più agevole. Quasi inutile, tuttavia, si dimostrò il suo lavoro: la scoperta degli originali e la limitata percentuale corretta del lavoro non permisero l'inserimento della sua edizione nel *Lexen Mittelhochdeutsches Wörtherbuch*.

Bolte²⁹, che nel 1906 tentò una edizione dell'opera di Wickram. Nel 1908 Runge³⁰ pubblicò il suo lavoro sulle *Metamorphosi* di Albrecht von Halberstadt; diversamente da Bolte, il suo obiettivo rimase quello di riuscire in qualche modo a colmare le lacune del testo, mettendo a confronto l'opera di Albrecht von Halberstadt con quella di Wickram. Nel 1936 Normans³¹ pubblicò uno studio sul lessico di quest'ultimo.

Nella primavera del 1966 accadde l'inaspettato: Last rinvenne, durante una revisione delle carte dell'archivio di Stato di Oldenburg, un altro frammento (C), all'interno di un foglio troncato, contenente 144 versi appartenenti al XII libro delle *Metamorphosi*. Il documento era stato piegato per il lungo a partire dal centro e comprendeva al suo interno dieci pagine fascicolate di un registro di controllo del XII secolo per la *Hausvogtei Oldenburg*, con il seguente titolo: *Abermalig angesetzte Contribution, angehend vom 1. Xbr. des 1634 Jars bis uf den 2. January des 1635 Jars erstlich uf Vier wochen*. Il foglio, tuttavia, venne riutilizzato, come dimostra il timbro inserito nella parte anteriore del frammento e riportante una presunta *policey Ordnungh* di una mano del XVII secolo, prima che il documento trovasse la sua destinazione definitiva all'interno dell'archivio. I successivi frammenti, il D ed E, di cui si legge solo l'inizio e la fine di alcuni versi, furono rinvenuti nell'archivio statale e furono pubblicati da Last. Contengono rispettivamente una parte appartenente al II libro delle *Metamorphosi* e con ogni probabilità parti del XIII³². L'opinione espressa già da Leverkus, che sosteneva la trasmissione delle *Metamorphosi* tramite un completo manoscritto medievale in Oldenburg, trova conferma grazie alla scoperta degli ulteriori frammenti C, D ed E³³.

²⁹ Bolte 1906, *Vorwort*, V-XLV.

³⁰ Runge, 1908. A pagina 132 sarà lo stesso scrittore a stilare un confronto tra Ovidio ed Albrecht: «der römer wechselt zwischen novellistischem und dramatisch-retorischem Stil, um eine bunte Fülle der motive für seine Charaktere und Situationen zu gewinnen. Albrecht behandelt alles episch breit und ruhig. Ihn kennzeichnet das Streben nach Vereinfachung. Von den Stilmitteln Ovids macht er nur die einfashsten zu seinen eigene».

³¹ Norman 1936, 152-156. L'ultima parte del lavoro è dedicata alla metrica, che Norman ritiene «altermtümlich und unbeholfen», adducendo anche le motivazioni per le quali non trovò riscontro presso i suoi contemporanei. Del 1954 è la pubblicazione di un'ulteriore opera inerente sia a Wickram che ad Albrecht, nella quale vengono presentati i problemi di manomissione a cui gli autori avrebbero potuto essere stati sottoposti.

³² Last 1966, 41-60.

³³ Last 1957, 43: «ob diese Handschrift ohne Zweifel zu der gräflicholdenburgischen Bibliothek, die Graf Christoph (+ 1566) gesammelt hat, gehörte, wie Lübben, S. 237, annahm, scheint zumindest fraglich. Eher wäre an ein seit dem Mittelalter im Fundus der Bibliothek des Grafenhauses befindliches Exemplar zu denken, das dem sich wandelnden Zeitgeschmack im beginnenden Barock zum Opfer fiel und ausgemustert wurde. Das älteste Inventar der gräflichen Bibliothek von 1637, anlässlich von deren Überführung vom Kapitelhaus in die Lambertikirche angefertigt, zeigt, daß von älteren Werken nur mittelalterliche "Fachliteratur" theologischer, juristischer und historischer Art genauer aufgeführt wurde, daneben aber "Noch zwei Körbe voll allerhand defecturen und beregnete Croniken auch andere Scarteken"». Cfr. anche Merzdorf 1844, XVI: «Endlich ist hier zu erinnern, daß eine ziembliche quantität von allerhand geschriebenen und gedruckten Mönlichbüchern und anderen grollen vorhanden gewesen, dehren theils man kaum lesen können, theils defect gewesen, so von den obgemelten Büchern separiret, und absonderlich auf den Boden gesetzt worden. Da Ovid wohl in einer modernen Ausgabe vorgelegen haben wird, mag der Oldenburger Handschrift ein ähnliches Schicksal beschieden gewesen sein».

A causa della distruzione del manoscritto, è lecito supporre che i bifogli furono prelevati da un quaternione; per un legame originario tra i frammenti A e D dobbiamo far riferimento alle incisioni orizzontali³⁴.

In base agli studi effettuati, la datazione dei frammenti di Oldenburg corrisponde alla seconda metà del XIII secolo, come già Leverkus e Schröder avevano correttamente supposto³⁵. Quest'ultimo, inoltre, identificò nella figura del conte Otto von Oldenburg-Delmenhorst il proprietario del manoscritto³⁶. Controllando i documenti della città di Halberstadt risalenti a prima del 1200, notiamo come vi siano più di venti occorrenze del nome *Albertus* tra gli anni 1178-1193, tra diaconi, sacerdoti, presbiteri e scolastici³⁷. Seguendo la congettura di Irmisch³⁸, Albrecht, tramite la mediazione del preposto Werner, avrebbe raggiunto la cittadina di Jechaburg nell'anno 1193 e poco

³⁴ Il manoscritto, integro fino alla metà del XVII secolo, fu in seguito smembrato ed utilizzato come protezione di registri di varia specie. Il frammento B è stato consegnato alla Staatsbibliothek di Berlino da Leverkus, mentre C, D ed E sono tuttora conservati presso l'archivio di Oldenburg. A, di cui non esistono riproduzioni, risulta ancora perduto; B, meglio conservato degli altri, non presenta danni materiali significativi. Diversamente, C è stato gravemente danneggiato da tagli lungo i margini ed in corrispondenza di una consistente porzione di testo, mentre D ed E consistono di strisce di pergamena che tramandano soltanto l'inizio e la fine di alcuni versi. Le prime analisi paleografiche furono eseguite da Last (*Neue Oldenburger Fragmente der Metamorphosen durch Albrecht von Halberstadt und Georg Wickram und ihre Kommentierung durch Gerhard Lorichius*, «Oldenburger Jahrbuch» 65, 1966, 41-60). Per quanto riguarda A, non disponendo di facsimili, la base della trascrizione è fornita da Lübben (*Neues Bruchstück von Albrecht von Halberstadt*, «DVj» 10, 1865, 237-245). La riproduzione tabellare pubblicata da Rücker in appendice al suo esaustivo studio del 1997 contiene nelle colonne il testo ovidiano nell'edizione di Anderson, la trascrizione dei frammenti secondo i precedenti editori Leverkus (*Aus Albrechts von Halberstadt Übersetzung der Metamorphosen Ovids*, «ZfdA» 11, 1859, 358-374, a cui si deve l'edizione del frammento B, presente anche in Bolte 1905-1906), Lübben (grazie al quale si deve l'edizione del frammento A, pubblicato anche in Bolte 1905-1906 e Neumann 1955), Last (a cui si rimanda per l'edizione dei tre frammenti rimanenti) ed il rifacimento di Wickram, fornendo al lettore una rapida schematizzazione di tutte le edizioni. Si ricorda che è merito di Saibene, che ha dedicato ulteriori quattro articoli all'analisi dei frammenti albrechtiani, datati rispettivamente 1988, 1998, 2014 e 2018, la traduzione dei versi 129-144 del frammento C e 43-84 del frammento A (*La traduzione delle Metamorfosi di Ovidio di Albrecht von Halberstadt*), in *Testi classici nelle lingue moderne, Primo Colloquio 'Roberto Sanesi' sulla traduzione letteraria. Atti del convegno internazionale*, a c. di Renzo Cremante et al., Como 2010, 15-31), oltre ad una prima analisi del frammento C (*La vicenda di Iphis e Anaxarete nella traduzione di Albrecht von Halberstadt*, «Romanobarbarica» 10, 1988, 367-381). Si segnala, infine, l'utilissimo lavoro di Cappellotto, datato 2019, che fornisce una esaustiva traduzione, seguita da note e commento, dei cinque frammenti albrechtiani.

³⁵ Per le ipotesi di ricostruzione cfr. anche Last 1957, 44 succ; Leverkus 1859, 358: «aus der letzten hälfte des dreizehnten Jahrhunderts»; Schröder 1909, 174.

³⁶ La famiglia intrecciava una varietà di relazioni con funzionari di alto rango. Il matrimonio tra la figlia Beatrice del conte di Oldenburg ed il nobile Friedrich von Ampfurt è databile alla metà del XII secolo. Nel XIII secolo Otto, lo zio del già citato Oldenburg, aumentò i suoi possedimenti ottenendo il monastero di St. Paul a Brema (1257) e fece in modo che sua figlia Heilwig si sposasse con il conte Werner von Hadmersleben; il matrimonio venne celebrato da papa Bonifacio VIII, che rilasciò nel 1297 a Werner una dispensa per poter annullare i suoi due precedenti matrimoni (con Agnes di Brunswick-Lüneburg e Mechthild, la cui figura appare ancora nel 1295). La sede della famiglia Werner in Jechaburg non era situata lontano dal feudo del conte Otto von Oldenburg.

³⁷ Heinzmann 1969, 5-6 propone ulteriori ipotesi di itinerari geografici; Albrecht si sarebbe trasferito da Halberstadt a Jechaburg tra gli anni 1189/1190. Cfr. anche Cappellotto 2019, 50.

³⁸ Irmisch 1905, 332.

dopo fu ordinato sacerdote³⁹. Ulteriori ricerche hanno dimostrato che il *magister Albertus* era presente nel monastero di S. Pietro della medesima cittadina, dove il langravio Hermann di Turingia, funzionario di Jechaburg e protettore di Albrecht avrebbe potuto garantirgli il soggiorno. L’inizio della sua carriera ecclesiastica sotto il nome di *Albertus scolasticus* è databile tra l’anno 1217 ed il 1218 presso Jechaburg; la sua mansione era quella di occuparsi dei documenti del monastero⁴⁰ e di svolgere il compito di precettore.

1.3 Il prologo e la datazione

Informazioni inerenti all’opera di Albrecht con Halberstadt si ricavano dal prologo che Wickram, per primo, riproduce nella sua edizione, in modo tale che il lettore potesse familiarizzare con il ‘tedesco antiquato’ ed i ‘versi brevi’ che caratterizzano la traduzione di Albrecht (in tabella è riportato il testo edito da Roloff 1990, WR):

	WR (p. 6)	Traduzione italiana (Cappellotto 2019)
10 15	<i>Wie aber semliche reimen geschriben seind / werden an volgendem blat inn seiner Vorred / die ich nit hab enderen woe llen / gelesen / wiewol ich die inn keynen weg schelten kann / so seind sie doch mit solchemm alten Teütsch und kurtzen versen gemachet / so daß sie mit keynem verstand gelesen moe gen werden. Die selben reimen hab ich nit alleyn geendert oder corrigiert / sunder gantz von neü- wem nach meinem vermoe gen inn folgende ordnung brocht / und auch mit schlechter kunst / als eyn selbgewachßner Moler mit figuren gekleidet.</i>	«Come queste rime siano state composte si può leggere alla pagina successiva nel suo prologo, che io non ho voluto alterare, tanto più che non lo posso fare in nessun modo, poiché è composto in un tedesco così antiquato e versi brevi che, leggendo, non li si può capire. Nemmeno le rime ho corretto o modificato, ma le ho adattate, nell’ordine che segue, e le ho rinnovate totalmente secondo le mie capacità e corredandole con l’arte semplice di un illustratore autodidatta quale sono io.»

Sebbene l’autore dichiara di aver trascritto il prologo nella sua forma originale, senza alcuna modifica, dalle analisi linguistiche emerge che i versi sono stati rielaborati⁴¹. Rücker, come riportato anche da Cappellotto, suddivide il prologo in cinque parti⁴²:

³⁹ Grimm 1851, 466.

⁴⁰ Come risulta dallo statuto di Jechaburg del 1372, suo predecessore in questo delicato compito era un tale Friedrich, ancora vivo nel 1206 e promosso a decano. Se Albrecht fosse ancora vivo nell’anno 1251 rimane un mistero; cfr. Bartsch 1861, CXXXI.

⁴¹ Schröder 1909, 65. Per un’analisi più approfondita si veda Cappellotto 2019, 48 e Schröder 1909, 66-67. Gli interventi di Wickram sono giustificati, secondo Schröder, attraverso considerazioni codicologiche: il codice a sua disposizione forse era corrotto in alcuni punti (ipotesi verosimile, dal momento che potrebbe trattarsi delle prime pagine). Un’altra ipotesi è che l’autore abbia agito in buona fede, pensando di pubblicare il prologo senza intervenire eccetto che con ‘leggere alterazioni dell’espressione e della rima’ («leichten Änderungen des Ausdrucks und des Reims», *ibid.*, 69), rendendosi poi conto che in quel modo non sarebbe stato leggibile. Cfr. Ludwig 1915, Last 1966, 42.

⁴² Rücker 1997, 30; Cappellotto 2019, 47-48.

1. un appello al lettore (1- 13);
2. una giustificazione dell'autore per il fatto di trattare temi pagani (14-41) ⁴³;
3. informazioni inerenti all'autore stesso (42-61);
4. ulteriore spiegazione dell'attenzione prestata alle tematiche pagane (62-89);
5. una seconda parte dedicata all'autore (81-100).

Nella terza e quinta parte Albrecht fornisce alcune informazioni biografiche. Egli rivela al suo lettore di non essere né svevo, né bavarese, né turingio, né franco, ma di essere invece sassone, di chiamarsi Albrecht e di essere nato a Halberstadt:

WR (p. 8) / WB (p. 5) vv. 44-55	Bartsch vv. 42-55 (Einleitung CXXVIII)	Traduzione Cappellotto (2019)
<i>Der ist er / solt ihr wissen Entweder diser zweyer Weder Schwab noch Beyer Weder Turing noch Franck Deß laß ich sein zû danck Ob ihr fünden ihn den reimen Die sich zûinander leimen Falsch oder unrecht Wann eyn Sachs heisset Albrecht Geboren von Halberstatt Euch diß büch gemachet hat Von Latin zû Teütsche</i>	<i>Der sinne an ditze buch zu rechte hat gevlizzen der er ist tir wizzen: enweder dirre zweier, weder Swap noch Beier weder Duerinc noch Franke des lat zu sin zu danke, ob ir fundet in den rimen die sich zeinander limen, valsch oder unrecht: wan ein Sachse, heizeit Albrecht, geboren von Halbertstadt, u ditze buch gemacht hat von latine zu dute.</i>	<p>«Chi egli sia, lo saprete ora nessuno di questi due né svevo né bavarese né turingio né franco: questo fatto è da incolpare se trovate nelle rime che fra loro si collegano qualcosa di sbagliato o di scorretto. Fu invece un sassone di nome Albrecht nato a Halberstadt a tradurvi questo libro dal latino al tedesco.»</p>

Il prologo è stato pubblicato in Haupt 1843 e Bartsch 1861, il cui ritrovamento del primo frammento (B) lo indusse ad intraprendere il progetto di una retrotraduzione in altotedesco medio, un'operazione che Haupt e Grimm 1851a avevano già sperimentato. Il rinvenimento e la pubblicazione del secondo frammento (1865), quando Bartsch aveva ormai quasi completato la sua traduzione (era arrivato a 10934 versi), rivela il fallimento di questa impresa, che non dà risultati attendibili per una comparazione con i frammenti di Oldenburg. Il prologo è anche presente nell'edizione di Bolte 1905-1906 (WB in tabella), che tiene come base l'edizione di Wickram del

⁴³ Dopo aver presentato la sua materia, Albrecht rivela la sua posizione attraverso la condanna delle pratiche pagane che egli attribuisce alla presenza del demonio: *Die stimme unbedachten/Hattens an den meren/Das die von Gotten weren/Sie waren unversunnen/und glaubten an die Brunnen/und die Baum inn dem wald/deß muste ir gewald/der Teuefelische meisterschafft* (vv. 28-35). Con queste affermazioni di condanna Albrecht vuole prendere le distanze da un mondo superstizioso ed affermare la supremazia della religione cristiana. Tuttavia, le storie ovidiane vengono riprese e riadattate solo nel caso in cui il pubblico si riveli incapace di comprenderle, perché cronologicamente distanti dalla realtà cortese.

1545 (collazionata con quella del 1551), ma tralascia i commenti di Lorichius⁴⁴, quella di Schröder 1909b (revisione di 1909a) e Roloff 1990 (WR).

La lingua utilizzata è il dialetto della Turingia⁴⁵, regione dove Albrecht visse e si trasferì dal paese di origine, Halberstadt, nella bassa Sassonia. L'impulso alla scrittura dell'opera dovette essergli dato dal langravio Hermann di Turingia, a cui sono dedicati i ringraziamenti contenuti all'interno del prologo. L'opera di Albrecht von Halberstadt, che apparterebbe quindi al primo periodo cortese tedesco, si differenzia da altre rielaborazioni classiche, poiché fedele al contenuto del testo latino⁴⁶.

Il lavoro di Albrecht von Halberstadt, per quanto innovativo, non ricevette il plauso della sua epoca; la scarsa fortuna di quest'opera potrebbe essere dovuta agli elementi mitologici e pagani estranei al gusto del tempo ed alle difficoltà di rendere il registro elevato di Ovidio in uno stile medio per il pubblico di corte. Per questo motivo non ci è giunta alcuna nota che si riferisca direttamente a lui da parte dei suoi contemporanei. Infatti, sia i poeti Gottfried von Straßburg, appartenente all'*entourage* di Hermann di Turingia, che Heinrich von Veldeke, originario del Limburgo ed al servizio dei conti di Loon, prima di ricevere da Hermann di Turingia l'incarico di completare l'*Eneit*, attraverso cui il mecenate voleva offrire alla corte opere di intrattenimento in cui fossero anche presenti contenuti di carattere storiografico, non lo inserirono nei loro resoconti, nei quali elencavano anche personalità poco note⁴⁷.

Riguardo la datazione dell'opera, si è sottolineato nel capitolo precedente l'indecisione dei critici nell'attribuzione tra il 1190 ed il 1210, sulla base dei riferimenti contenuti nel prologo⁴⁸; per chiarire meglio la questione, si riportano di seguito le due diverse versioni del prologo di von Halberstadt: quella rielaborata da Wickram e quella ricostruita da Haupt:

⁴⁴ Bolte 1905-1905, XI.

⁴⁵ Cfr. Schröder 1909, 64-91: «es unterliegt keinem Zweifel: in der zwischenzeit hat der dichter begonnen, dem thuringischen Dialekte weitgehende Konzessionen zu machen. Bindungen die er sich anfangs nur in einzelnen Fällen gestattete, hat er Späterhin ganz unbedenklich angewendet». Per le corrispondenze con i versi di Herbort von Fritzlar cfr. Kerdelhué 1992, 123: «nous retrouvons dans quelques vers d'Albrecht les mêmes difficultés portant sur la qualité de la langue exigée par Hermann».

⁴⁶ Rispetto, ad esempio, all'*Eneit* di Veldeke. Cfr. Saibene 1973 e 2010.

⁴⁷ Possiamo congetturare che già nel 1240 Albrecht fosse dimenticato in *Oberdeutschland*. Venne ricordato con grandi lodi Bliggers von Steinach, compositore poco conosciuto di novelle popolari, il cui lavoro è andato perduto. Se la menzione di un nome non può farci capire quanto in realtà un autore possa essere apprezzato o meno, almeno a livello popolare, ci consegna tuttavia un'idea della diffusione della sua opera sul territorio. Il fratello Philipps Marienleben non venne menzionato né dai suoi contemporanei né dai suoi successori, ma venne ricopiato nel XIV e XV secolo.

⁴⁸ Haupt, 1843, 289-292.

Wickram, vv. 81-88 ⁴⁹	Haupt, vv. 81-86
<i>Auch da setz zu vor Zwelff hundert jor Und zehene bevorn Seit unser Herr ward geporn Ergangen an die stund Daß ich daß Buch begund.</i>	<i>Dar nâch über lange stunt Als ich iu iezuo tuon kunt, zwelf hundert jâr und zehen bevorn sît unser herre wart geborn, ergiengen an die stunde daz ich des buoches gunde.</i>

La frase *zwelff hundert jor / und zehene bevorn / seit unser herr ward geporn* equivarrebbe alla riscrittura «zwölfhundert jahre und davor schon zehn», lasciando ipotizzare una datazione al 1210⁵⁰. Lo stesso Wickram, a pagina 9 dell'edizione Roloff, commentò in una nota a margine *solang ist das diss buch erstlich verteutsch, nemlich 335 Jar*, mostrandosi concorde con la datazione presunta di inizio 1200. La questione suscitò notevole fermento nell'ambiente accademico: nel 1908 Baesecke⁵¹, servendosi anche della teoria di J. Grimm⁵², ipotizzò una data comune sia per la composizione dell'*Eneit* di Veldeke (i cui rapporti con l'*entourage* di Hermann di Turingia esamineremo nel paragrafo successivo), sia per le *Metamorfosi*, facendo riferimento all'ambiente di corte che entrambi gli autori frequentavano⁵³ ed optando per l'anno 1190 come data di composizione, invece del 1210⁵⁴: seguendo i modelli ovidiani, l'amore viene vissuto come un

⁴⁹ Cappellotto 2019, 52: “[Inoltre metti davanti | milleduecento anni | e prima dieci | da quando nostro Signore era nato | trascorsi al momento | in cui iniziai questo libro]”.

⁵⁰ Baesecke 1909, 170, esclude il verso 83 e sostiene la datazione più antica, che gli fa ipotizzare la parafrasi seguente: *Zwölfhundert Jahre und 10 davor, also abzüglich, seit Christi Geburt*.

⁵¹ Baesecke 1909, 171-174.

⁵² J. Grimm 1851, 419.

⁵³ Baesecke 1908, 381: «dann wäre also die Eneit in ihrer jetzigen deutschen gestalt zwischen 1183 und 1190 entstanden, wir könnten zur not ihren abschluss mit dem beginn Albrechts und Herborts in dasselbe jahr 1190 legen und dafür noch besonders ins feld führen, dass gerade der Regierungsantritt dem Landgrafen groessere Freiheit und groessere Mittel für solche Pläne geben musste. Ausserhalb Thüringens und nach Herbort und Albrecht mit sicherheit so gut wie keine antike Poesie in ritterlich-epischem gewande, eine erste mitteldeutsche Periode höfischer epik mit antiken Stoffen abgelöst von einer oberdeutschen mit romantischen, eine kurze Renaissance der antike, die über neuen entwicklungen vergessen und archaisch wurde». Di come Albrecht facesse parte della cerchia di Veldeke parla anche Huber 1988, 100. Nonostante sembri che buona parte dell'opera di Albrecht si configuri con inserti moraleggianti, è interessante notare che fosse priva delle pruderie morali e religiose di quel tempo, nonostante raffigurasse il mondo pagano e spiegasse episodi mitici. Cfr. Bräuer 1990, 161.

⁵⁴ Baesecke 1908, 373: «bevoren ist bevor, zuvor. Die ganze zahl bedeutet also 1190, nicht 1210»; cfr. *Kleines frühneuhochdeutsches Wörterbuch-Lexik aus Dichtung und Fachliteratur des Frühneuhochdeutschen*, alla voce *bevoren*. Rimase fedele alla prima ipotesi di datazione Schröder 1909, 174-176. Come lui anche Behagel 1909, 313-314; Ehrismann 1927, 106-112; Helm 1927, 145: «Morungens Lieder Albrecht bekannt waren und seine Übersetzung beeinflusst haben». Ludwig 1915, 30 sottolineò la coincidenza delle forme linguistiche simile di Albrecht e di Heinrich von Veldeke, ipotizzando l'anno 1190 come data di composizione: «wir dürfen nach Ausweis der Reimstatistik also nicht sagen, Albrecht dichte in einer Übergangsperiode, in der Hartmann noch nicht vollkommen durchgedrungen ist, sondern es muss heißen: Albrecht dichtet in der Übergangsperiode, in der Veldeke gerade im Begriff ist, durchzudringen». In merito alla questione della cronologia cfr. anche Cappellotto 2019, 51-53, note 51 e 52; Rucker 1997, 32-40.

sentimento distruttivo e non corrispondente alla concezione della *minne* cortese che nel 1210 era già diffusa in Germania tramite la lirica d'amore⁵⁵.

Alla corte di Turingia fu soprattutto l'*Eneit* ad ottenere grande risonanza, perché Veldeke introdusse per primo una nuova lingua poetica e l'uso della rima baciata, che fu imposto da Hermann sia ad Herbort von Fritzlar che ad Albrecht von Halberstadt. Differentemente da Veldeke, che si servì di una precedente tradizione francese per rielaborare il ciclo troiano, quale il *Roman d'Eneas* e l'opera di Benoît de Saint-Maure, von Halberstadt tradusse le *Metamorfosi* attenendosi alla fonte latina. L'obiettivo a cui Hermann tendeva era di trasmettere una conoscenza della storia antica, in quanto l'impero romano era visto come il fondatore di quello tedesco. Inoltre, le riprese ovidiane nell'*Eneit*, tra le quali il monologo di Didone durante la notte insonne che ha delle corrispondenze con quello di Byblis ed il dialogo tra la regina di Cartagine e la sorella, che ricorda il colloquio tra Mirra e la nutrice, confermerebbero l'interesse del langravio per la materia ovidiana, attualizzata nell'epoca medievale: nella descrizione delle nozze di Enea e Lavinia il tema della *minne* è collegato alla *Herrschaft* di Enea e, simbolicamente, a quella di Hermann di Turingia.

1.4 La corte del langravio Hermann di Turingia

La dinastia dei principi di Turingia era stata fondata da Ludwig der Bärtige (morto nel 1055); nel 1129 gli era succeduto il figlio Ludwig II che nel 1150 aveva sposato Jutta di Svevia, sorellastra di Federico I Barbarossa⁵⁶. Ludwig II era stato un padre severo, ma attento cultore delle arti ed anche accorto stratega: aveva intrecciato infatti rapporti con Luigi VII, re di Francia ed avversario di Barbarossa, chiedendogli il favore di poter far crescere due dei suoi figli presso la corte parigina⁵⁷. Alla sua morte aveva ottenuto il potere il figlio maggiore, Ludwig III, che nel 1190 morì in viaggio non lontano da Cipro, dopo aver partecipato alla terza crociata. A succedergli fu il fratello più giovane Hermann I, figura rimasta sempre in ombra, nonostante firmasse i documenti ufficiali di governo insieme al fratello, prima di ascendere al potere. Il nuovo principe soggiornò presso la corte di Francia insieme al fratello Ludwig (probabilmente il viaggio è databile all'anno 1162-1163); nel 1172 ritornò in Germania⁵⁸. Durante la sosta francese sarebbe quindi venuto a contatto sia con i

⁵⁵ Cfr. Saibene 2010, 15-31; Heinzmann 1969, 5.

⁵⁶ Per quanto riguarda la ricostruzione storica cfr. Bobertag 1876, Bumke 1979, Deneke 1930 e, soprattutto, Ehrismann 1927, Kerdelhue 1991.

⁵⁷ Knochenhauer 1871, 178: «der Himmel allenthalben ist des Herrn, aber die Erde hat er den Menschenkindern gegeben». Dopo essersi riappacificato con il Kaiser, nel 1172 partì con lui per la Polonia dove morì in seguito ad uno scontro campale sulla via del ritorno presso Naumburg.

⁵⁸ Cfr. Mendels/Spuler 1959, 363-364: «Dichtung gleichfalls durch seine Erlebnisse am französischen Hofe angeregt wurde. Dieser Zusammenhang ist noch kaum erwähnt worden und ist doch sehr bemerkenswert. Hermann, dessen Liebe

classici che con la produzione letteraria cortese e da qui sarebbe sorto il suo interesse per Virgilio e per Ovidio⁵⁹.

Una prima fase della produzione letteraria della Turingia si colloca intorno al 1190, quando Heinrich von Veldeke, Herbort von Fritzlar e Albrecht von Halberstad volgarizzarono opere antiche riscrivendole in coppie di versi a rima baciata. Il secondo periodo della produzione poetica alla corte turingia vide l'affermazione dei poeti Walther von der Vogelweide e Wolfram von Eschenbach. Walther von der Vogelweide fu poeta alla corte di Turingia e vi soggiornò tra il 1204/1205 ed il 1214/1215. Della sua ampia produzione letteraria gli *Sprüche* presentano caratteri politici, in quanto elogiano le virtù di Hermann e criticano l'ambiente di corte che non sempre permetteva ai poeti di praticare con tranquillità la loro arte. Lo scopo delle prime rielaborazioni dei testi non era solo l'intrattenimento, ma anche la celebrazione della potenza del signore stesso e della sua corte: il fine era la diffusione presso un pubblico laico e non unicamente all'interno di sedi monastiche. Nonostante fosse disponibile il modello di Veldeke, che dal 1180 era membro attivo dell'*entourage* di corte di Hermann di Turingia ed all'opera per la stesura della seconda parte della rielaborazione dell'*Eneit*, Albrecht von Halberstadt riscrive in modo autonomo vari episodi⁶⁰: la narrazione a cui mira è di intrattenimento per la corte presso la quale lavora, non c'è l'intenzione di ripercorrere fedelmente la struttura ovidiana (vv. 88-100):

zur Dichtung in den Annalen des Klosters Reinhardsbrunn nachdrücklich bestätigt wird, wollte wie die Franzosen eigene Dichter am Hofe halten; ihre Werke sollten das höfische Leben Thüringens spiegeln. Die Annahme eines frühen Aufenthaltes in Paris entspricht durchaus der damaligen Gepflogenheit, adelige Söhne schon als kleine Knaben der Erziehung und Bildung durch mächtige Fürsten ausländischer Höfe zu überlassen. Die meisten Historiker nehmen an, daß Hermann 1162. oder 1163 nach Paris kam und dort mit seinem Bruder Ludwig am Hofe König Ludwigs VII erzogen wurde. Hermanns Lebensführung und sein Verhältnis zum Bruder sprechen eindeutig dafür. In den sechziger Jahren, also gerade zurzeit von Hermanns Pariser Aufenthalt, kamen in der literarischen Welt Frankreichs die klassischen Romane in Schwang (1150 Roman de Thebes, um 1160 Roman d'Eneas, 1165 Roman de Troye). Sie wurden selbstverständlich auch am lebensfrohen Hofe des gastfreundlichen Königs, der nach Paris kommende Deutsche besonders gerne empfing und auch gegen Nichtchristen auffällig tolerant war, eifrig gelesen. Als der so vom Geiste des französischen Rittertums und von der neoklassischen Kunstform Durchtränkte nach Thüringen zurückkehrte, lag ihm nichts näher, als das in Paris Gelernte und Angenommene in die Heimat ausstrahlen zu lassen».

⁵⁹ È stato notato come il frammento B abbia dato lo spunto per l'evolversi delle materie troiane.

⁶⁰ Anche Herbort von Fritzlar, come Veldeke, non tradusse direttamente dal latino, ma fece riferimento a manoscritti francesi e personali rivisitazioni. Bartsch 1851, CXXXII, attirato dalla difficoltà di individuare il testo di partenza, si interroga se effettivamente ci sia o meno una mancanza di un testo francese che abbia fatto da tramite tra le due varie traduzioni. Alla *querelle* parteciparono anche Leitzmann 1918, 397-399 che si interroga sul fatto che, probabilmente, il lavoro di Albrecht sia stato mediato da una fonte sconosciuta latina; gli scarsi documenti, tuttavia, ci impediscono di sapere se il lavoro dell'artista tedesco sia stato mediato da un altro autore latino oppure da una precedente versione francese.

*Bei eynes Fursten zeiten / der inn allen Landen weiten / dass was der Vogt von Tueringen lant / von seiner Tugent wol bekannt / der Lantgrafe Herman [...] auff eynem Berg wolbekandt / er ist Zechenbuch genant / wardt inn dichten gedacht / begunnen und vollenbracht*⁶¹.

L'autore si rivolge al suo mecenate e protettore, che regnò dal 1190 al 1217; l'inizio del *Pfalzgrafschaft* dovette avvenire nel dicembre del 1190, quando il fratello morì⁶². Per una datazione ancora più precisa, non possiamo dimenticare i vari riferimenti contenuti all'interno dell'*Eneit* di Heinrich von Veldeke e del *Liet von Troye* di Herbort von Fritzlar, entrambi sorti e commissionati sotto la protezione del langravio. Come ha sostenuto De Boor⁶³, la corte di Turingia divenne il centro principale per lo sviluppo degli interessi letterari: «es ist weit einleuchtender, dass Landgraf Hermann den Auftrag zu solcher Vorgeschichte im Zusammenhang mit und bald nach der Vollendung der *Eneit* gegeben hat. Um 1210 gehört der Thüringen Hof zu den anerkannten Zentren höfischen Lebens und literarischer Interessen. Damals hätte Hermann wohl die Möglichkeit gehabt, bessere, mindestens stiltechnisch besser geschulte Leute für die Aufgaben zu finden, die ihm am Herzen lagen». La traduzione delle *Metamorfosi* rispecchia il tentativo di rendere il testo con fedeltà, ma adattando il materiale ad un pubblico di corte con l'intento di far risaltare la regalità e la superiorità della famiglia. La descrizione di Filomela, ad esempio, è tratteggiata utilizzando i canoni di bellezza femminili diffusi in ambito cortese. Mentre Ovidio la paragona alle Naiadi, Albrecht von Halberstadt la confronta con la *wilde feye*, una figura della «niedere Mythologie» più vicina al pubblico medievale. Le storie ovidiane, inoltre, sono riproposte come *exempla* con un preciso intento morale: dei personaggi sottolinea i rapporti di parentela ed utilizza termini quali *herre*, *vrowe*, *koningin* per avvicinare la storia al suo pubblico. Anche la vicenda di Didone e Lavinia, all'interno dell'*Eneit* di Veldeke, è vista dalla critica come un'attualizzazione della materia romana mediante la contrapposizione tra la *unrehte minne* di Didone e la *rehte minne* di Lavinia; la prima viene meno ai suoi doveri di regina, mentre la seconda si rende protagonista della nascita dell'impero romano⁶⁴. Le descrizioni della bellezza femminile contenute nelle *Metamorfosi* di Albrecht von Halberstadt, inoltre, sono funzionali a rendere l'immagine di una regina ideale; sono evidenti le allusioni alle liriche di Heinrich von Morungen (soprattutto nel *Lied* 1, *Strophe* 4, vv. 1-7), nelle quali la donna appare superiore a tutte le altre ed assume i simboli dell'astro e della luce.

⁶¹ Cappellotto 2019, 54: “[Ai tempi di un principe | che in tutte le terre lontane | era noto per la sua virtù, | era protettore di Turingia, | il langravio Ermanno. | [...] | Presso un monte molto noto | chiamato Zechenbuch | si compose in versi, | si iniziò e si concluse]”.

⁶² Per informazioni riguardo la vita di Hermann cfr. Patze/Schlesinger 1974, 29-32; Mendels/Spuler 1959, 361-388; Kerdelhué 1990, 103-118.

⁶³ De Boor 1953, 47; Knochenhauer 1871, 178; Eberhardt 1932, 30.

⁶⁴ A tal riguardo, cfr. gli studi di Saibene 2011, 225-256 e Schröder 1957/1958, 161-195.

Non vi è da escludere che, a sua volta, la traduzione di Albrecht von Halberstadt abbia contribuito a diffondere tra i poeti del tempo e nella zona della Turingia la materia ovidiana.

Sulla base delle informazioni contenute all'interno dei prologhi, inoltre, è possibile ricostruire l'interesse di Hermann di Turingia per la diffusione dei classici nell'ambiente di corte. Fu sempre il langravio a restituire a Veldeke nel 1184 il manoscritto incompiuto dell'*Eneit*, sottratto nove anni prima, affidando al poeta il compito di completare l'opera in una lingua che potesse essere compresa dalla corte. Nell'epilogo viene citata la contessa Margarete von Kleve, che si dimostrò interessata all'opera e ne chiese il manoscritto⁶⁵. Unitasi in matrimonio con Ludwig III, fratello di Hermann, è probabile che la nobildonna sia rimasta in contatto con il poeta anche successivamente alla conclusione dell'opera. L'ultima parte dell'*Eneit*, inoltre, contiene numerosi riferimenti ad avvenimenti del tempo, come la festa tenutasi a Magonza nel 1184 per l'investitura a cavalieri di due figli di Federico Barbarossa a cui partecipò anche Hermann di Turingia⁶⁶. Attraverso le descrizioni dell'ambiente di corte, come della raffinatezza delle vesti e dei vari ambienti, si realizza la «Medievalisierung» della materia antica. Il prologo del *Liet von Troye* di Herbort von Fritzlar, contemporaneo di Albrecht von Halberstadt, ci consente di rinvenire particolari sulla genesi dell'opera e sul mecenate stesso; anche in questo caso fu Hermann a promuovere la composizione ed a procurare al poeta la fonte francese, l'opera di Benoît de Sainte-Maure, attraverso il conte di Leiningen⁶⁷. L'incarico conferito da Hermann si giustifica con l'interesse del mecenate per la materia troiana che costituiva l'antecedente della storia di Enea e di Roma. L'interesse del poeta è rivolto principalmente alle descrizioni di continue lotte e battaglie per la difesa dei confini; questo aspetto, comune anche all'*Eneit*, è spiegabile a causa delle difficoltà militari in cui la Turingia versava⁶⁸. Per encomiare il potere di Hermann ci si richiamava al grandioso passato di Roma e

⁶⁵ *Daz was div grauinne von Chleve / div milte vnd div gute / mit dem frien mute / div chunde wol herleiche geben / vil tugentleich waz ir leben, / als es frawen wol gezam.* L'elogio della *milte*, diretto solitamente al mecenate, in questo caso è rivolto alla contessa. Le nozze sono databili all'anno 1175.

⁶⁶ Mendels/Spuler 1959, 366. Come le nozze di Enea e Lavinia rappresentano il coronamento del progetto a cui era destinato l'eroe troiano, così la descrizione del *Mainzer Hoffest* legittima il potere non solo di Barbarossa e dei suoi figli, ma anche di tutti i principi tedeschi. Per ulteriori riferimenti storici presenti all'interno dell'*Eneit* cfr. Bumke 1979.

⁶⁷ Il conte Friedrich I von Leiningen aveva accompagnato nel 1194 Riccardo Cuor di Leone e sua madre Eleonora in Inghilterra dopo la loro liberazione; potrebbe, quindi, avere portato con sé dal viaggio alla corte anglo-normanna la fonte per l'opera di Herbort von Fritzlar. La composizione è databile intorno all'anno 1195; cfr. Meves 1991, 173-182.

⁶⁸ L'interpretazione di queste opere come forme di rappresentazione del potere è sostenuta da Kokott 1978, 226: «das interesse selbst aber drückt sich aus im konkreten Mäzenatentum angehender Reichfürsten. Die Möglichkeit der Selbstverständigung und damit der Funktionalität im Monopolisierung aber kristallisiert sich unter anderem in den Wertstrukturen, die den Texten involviert sind».

dell'impero⁶⁹; presso la corte, inoltre, non vi era traccia di poemi arturiani, proprio perché questa materia era sentita lontana dalla verità che solo la storia può raccontare.

1.5 Le *Metamorfosi* di Jörg Wickram

Con l'inizio del XVI secolo l'attenzione si concentrò maggiormente sul lavoro di Albrecht. La rielaborazione in versi della sua traduzione da parte di Wickram fu portata a compimento a Magonza presso la stamperia di Ivo Schöffler, istituzione familiare legata al magistero di Gutenberg stesso⁷⁰. Secondo Bolte⁷¹, è possibile che l'incontro fra Wickram e Schöffler sia avvenuto alla *Buchmesse* di Francoforte del 1542. Dell'opera di Wickram ci sono giunte cinque edizioni:

- la prima, datata 1545, fu stampata da Ivo Schöffler. Dello stampatore sappiamo che fu attivo dall'anno 1531 al 1555 e che seguiva scrupolosamente gli ordini di Carlo V. Dalla sua stamperia non uscirono solo opere di tematica ovidiana: è documentata la stampa delle *Metamorfosi* di Frontino (1532-1537) e inoltre di opere di Cesare (1532), Tacito (1533) e Celso (1532, 1537);
- la seconda, datata 1551, stampata nuovamente da Ivo Schöffler a Magonza;
- la terza, datata 1581; mancano qui la dedica di Wickram in cui l'autore esprime le sue intenzioni poetiche, come anche la prefazione di Lorichius. Tuttavia, compare una dedica lunga nove pagine redatta dallo stampatore Sigmund Feyerabend al rettore Nicolaus Reussner dell'università di Lauwigen, seguita da una biografia di Ovidio ed da una breve prefazione⁷²;

⁶⁹ L'interesse della corte di Turingia offrì, quindi, buoni presupposti per la ricostruzione della poesia cortese. Peters 1981, 11, afferma: «und zugleich wird die Frage auch dem Fürstenhof als einem literarischen Zentrum im 12. Jahrhundert zum Paradigma einer gesellschaftsgeschichtlichen Mediävistik, die sich um die sozial und kulturgeschichtlichen Voraussetzungen der Produktion und Rezeption literarischer Typen, d.h. um eine Sozialgeschichte mittelalterlicher Literatur, bemüht».

⁷⁰ Ivo Schöffler era il nipote di Peter Schöffler, principale collaboratore di Johannes Gutenberg; quest'ultimo era socio dell'orafo Johannes Fust. Successivamente, Peter Schöffler e Fust fondarono la stamperia *Fust und Schöffler*.

⁷¹ WB VI.

⁷² In aggiunta alla stampa compaiono anche 178 xilografie del pittore di Norimberga Virgil Solis (morto nel 1562) con l'inserimento di alcune bordature in latino e in tedesco, già eseguite a partire dal 1563 da Johannes Posthius. Le aggiunte di Solis si dimostrarono un lavoro per nulla originale, in quanto copiate da quelle del maestro francese Bernahard Salomon. A tal riguardo, cfr. Stackmann 1966, 231-254; Guthmüller 1973, 171-192; Henkel 1930, 78: «die Illustrationen Salomons finden sich nicht in einer durchlaufenden Ovidübersetzung, die auch ohne die Abbildungen bestehen könnte, sondern sie gehören zu einer Folge von 178 Stanzen, in die die wichtigsten Erzählungen Ovids zusammengedrängt sind». Rucker 1997, 264, suppone anche l'utilizzo delle figure per una comprensione immediata dei testi per chi non sapeva leggere: «die Beischriften messe dem des Lesens nur wenig Kundigen, der sich die Lektüre des ganzen Buches nicht zutraut, den Sinn der Bilder andeuten und ihm so den Text ersetzen». Lo stampatore stesso nella prefazione, magnificando il lavoro di Wickram, non dimentica di sottolineare le modifiche apportate al testo latino, come la mancanza di alcune trasformazioni.

- la quarta, datata 1609, stampata a Francoforte da Johann Saur;
- l'ultima, datata 1631 e stampata a Francoforte da Gottfried Tampach.

Oltre a queste cinque stampe, ci sono tracce nella bibliografia di altre tre edizioni della cui autenticità gli studiosi sono molto dubbiosi; furono stampate a Francoforte rispettivamente negli anni 1551, 1625 e 1641. Le ultime due non sono reperibili in alcun catalogo e mancano all'interno dei registri ufficiali delle stampe operate a Francoforte; Roloff, a seguito di estese ricerche⁷³, non ne trova traccia e conferma l'ipotesi già avanzata da Bolte, ossia che l'edizione del 1551 sia in realtà quella di Magonza pubblicata nello stesso anno⁷⁴.

La *Bearbeitung* di Wickram così recita:

P. Ouidij Nasonis deß aller sinn- | reichsten Poeten METAMORPHOSIS / Das ist von der | wunderbarlicher Verenderung der Gestalten der Menschen / Thier / | vnd anderer Creaturen etc. Jederman lüstlich / besonder aber allen Malern / | Bildthauwern / vnnd dergleichen allen künstlern nützlich / Von wegen | der ertigen Inuention vnnd Tichtung. Etwan durch den | Wolgelerten M. Albrechten von Halberstat inn Reime | weiß verteuscht / Jetz erstlich gebessert vnd mit Fi- / guren der Fabeln gezirt / durch Georg | Wickram zu Colmar. etc. | [Weinblatt] | EPIMYTHIUM. | Das ist | Der lüstigen Fabeln deß obgemeltes büchs Außlegung / jeder- | man kürtzweilig / vornehmlich aber allen liebhabern der | Edeln Poesi städtlich zu lesen Gerhardi | Lorichij Hadamarij. (fig. 1)

Il titolo chiarisce che l'opera è stata ripresa da quella di Albrecht von Halberstadt ed attraverso il lavoro di Wickram *gebessert und mit Figuren der Fabeln gezirt* (3, 9). La dedica, datata 25 dicembre (6, 20), è rivolta ad un alto funzionario, come è indicato nel testo stesso:

Dem edlen unnd vesten Wilhelm Boeckle von Bocklinsaw / Obervogt zu Rufach und inn der Mondat mein gantz fleissig und willigen dienst zuvor.

L'intento dell'opera è quello di modernizzare il testo di Albrecht von Halberstadt, in modo tale che possa essere compreso con maggiore facilità sia dai più giovani che dagli anziani (10, 10-14); il tema è a carattere favolistico: le credenze degli antichi vengono considerate deboli e povere, mentre i loro dei vengono rappresentati pieni di vizi e di debolezze.

Subito dopo la stampa del prologo di *Meyster Albrecht*, Wickram si scusa con il lettore se i versi appaiono di difficile comprensione (10, 4-7); per questo egli farà in modo di modificarli per renderli

⁷³ Roloff 1990, 886.

⁷⁴ WB, 10 (introduzione): «die drucke von 1625 und 1641 sind nirgends aufzufinden und fehlen auch in den Frankfurter messkatalogen dieser jahre».

più leggibili e fruibili (10, 10-11). Come scrive l'autore stesso, l'intenzione rimane quella di deridere e schernire le cerimonie pagane, rendendo divertente e grazioso il mondo favolistico narrato da Ovidio: *ire heydnische Cerimonien verlachett und verspottet / und wenig / ja schier gar nichts darauff haltet / und nur also sein Fabelwerk damit treibt / wiewohl seht lustig und lieplich* (11, 13-16).

Per quanto riguarda il numero di versi ricavati dai frammenti dell'opera di Albrecht von Halberstadt e quella di Wickram, già Bolte⁷⁵ aveva sottolineato che ai 144 versi del frammento A ne corrispondono 144 di Wickram, mentre ai 279 versi del frammento B ne corrispondono 265 di Wickram. Secondo Runge⁷⁶, l'obiettivo di Wickram sembra quello di estendere la lunghezza dei versi («die verse zu strecken»); le parole brevi vengono sostituite con locuzioni più lunghe, gli articoli determinativi vengono mutati in pronomi possessivi. L'elenco più completo delle modifiche apportate al testo rimane quello di Heinzmann⁷⁷, che richiama l'attenzione sull'aggiunta di considerazioni di carattere moralistico, sui contenuti genealogici e anche sugli equivoci nati dal fraintendimento dalla complessa lingua di Albrecht. Complessivamente, le aggiunte/modifiche apportate da Wickram al testo albrechtiano sono così suddivise:

Frammenti di Albrecht v. H.	n° di versi utilizzati da Albrecht v. H.	n° di versi utilizzati da Wickram	Percentuale di aderenza al modello albrechtiano
A (<i>met. VI</i>)	144	144	100%
B (<i>met. XI</i>)	279	265	94,98%
C (<i>met. XIV</i>)	144	134	93,06 %
D (<i>met. XI</i>)	70	68	97,14%
E (<i>met. XII</i>)	72	74	102,78%

L'*editio princeps* include una serie di xilografie, oltre che le cosiddette *Auflegungen* ('interpretazioni') di Gerhard Lorichius di Hadamar (1485-1553), primo esempio tedesco di moralizzazione delle *Metamorfosi* rivalutato nella metà degli anni '60 grazie a uno studio di Stackmann e poi incluso nell'edizione moderna di Roloff (i commenti, esclusi da Bolte, furono

⁷⁵ Bolte 1906, XXV.

⁷⁶ Runge 1908. Bartsch 1861, CXXXIV analizza l'utilizzo delle particelle espletive, utilizzate in maniera diffusa da Wickram per dare maggiore ritmo ai versi: «oft sind Stellen von zwölf oder mehr Zeilen hinter einander bei Wickram lesbar, an denen wenig zu ändern ist als die eingeschobenen Flickwörter, mit denen Wickram die fehlenden Senkungen zu ergänzen suchte».

⁷⁷ Heinzmann 1969; anche il lavoro di Rücker 1997, 93-275, fornisce un quadro complessivo sulla figura e l'operato di Wickram.

successivamente ripristinati in Roloff)⁷⁸. Oltre a tramandare un adattamento della traduzione di Albrecht, l'*editio princeps* contiene altri elementi rilevanti:

- una dedica a Wilhelm Boeckle von Boecklinsaw, balivo di Rufach (WR 5-6);
- il presunto prologo di Albrecht, intitolato *Meyster Albrechts Prologus / hebet sich hie alsus* (WR 7-10);
- una dedica al lettore, *Freüntlicher lieber Leser* (WR 10-11);
- una premessa dal titolo *Vorrede inn diß Büch* (WR 12-13);
- una *Vorrede* di Gerhard Lorichius von Hadamar (WR 14-33);
- 47 xilografie ad opera di Wickram accompagnate da brevi testi; i commenti moralizzanti del cattolico Gerhard Lorichius;
- sono inoltre presenti rubriche in corrispondenza del passaggio da un mito all'altro o da un'azione all'altra; *maniculae* poste al margine di *loci* testuali particolarmente significativi; *marginalia* che fungono da riassunto dei contenuti oppure hanno la funzione di glosse⁷⁹. Wickram suddivide ogni libro delle *Metamorfosi* in tre parti, titolate *Figuren*.

Ogni parte è poi corredata da indici in versi rimati, sotto i quali sono poste le illustrazioni, come si evince dalla seguente tabella:

	Data	Luogo di pubblicazione	Illustrazioni
A	1545	Magonza	47 Jörg Wickram
B	1551	Magonza	47 Jörg Wickram
C	1581	Francoforte	178 Virgil Solis
D	1609	Francoforte	182 Virgil Solis
E	1631	Francoforte	182 Virgil Solis

Per quanto riguarda l'edizione A, non è certo se sia stato Schöffler ad affidare a Wickram il manoscritto ovidiano oppure se l'autore sia riuscito a procurarselo autonomamente. La seconda ipotesi sembra più attendibile, in quanto Wickram, nelle dediche poste in apertura della sua edizione, non fa riferimento all'editore come a colui che gli ha fornito la fonte per la traduzione; inoltre Lorichius, nel suo prologo alle *Außlegungen*, si dimostra grato solo a Wickram (e non a Schöffler) per avergli procurato il manoscritto⁸⁰. Secondo alcuni studiosi il testo utilizzato da Wickram doveva essere contenuto in un manoscritto abbastanza vicino all'originale rintracciabile, come ritiene

⁷⁸ L'interesse accademico nei confronti di Lorichius è ancora molto limitato. Tuttavia, recentemente è stato inserito nel *Catalogus Translationum et Commentariorum*, vol XII: Ovid, *Metamorphoses*, edito da Dinkova-Bruun/Haig Gaisser/Hankins (2022) alle pagine 117-124; 445-448.

⁷⁹ Riprendo la schematizzazione di Cappellotto 2019, 42-43.

⁸⁰ Heinzmann 1969, 4.

Schröder, nell'*Originalausgabe* di Albrecht⁸¹. Come individuato anche da Cappellotto⁸², nell'edizione C vengono omessi il nome di Albrecht e di Wickram, la dedica, le *Vorreden* e la premessa di Gerhard Lorichius. L'editore Feyerabendt, oltre a selezionare le *fabulae*, aggiunge una dedica rivolta a Nicolaus Reußner (1545-1602), una vita ovidiana e una breve premessa⁸³. In questa edizione le illustrazioni di Wickram vengono sostituite da 178 xilografie di Virgil Solis, a cui si aggiungono una quartina in latino e una in tedesco con cui il poeta Johannes Posthius (1537-1597) nel 1563 le aveva descritte (*Tetrasticha in Ovidii Metamor. lib. XV quibus accesserunt Vergilij Solis figurae elegantiss.*). Feyerabendt interviene sul testo di Wickram, togliendo alcuni passaggi e aggiungendone altri tratti dalla traduzione delle *Metamorfosi* ad opera di Johannes Spreng (1564 e 1571). L'edizione D del 1609, ad opera di Johann Saur, aggiunge 182 xilografie di Virgil Solis. Il testo riprende C, ma la dedica del precedente editore scompare. La ristampa del 1631 contiene le illustrazioni di Virgil Solis. L'edizione di Wickram influì su numerose opere successive, quali i 40 *Meisterlieder* di Hans Sachs (1494-1576) ed i 155 *Lieder* di Ambrosius Metzger (1573-1632), confluiti nel *Metamorphoses Ovidij in Meisterthoene gebracht*⁸⁴.

È necessaria una precisazione per quanto riguarda le illustrazioni. Le xilografie, che impreziosiscono gli scritti, furono ideate da Wickram per quanto riguarda le prime due (A, B), mentre le ultime tre (C, D, E), come si evince dalla precedente tabella, furono concepite da Virgil Solis, che a sua volta trasse ispirazione dalle incisioni di Bernard Salomon⁸⁵. Johann Feyerabendt, editore di C, sostituì le illustrazioni di Wickram con quelle di Solis, aggiungendo le descrizioni di Johannes Posthius, ed intervenne anche sul testo, togliendo dei passaggi ed aggiungendone altri tratti dall'opera del cantore di Augsburg Johannes Spreng. I *Tetrastica in Ovidii Metamorfosi libri XV* di Posthius, pubblicati a Francoforte nel 1563, sono stati composti, come si legge nella prefazione, per il *gemeinen Mann in teutschen Land*. Significativo appare il sottotitolo dell'opera, dove vengono indicati quali destinatari i pittori e gli scultori, oltre che gli orafi; per questo motivo, accanto ai distici latini troviamo i versi in tedesco. Il libro si ispira all'edizione francese delle *Métamorphose d'Ovide figurée* (1557), in cui l'unione di testi e immagini promossa da Bernard

⁸¹ 4 Schröder 1909, 88. Cfr. Bolte 1905-1906, XXII-XXIII e Neumann 1955, 323, «die von Wickram benutzte Handschrift war eine gute Handschrift, die dem Original zumindest nahestand». Cappellotto 2019, 47, aggiunge che «la posizione del testo tramandato dai frammenti all'interno del *carmen* (rispettivamente VI/A; XI/B e D; XIII/E?; XIV/C) e il fatto che l'adattamento di Wickram tramandi l'opera quasi per intero (eccetto che per lacune al III e all'VIII libro) contribuiscono a rafforzare l'ipotesi che la traduzione, in origine, potesse essere completa».

⁸² Cappellotto 2019, 43.

⁸³ Toepfer 2017, 384. Le edizioni sono anche rinvenibili online.

⁸⁴ Hexter 2007, 1319s.

⁸⁵ Le incisioni di Salomon costituirono il modello per le illustrazioni ovidiane successive. Guthmüller 1997, 211, evidenzia come il titolo stesso dell'opera rimandi alla *Picta Poesis* di Barthélemy Aneau (1552), testo di emblemi che unisce poesia e pittura. L'opera di Salomon presenta infatti la tipica tripartizione in *inscriptio* (breve descrizione del soggetto), *pictura* e *subscriptio* (epigramma a commento), racchiuse da una ricca cornice ornamentale.

Salomon viene motivata dall'idea che «la pittura è una forma muta di poesia», così che «il libro si rivolge sia agli occhi che all'intelletto»⁸⁶. È bene ricordare che le xilografie di Virgil Solis, che accompagnano l'opera, non sono altro che copie, in senso inverso, di quelle di Salomon. La differenza consiste nell'inserimento del testo bilingue: Posthius pone i versi latini tra l'*inscriptio* e la *pictura*, mentre quelli tedeschi si trovano sotto la *pictura* ed hanno la funzione di integrare le immagini mediante commenti dalla funzione interpretativa.

Nell'adattamento delle *Metamorfosi* del maestro cantore di Augsburg Johannes Spreng, uscito presso lo stesso editore di Posthius nel 1563 in latino e un anno più tardi in tedesco, per poi essere ristampato nel 1571⁸⁷, è possibile notare le medesime xilografie di Salomon nella rielaborazione di Solis. Tuttavia, la finalità del suo lavoro di interpretazione è diversa da quella di Posthius: nelle allegorie di Spreng l'interpretazione religiosa è prevalente. Come sostiene Guthmüller, «l'umanista Posthius si colloca nella tradizione dell'esegesi allegorico-morale delle *Metamorfosi* quale avveniva applicata nelle scuole e nelle università. Le interpretazioni di Spreng, al contrario, rimandano all'ambito dell'esegesi ecclesiale, organizzata secondo le esigenze delle prediche»⁸⁸. Non desta stupore, quindi, il fatto che Posthius abbia utilizzato come fonti la *Tropologica nonnullarum fabularum enarratio* di Petrus Lavinius, pubblicata a Lione nel 1510, e l'*Ovidius moralizatus* di Pierre Bersuire, dove le *Metamorfosi* sono spiegate *ad usum christi fidelium*.

1.6 Conoscenza del latino da parte di Wickram

La comparazione tra l'opera di Wickram e quella di Albrecht von Halberstadt dimostra che la conoscenza della lingua latina da parte di Wickram, verificabile tramite le traduzioni, non era elevata; egli stesso ci informa di questo fatto in *Met.* 5, 21-24⁸⁹. La congettura che, almeno parzialmente, conoscesse il latino deriva dal prologo dei *Sieben Hauptlastern*, in cui Wickram stesso afferma di averlo studiato⁹⁰: *So hab ich auch wenig Latein / Gstudiert drum ich inn meinem Leben / Wolt wol ein Teutschen herren geben*. Per chiarire la vicenda, Heinzmann⁹¹ ipotizzò una

⁸⁶ Guthmüller 1997, clark 213.

⁸⁷ Le unità di immagine e testo occupano quattro pagine dell'edizione tedesca. Nella prima pagina vi è l'*inscriptio*, consistente nella segnalazione del libro, l'indicazione della favola e il titolo che riepiloga l'episodio rappresentato, la *pictura*, nella quale sono presenti le illustrazioni di Salomon rielaborate da Solis e un riassunto in prosa tratto dagli *argumenta* di Lattanzio. Nelle altre pagine è presente la *subscriptio* in distici, così suddivisa: l'*enarratio*, (la narrazione dell'episodio illustrato nella *pictura*) e l'allegoria (l'*Außlegung*).

⁸⁸ Guthmüller 1997, 227.

⁸⁹ Come sottolineato da Bartsch 1851, CXXXI-CXXXIII: «es war des Lateins nicht kundig. Die Versicherung aus Wickrams eigenem Munde, dass er kein Latein verstehe ist für uns von Wichtigkeit, weil wir dadurch sein Verhältniss zu Albrecht und auch das Verhältniss Albrechts zu Ovid genauer bestimmen können».

⁹⁰ Cfr. anche Kleinschmidt 1982, 259.

⁹¹ Heinzmann 1969, 20.

derivazione, più che dai testi latini, da fonti tedesche che abbiano fatto da intermediarie con l'originale di Albrecht von Halberstadt: le differenze che Wickram introduce rispetto al testo di Albrecht deriverebbero dal ricorso a traduzioni diverse e non dalla consultazione diretta delle fonti antiche. È comunque possibile che Wickram possedesse una conoscenza di base del latino, appreso durante la giovinezza. Concordi appaiono sia Cannon-Geary⁹² sia Waghäll⁹³; l'ultimo ipotizza che Wickram abbia frequentato le scuole gestite dal clero locale; meno probabile appare l'ipotesi che fosse un autodidatta. Anche nel caso in cui fosse stato istruito da un insegnante privato, è quasi certo che l'insegnamento del latino, anche non approfondito, fosse inevitabile. Contrari a tale opinione rimangono Runge⁹⁴ che sostiene la presenza di un manoscritto affiancato da glosse che permisero la comprensione del testo originale in latino, accanto alla traduzione in tedesco, e la presenza di un aiutante che lo avrebbe assistito nella traduzione. L'ipotesi dell'esistenza di questo collaboratore non appare del tutto infondata: già Bolte⁹⁵ aveva pensato all'aiuto provvidenziale di un maestro di scuola («eines befreundeten schulmeisters»); anche Norman⁹⁶, inoltre, afferma che «er entweder etwas latein verstand oder, und das ist wohl das Gegebene, dass er gelegentlich einen lateinkundigen Bekannten zu Rate zog», avvalorando l'ipotesi della presenza di un consulente più esperto. Inoltre, la dichiarazione dell'autore di non conoscere il latino⁹⁷ è smentita dall'analisi dell'opera, che dimostra come Wickram abbia utilizzato, oltre alla fonte in altotedesco medio, diverse altre opere⁹⁸,

⁹² Cannon-Geary 1980, 144: «Wickram's lack of contact with Humanist theorizing, due largely to his ignorance of Latin and his provincial milieu, turned out ironically to have favored his development of independent themes and his growing self-confidence in the handling of those themes. Nowhere was the gap between vernacular practice and neo-latin theory more significant than in the realm of prose fiction too».

⁹³ Waghäll 1992, 90-99: «neben den Alten Latein- und Pfarrschulen hatten sich im Mittelalter in den Städten Schreibschulen entwickelt, die Lesen, Schreiben und Rechnen in der Volkssprache lehrten und sich durch höhere Praxisorientiertheit gegenüber den Lateinschulen auszeichneten. Wir wissen nicht, welche Schulen Wickram besuchte, aber es ist anzunehmen, daß er eine Schule besuchte, die den oben beschriebenen glich, denn wenig überzeugend scheint die Annahme, er sei Autodidakt gewesen. Die Stellung des Vaters hatte wahrscheinlich die Erziehung des Sohnes ermöglicht. Wohlhabende Bürgerfamilien schickten ihre Kinder zum Privatunterricht, aber auch hier wurde eine praktisch ausgerichtete Ausbildung der von den Pfarr oder Lateinschulen angebotenen theoretischen vorgezogen».

⁹⁴ Runge 1908, 13: «es sollte danach- auch in Anbetracht der vielen groben Fehler, die der vermeintliche Ratgeber stehen lässt – doch erwogen werden, ob nicht Wickram selbst den lateinischen Text einsah, ohne dass eine Mittelsperson ihm half. Sicher entscheiden lässt sich die Sache nicht, zumal da auch die Möglichkeit besteht, dass die von Wickram benutzte Handschrift des Albrechtschen Textes von den erhaltenen Bruchstücken abwich oder lateinische Glossen enthielt. Diese Berater hätte dann mindestens im 6. 8. 11. 13. Buche, also innerhalb einer grossen Partie, seine Hand bei Einzelheiten und Kleinigkeiten im Spiele gehabt».

⁹⁵ Bolte 1906, XXVII.

⁹⁶ Norman 1936, 152.

⁹⁷ Roloff 1990, 5.

⁹⁸ Neumann 1955, 324; Heinzmann 1969, 38-116. Sulla storia delle edizioni delle *Metamorfosi* di Wickram cfr. WR, 885-887.

ad esempio Boccaccio⁹⁹, nelle traduzioni di Steinhöwel e Ziegler, Polidoro Virgili (1470-1555), Sebastian Brant (1457-1521), Hans Sachs (1494-1576).

1.7 Le rime, le soppressioni e le aggiunte del testo di Wickram

Per quanto riguarda le rime, Rücker¹⁰⁰ ha evidenziato come in realtà Wickram, che utilizza l'ottonario, si riallacci sostanzialmente al testo albrechtiano, redatto in rima baciata, con una percentuale di adesione del 38.33% nel frammento A, del 37.30% nel B e del 54.54% nel frammento C. Nel testo di Wickram non mancano le differenze con quello ovidiano ed è impossibile redigere un confronto tra l'opera di Wickram e quella di Albrecht von Halberstadt, poiché dell'ultimo ci sono giunti solo esigui frammenti. A proposito dei contenuti della riscrittura di Wickram, notiamo che:

1. vengono eliminate le allusioni che solo un romano poteva intendere (presenti all'interno dei primi tre libri);
2. sono presenti aggiunte, omissioni e soppressioni.

Per quanto riguarda il primo punto, all'inizio delle *Metamorfosi* viene descritta la via Lattea ed il palazzo di Giove, che Ovidio confronta con quello di Augusto (I, 168-176). La descrizione manca in Wickram, così come il raffronto con il palazzo augusteo; si cita unicamente l'esistenza di una *himelische(n) stross* e si menzionano gli dei che si dirigono a questa riunione (W. I, 321-326). Enfatizzata, invece, appare la celebrazione delle gesta come anche della grandezza dell'imperatore: l'episodio in cui Giove biasima il comportamento di Licaone si richiama all'assassinio di Cesare ed alla fedeltà/*pietas* dimostrata da Giove (Ov. I, 199-205/W. I, 385-394). Il parallelismo, evidente per un lettore latino, risulta difficilmente comprensibile per Wickram e per il suo pubblico, che non sempre erano in grado di recepire i riferimenti storici¹⁰¹. Relativamente al secondo punto, l'aggiunta maggiore concerne la storia di Arianna e Teseo (in Ovidio solamente accennata; VIII, 169-173) che trova in Wickram largo spazio, grazie all'inserimento dell'episodio della sottomissione del Minotauro ed il tentativo di moralizzazione annesso. Le omissioni, invece, riguardano le seguenti vicende:

- la trasformazione della sorella di Meleagro (VIII, 526-546); durante la caccia al cinghiale caledonio Meleagro ha ucciso suo zio e per questo suo gesto verrà punito dalla madre. La

⁹⁹ La traduzione di Steinhöwel (1412-1482) risale al 1473. Anche Hyeronimus Ziegler (1514-1562) tradusse opere di Boccaccio.

¹⁰⁰ Rücker 1997, 121-122.

¹⁰¹ Un altro paragone assente in Wickram rimane quello della nascita dei guerrieri seminati da Cadmo e sorti dai denti di drago (Ov. III, 111-114). Riguardo ai vari giochi di parole presenti nel testo latino e mancanti nell'opera di Wickram cfr. Rückert 1997, 145 succ.

metamorfosi in uccello della sorella di Meleagro (VIII, 537-541) in Wickram è unita in un unico episodio alla storia di Filemone e Bauci (VIII, 611-724);

- l'altra omissione del III libro riguarda il ciclo di Dioniso ed il destino a cui va incontro l'ignaro Penteo (511- 733) che, reso folle, si lancia contro la schiera delle Baccanti invase e viene da loro dilaniato.

Le soppressioni riguardano le narrazioni di Teseo e Acheoloo (VIII, 547-573) e la trasformazione delle Naiadi in Echinadi (VIII, 573-610); le più vistose appartengono al XIII e XIV libro e probabilmente mancavano anche nell'originale di Albrecht von Halberstadt. Gli episodi assenti riguardano principalmente il ciclo troiano e, nello specifico:

- la partenza di Enea da Circe (XIV, 1-74);
- i Cercopi (XIV, 91-100);
- l'arrivo di Enea dalla Sibilla (XIV, 101-151);
- il funerale di Caieta (XIV, 441-444);
- la descrizione della nave di Enea (XIV, 527-565);
- Ardea (XV, 566-580).

La mancanza della parte del poema spesso definita "Piccola Eneide" è spiegabile a causa della circolazione di tematiche appartenenti al ciclo troiano alla corte di Hermann di Turingia, tra cui l'*Eneit* di Heinrich von Veldeke (ipotizzando il 1210 come anno di composizione delle *Metamorfosi*) e l'insistenza, da parte del langravio, sullo sviluppo di una materia meno indagata¹⁰². Un'ulteriore modifica è quella apportata alla parte conclusiva dell'opera. La trasformazione di Cesare in astro manca totalmente nel testo di Wickram, dove il conquistatore romano viene presentato come successore di Enea (W. XV, 487 ss.); inoltre, al posto dell'apoteosi vengono introdotte l'uccisione di Cesare e la guerra civile contro Pompeo.

Infine, un altro aspetto da considerare è la cornice temporale a cui sia Wickram che Albrecht fanno riferimento all'interno dei loro lavori. Il periodo preso in considerazione da Albrecht termina con Augusto: *an das zil / das augustus zu kamm* (v. 68). Il prologo ha quindi una cornice cristiana dove la prospettiva seguita è quella della «Heilsgeschichte»: *Do wolt geboren werden / und erscheinen der erden / Christus unser heilant / Von Gott dem vatter gesant / Von eyner junkfrawen geboren / Darzu sunderlich ausserkoren* (vv. 75-80). L'avvento del cristianesimo, inteso come periodo di pace, è presente anche nell'ultimo libro di Wickram: *Als nun die zeit was so fridsam / Unser troster*

¹⁰² Bartsch 1861, CXLV, prende in considerazione anche una mancanza di fogli nell'opera di Albrecht. Anche qui si rivolge contro l'opinione che l'errore abbia potuto avere origine nell'atto della stampa: «eine dritte Annahme, es könnte das Manuscript Wickrams in der Druckerei ausgefallen sein, ist nicht wahrscheinlich».

uff Erden kam / Von eyner Junkfraw reyn und zart / Das ewig wort geboren wardt / So uns erlost hat von dem todt / Vom Teuffel und hellischer noth / Wir Heyden do mal uber kamen / Das rechten waren Gottes namen / Und sahen das sonst all abgotter / Alsam waren des Teuffels spotter. / Die i rinn dem buch horten nennen (XV, 521-531). Il richiamo nel finale ai temi presenti nel prologo ci fa intendere che l'obiettivo seguito da Wickram era quello della costruzione di una «Ringkomposition»¹⁰³: la nascita di Cristo comporta la liberazione dal ciclo pagano illustrato nelle *Metamorfosi*¹⁰⁴.

1.8 La teoria di traduzione dell'epoca di Albrecht von Halberstadt e Wickram

Un'altra precisazione che occorre fare riguarda l'applicazione alla traduzione delle *Metamorfosi* di Ovidio di *topoi* che avevano già avuto origine presso i latini, tra cui la traduzione *ad verbum* e quella *ad sensum*¹⁰⁵. Se nel mondo latino le tecniche di *imitatio* e di *aemulatio* avevano un'importanza centrale, nel Medioevo assunse sempre più rilievo il processo di esegesi. La traduzione delle *Metamorfosi* da parte di von Halberstadt rispecchia le tendenze generali delle traduzioni medievali dei testi classici: lo stile elevato che si riscontra nell'opera di Ovidio viene sostituito con uno stile medio per avvicinare la materia alle aspettative del pubblico. Albrecht, inoltre, a fronte di una generale fedeltà alla fonte latina, anche nella disposizione degli elementi all'interno del verso, adottò in alcune parti dell'opera una tecnica più libera, servendosi del sistema dell'*amplificatio*: la descrizione di Filomela, ritratta secondo i canoni della bellezza femminile diffusi in ambito cortese e descritti nelle poetiche del tempo, ne è un chiaro esempio. Per quanto riguarda lo stile, von Halbersadt scelse l'*ornatus facilis*, una *dispositio* che facilitasse la comprensione del pubblico; per rendere la materia più fruibile all'uditorio di corte, egli utilizzò tecniche di adattamento il cui fine era di riproporre le storie narrate come *exempla* con un preciso intento morale.

Differente dal lavoro di Albrecht von Halberstadt appare quello di Wickram. Koller¹⁰⁶, in merito alla teoria della traduzione nel XV e XVI secolo, introdusse una distinzione tra l'approccio alla

¹⁰³ Bräuer 1990, 161: «mit diesem Ausdruck der Friedenssehnsucht ist ein Gedankenbogen um das Werk gespannt, der inmitten der waffenklirrenden Literatur des Zeitraums eine ebensolche Ausnahmestellung einnimmt wie die unmittelbare Übertragung aus dem Lateinischen».

¹⁰⁴ W. XV, vv. 546 succ: «Und treibt auch selb mit disen Gotten / Sein speiwerck und thut sie verspotten».

¹⁰⁵ Le costanti ed i limiti delle traduzioni sono stati individuati ed approfonditi da Traina 1970. Il testo focalizza l'attenzione prevalentemente sulla poesia arcaica, da Livio ad Accio, e Cicerone. Più completo appare il lavoro di Richter 1938; egli non solo analizza le teorie di traduzione presso gli antichi, ma esamina anche il processo di traduzione in un'ottica moderna. Le difficoltà a cui va incontro il traduttore sono molteplici ed ogni frase racchiude in sé un microcosmo di concetti: «Die Schwierigkeiten des Übersetzens steigen in demselben Maße, in dem die Sprache nicht nur Ausdrucksmittel, sondern selbst Ausdruck ist» (*Ibid.*, 8). Riguardo l'utilizzo del verbo *vertere* in epoca latina cfr. Traina 1970, 55-64 e Richter 1938, 10-11.

¹⁰⁶ Koller 1992, 63-65.

traduzione utilizzato da Wickram e quello tipico del cosiddetto umanesimo tedesco. In entrambi i gruppi è presente il contrasto tra una traduzione parola per parola ed una libera e reinterpretata. Se la corrente umanistica tedesca cercava di rimanere il più possibile fedele al testo di partenza, Wickram amplificava l'originale, spiegandone alcuni passaggi poco chiari, marcando i commenti ed aggiungendo oppure abbreviando certi episodi. A partire da Lutero, la traduzione in Germania divenne oggetto di riflessione teorica oltre ad essere ampiamente praticata. Stabilendo che «la formazione e lo sviluppo di una cultura propria e nazionale devono passare per la traduzione, cioè per un rapporto intensivo e deliberato con l'estraneo»¹⁰⁷, Lutero percorse l'atteggiamento che sarà di Hölderlin e di Nietzsche, cercando nelle lingue straniere la verità del proprio idioma.

1.9 L'esegesi medievale e il commento di Lorichius

Le *Metamorfosi*, o *Ovidius fabularum*, come vengono definite negli inventari delle biblioteche, scritte dal *summus doctor fabularum*, diventano un valido sistema di interpretazione allegorica dei miti narrati. Tale ricezione delle *Metamorfosi* aiutò notevolmente a trasformare il testo latino in un compendio in prosa, inserendole anche in lavori a carattere enciclopedico, come la *Metamorphosis Ovidiana moraliter explanata*, parte di una ampia enciclopedia, il *Reductorium morale* di Petrus Berchorius¹⁰⁸ (Pierre Bersuire) – l'*Ovidius moralizatus* – stampato sotto il nome del domenicano Thomas Waleys. Tuttavia, in che modo ci si può avvalere dei miti? Se Savonarola si colloca agli antipodi delle tendenze umanistiche del suo tempo e condanna apertamente l'utilizzo e la lettura dei testi classici¹⁰⁹, Bersuire afferma che anche la Bibbia ricorre alle *fabulae* per illustrare degli avvenimenti naturali e la loro spiegazione scientifica. Interpretazioni di questo tipo erano diffuse nella tradizione mitografica medievale: l'autore non è interessato al *sensus litteralis*, come lo era Savonarola che a sua volta segue san Tommaso¹¹⁰, ma alla *reductio moralis*. Come efficacemente illustra Guthmüller, «il significato morale e allegorico non risiede nell'ambito della *voluntas auctoris*, ma viene esplicitamente situato all'ambito cristiano. Il senso *allegoricus* (quello che nella tradizione dell'esegesi biblica si chiama anche *sensus typicus*) mira tendenzialmente alla storia sacra

¹⁰⁷ Catalano-Scotto 2001, 114.

¹⁰⁸ In merito alla recente bibliografia inerente a Bersuire, degni di nota appaiono i testi di Kretschmer 2017, Yague 2021 e l'imminente pubblicazione di Coulson, edita all'interno della serie *Dumbarton Oakes* (agosto 2023).

¹⁰⁹ Come è possibile notare dalla predica del 15 agosto 1496: «Facciamo a ire el vero, non era lasciata la scrittura da canto? Non era egli venuto in su questo luogo Ovidio? Oh tu dirai, Ovidio Metamorpheos è pure buono, io ti rispondo, Ovidio fabuloso, Ovidio pazo, che dirò pure così. Ditemi un poco, hassi egli a predicare quassù Ovidio o la vita christiana? Egli è quel tempo che dice Paulo: *Erit enim tempus cum sanam doctrinam non sistebunt, sed coacervabunt sibi magistros prurientes auribus, et a veritate quidem auditum avertent, ad fabulas autem convertentur*». Ovidio, definito “fabuloso” “pazo”, è simbolo di un declino dei tempi già anticipato da S. Paolo, quando i fedeli ripudieranno Dio in favore delle favole pagane. Oltre a Savonarola, celebre è l'*Antiovidianus*, rivolto contro l'umanista milanese Ambrogio Migli.

¹¹⁰ *Sensus litteralis est quem auctor intendit* (*STh.* I, 10).

cristiana, il *sensus moralis (sensus tropologicus)* alla teologia morale cristiana»¹¹¹. È bene ricordare che la prima traduzione integrale in francese delle *Metamorfosi* ovidiane fu l'*Ovide moralisé*, redatta tra il 1315 e 1327, e ne rimase l'unica fino alla metà del XVI secolo¹¹². Nel 1510, sempre in Francia, nazione che, come sostiene Battaglia¹¹³, «ha segnato il tempo dell'evoluzione letteraria dell'Europa», vennero stampate a Lione le *Tropologiche enarrationes* di Petrus Lavinius¹¹⁴, mentre la prima traduzione in Italia delle *Metamorfosi* fu l'*Ovidio Methamorphoseos vulgare*, di Giovanni dei Bonsignori e stampata a Venezia nel 1497, ma già composta tra il 1375 e 1377. Sicuramente l'Ovidio medievale e moderno era un soggetto multiforme ed estremamente riutilizzato che, come lo stesso Clark lo definisce, risulta «incorrigibly plural»¹¹⁵.

Primo esempio tedesco di moralizzazione delle *Metamorfosi*¹¹⁶, i commenti di Lorichius, pastore della parrocchia di Hadamar, sono presenti nelle *Metamorfosi* scritte da Jörg Wickram. Le moralizzazioni, che vengono poste alla fine di alcuni miti, rappresentano un punto di analisi interessante dell'opera di Wickram, delle cui tre edizioni focalizzeremo la nostra attenzione sulle prime tre (1545, 1551, 1581), in quanto le ultime due (1609, 1631), riprendono l'edizione del 1581 (con l'aggiunta di 4 xilografie ad opera di Virgil Solis per un totale di 182, rispetto alle 178 del 1581). Le prime due edizioni, pubblicate da Ivo Schöffler e collazionate nell'edizione di Roloff, contengono una *Zuschreibung* ad opera di Gehrard Lorichius von Hadamar, 47 xilografie ad opera di Wickram stesso, le varie *Außlegungen* di Lorichius in corrispondenza di alcuni miti. Nell'edizione del 1581 (**fig. 2**), l'editore Johann Fayerabendt elimina la premessa di Lorichius, mentre le moralizzazioni permangono nel testo, anche se con svariate differenze dalle due precedenti pubblicazioni (si veda **fig. 3**). Inoltre, le xilografie di Wickram vengono sostituite con 178 illustrazioni ad opera di Virgil Solis.

Lorichius nacque probabilmente tra il 1485 ed il 1490 nella cittadina di Hadamar e studiò sia ad Heidelberg che a Colonia¹¹⁷. Dopo aver ottenuto la parrocchia di Hadamar, entrò in una fase di crisi

¹¹¹ Guthmüller 1997, 46.

¹¹² Durante il XV secolo, l'*Ovide moralisé* fu riscritto in prosa in due diverse versioni. La prima, composta tra il 1467 e il 1468, ebbe breve fortuna. La seconda, invece, ebbe un grande successo, sostituendosi all'originale in versi e divenendo la traduzione francese delle *Metamorfosi* ovidiane.

¹¹³ Battaglia 1959, 14.

¹¹⁴ Cfr. Moss 1982. Non si possono non citare le *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin di Arnolfo d'Orleans* (XIII secolo; una nuova edizione critica è stata pubblicata da Fritz 2023) e gli *Integumenta Ovidii* di Giovanni di Garlandia (1234 circa; una nuova edizione critica con traduzione in inglese è stata pubblicata da Gervais 2023).

¹¹⁵ Clark 2011, 16.

¹¹⁶ È bene ricordare anche l'opera di interpretazione di Georg Sabinus (Georg Schuler, 1508/1560), a cui è stato dedicato un recente volume a cura di L. Mundt, *Georg Sabinus: Fabularum Ovidii interpretatio – Auslegung der Metamorphosen Ovids*, Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Munich/Boston, Frühe Neuzeit Series, 226, 2019.

¹¹⁷ Nonostante la pubblicazione del breve articolo di Werner del 1884 (*Lorich Gerhard* in *Allgemeine Deutsche Biographie, neunzehnter Band*), l'attenzione riguardo il commento di Lorichius calò lentamente. Solo nella seconda metà

personale: due lettere degli anni 1523/1524 mostrano «sympathie mit dem Luthertum»¹¹⁸. Iniziò un periodo turbolento, che lo portò a fuggire da Wittenberg e a rinunciare all'incarico presso la parrocchia di St. Annen, seguito dal matrimonio e dalla nascita di due figli, Johann e Wilhelm¹¹⁹; riguardo l'apparizione del suo primo scritto, *Institutio Catholica*, datato 1536, le fonti tacciono¹²⁰. Dalla stesura dell'opera dimostra un rinnovato interesse per il cattolicesimo, che si unisce alla sua precedente esperienza protestante¹²¹; dopo la morte, i suoi libri furono messi all'indice. La sua prospettiva religiosa è visibile, oltre che negli scritti teologici, anche nel commento alle *Metamorfosi*, ricco di riferimenti al testo di Wickram¹²². In due differenti parti dell'opera Lorichius spiega il suo lavoro di critica testuale; la sua lettura delle *Metamorfosi* fu continua, tanto da ripromettersi di interpretare il libro e di leggerlo una volta in più (28, 24-27: *aber Gott weiß / das*

del '900 si risvegliò l'interesse nei suoi confronti, soprattutto in ambito teologico; cfr. Kunzler 1981, 75-110, si concentrò sull'operato religioso e sull'influsso che ricevette dai lavori di Erasmo da Rotterdam.

¹¹⁸ Kunzler 1979, 58: «er bemüht sich um die Wahrung des katholischen Erbes und um dessen Verbindung mit berechtigten Reformanliegen».

¹¹⁹ Riguardo la famiglia di Lorichius, F. Wagner, nel suo articolo dal titolo *Sophonias Paminger (1526 –1603), Lateinschulmeister und angehender Schriftsteller, die Lateinschule Deggendorf und eine Schulordnung für die Lateinschule*, «Deggendorfer Geschichtsblätter» (38) 2016, 74, così ricostruisce la carriera dei figli del commentatore: «Die Familie Lorichius (Lorich) aus Hadamar brachte zahlreiche Schriftsteller hervor. Johannes Lorichius siedelte 1543 von Marburg, wo er sich 1540 aufgehalten hatte, nach Ingolstadt über, war dort noch 545 Professor für die Griechische Sprache. Er war offenbar katholisch, denn er gab auf Wunsch des Herzogs Albrecht von Bayern und der Universität 1551 in Ingolstadt seine lateinische Grammatik für die bayerischen Schulen heraus. Die Grammatik erschien 1570 in einer vermehrten Auflage. Lorichius hat sich auch als Dichter versucht».

¹²⁰ Riguardo i repentini cambi in ambito religioso cfr. Kunzler 1981, 60 succ. Fu autore, infatti, di uno scritto intitolato *Disputa* contro la dottrina luterana. Per consultare l'elenco completo delle opere stilate cfr. Kunzler 1979, 78-80. Nel 1536 egli ottenne anche la diocesi di Wetzlar, oltre a quella di Hadamar già in suo possesso. In entrambe le parrocchie a partire dall'anno 1540 fu proibita la celebrazione della liturgia mediante il rito cattolico; per questo motivo Lorichius abbandonò le sue diocesi e si ritirò nel monastero di Johannisberg in Rheingau, prima di recarsi nel 1544 in quello agostiniano di Magonza, dove iniziò a redigere il commentario alle *Metamorfosi* di Wickram. Nel 1546 divenne parroco di Hadamar in maniera definitiva; due anni dopo gli fu conferita la carica di *Erzpriester und Pfarrer* di Wetzlar. La data di morte è sconosciuta: l'ultima opera risulta datata all'anno 1549. Kunzler 1981, 65, indica due prove a sostegno della probabile morte nell'anno 1553: «vom 5. Juni 1549 datiert Lorichs letztes Werk. Er fand in der Bibliothek des Wormers Dompräbendars Michael Westermann ein Manuscript jener Reformschrift, die das Aechener Konzil von 817 für Stiftskirchen verfaßt hatte. Er edierte diese Ordnung und widmete sie den Mitgliedern der Trierer Interimskommission, mit denen er kurz zuvor noch in seiner alten Heimat zusammengearbeitet hatte. Dieses letzte Werk Lorichs ist nach Struck auch zugleich das letzte Lebenszeichen des Hadamarer Pfarrers. Ein genaues Todesdatum Lorichs ist unbekannt. Paulus referiert eine Meldung über den Tod Lorichs, die der polemisierenden Geschichtsschreibung des frühen Protestantismus entstammt: Lorich sei von der erkannten Wahrheit abgefallen; aber es stand nicht lang an, er kam von Sinnen, ward ein elender Mensch».

¹²¹ Kunzler 1979, 60. Anche i commentari risentono di entrambe le esperienze religiose, cfr. Rücker 1997, 280: «Für die Untersuchung der Auslegung sind vor allem folgende Züge seiner Persönlichkeit wichtig: die Bildung, die sich im Kommentar in der Vertrautheit mit antiken Autoren und den Kirchenvätern zeigt, und der Wechsel vom katholischen Glauben zum lutherischen Protestantismus und zurück, der auch in den Auslegungen zu Ovid seine Spuren hinterlassen hat».

¹²² Stackmann 1967, 122: «die Auslegungen des Lorichius verdienen Aufmerksamkeit nicht nur wegen ihrer Beziehungen zu dem Wickram-Text, dessen Verständnis sie auf bestimmte Weise färben –oder doch färben sollen– sondern auch um ihrer selbst willen, als früher Versuch, einen deutschen Kommentar zu einem lateinischen Klassiker zu schreiben».

ich nicht hab acht genommen auff das / so ich jetz nehgst erfunden hab / inn dem so ich diß buch auß zu legen vor genommen / und von newem gelesen hab). Dedicato a *Eberhardten Rueden von Collenbergk / Meintzischem Churfuerstichen Hoffmeister*, la *Zuschreibung* termina con l'indicazione del luogo della pubblicazione: *Datum zu Meyntz / imm Augustiner Kloster. Anno auff Dinstag nach Bartholomei. Anno 1545* (33, 7-8). Il monastero al quale si fa riferimento è quello di Johannisberg, dove un anno prima Lorichius stesso si era recato per redigere la *Postilla*, opera che conteneva la traduzione dal tedesco al latino dell'opera del teologo Georg Witzels (Georgio Wicelio) con l'epistola commendatoria redatta dallo stesso Witzels (*Postilla, hoc est enarratio super evangelia et epistolas de tempore et de sanctis per totum annum, latine sedulo reddita interprete Gerhardo Lorichis*, **fig. 4**). L'epistola nuncupatoria è datata 9 gennaio 1544 e redatta da Lorichius dalla biblioteca del monastero situato a Johannisberg (*in museo vestri Montis S. Ioannis, quarta hebdomadae post epiphaniae*, **fig. 5**), dove si è avvalso del sostegno del libraio, che lo ha aiutato durante la stesura della prima parte della *Postilla* (**fig. 6**); non vanno dimenticate le gravi difficoltà dovute alla sua condizione di esule, termine che ricorre varie volte nell'epistola (**fig. 7**), e che possono aver limitato la consultazioni di libri per ricerche specifiche.

Nel contesto del mecenatismo propugnato da Eberhard viene citato anche lo stampatore Ivo Schöffner, dalla cui officina erano già uscite le stampe di alcune opere di Livio e Tacito; egli sottolinea i meriti di Wickram, tra cui la sua capacità di abbellire il testo ovidiano (17, 20-23) e di aver migliorato le rime di Albrecht. Il commentatore ed il traduttore, nonostante lavorassero alla medesima opera, svolsero i loro compiti separatamente; in un primo momento non era previsto un commento al testo di Wickram. Stackmann¹²³ sostiene che l'interpretazione lorichiana sia stata scritta indipendentemente dal lavoro di Wickram; è possibile, dunque, che Lorichius abbia iniziato il lavoro utilizzando l'originale latino poiché all'interno del commento cita episodi che non sono presenti nell'opera di Wickram. Questo, tuttavia, non esclude la consultazione dell'opera redatta da quest'ultimo; lo dimostrano le citazioni attinte da Wickram e l'inserimento del suo nome nell'*incipit* del commento¹²⁴. All'interno del testo non mancano le osservazioni autobiografiche di Lorichius, da cui ricaviamo informazioni sulla genesi dell'opera e sul suo rapporto con Ovidio durante la giovane età (28, 24-27); tuttavia, sovente egli si lamenta di una mancanza di manoscritti ovidiani a cui avrebbe potuto attingere per la stesura del suo commento, arrivati quando lo scritto era quasi

¹²³ Stackmann 1967, 128. Per quanto riguarda la questione se avesse avuto in suo possesso la traduzione di Albrecht von Halberstadt, Lorichius chiarisce direttamente la problematica in *Met.* 28, 24-27, come anche l'insoddisfazione di non poter consultare la sua biblioteca personale durante l'esilio.

¹²⁴ *Jetz erstlich gebessert und mit Figuren der Fabeln gezirt, durch Georg Wickram zu Colmar*. Cfr. anche Bolte 1905/1906, Band 8, Vorwort VII: «So fällt Wickrams Ausarbeitung in die Jahre 1542-1544. Ende 1544 wird er sein Manuscript samt den Illustrationen nach Mainz geschickt haben, da seine Widmung an den Rufacher Obervogt vom 25. Dezember [1544] datiert ist. (...) Lorichs Vorrede ist am Dienstag nach Batholomaei (25. August) 1545 im Mainzer Augustiner Kloster unterzeichnet, wohl kurz bevor der stattliche foliant die presse verließ».

compiuto. A causa di ciò alcuni studiosi dedussero che Lorichius non disponesse di una ricca biblioteca personale, ma è inverosimile che nei monasteri presso cui il commentatore soggiornava non ci fossero edifici con materiale utile per la composizione del suo lavoro¹²⁵. È altamente probabile, quindi, che si tratti di una dichiarazione di umiltà (*Bescheidenheitstopos*): anche la presenza massiccia di varie *auctoritates* all'interno delle opere da lui redatte confermerebbe questa tesi¹²⁶. Quanto alla genesi dell'opera, lo stampatore Ivo Schöffler chiese a Lorichius un rapido commento al lavoro già completo di Wickram, che era stato composto tra il 1542 ed il 1544 ed inviato a Magonza alla fine del 1544 con le illustrazioni per la stampa. La dedica di Wickram all'*Obervogt* è del 25 dicembre 1544, mentre l'introduzione di Lorichius è datata 25 agosto 1545; per la preparazione del manoscritto, dunque, il commentatore ha avuto a disposizione circa otto mesi, anche meno se si considera che il volume era stato pubblicato poco tempo prima della data indicata nell'opera¹²⁷.

In riferimento alla chiave interpretativa applicata nel commento, Lorichius ritiene che anche i miti pagani possano essere utili al lettore cristiano sulla base della considerazione che la biografia di uno scrittore è spesso indipendente dalla materia del suo canto¹²⁸, da cui è sempre possibile apprendere nozioni proficue: nuove conoscenze geografiche, vocaboli stranieri, concetti filosofici. La mitologia appare allegorizzata: Ovidio, come Ermete Trismegisto ed Esiodo, tratta della Creazione della Terra. Le *Metamorfosi* vengono inoltre confrontate con il *Libro dei Re* della *Bibbia*, dove viene elencata una serie di sovrani virtuosi¹²⁹. Per Lorichius, infatti, sia i Cristiani che i Giudei ed i Pagani possiedono una morale ed una conoscenza di Dio e la filosofia pagana si dimostra una *praesignatio*

¹²⁵ Stackmann 1967, 130. Egli infatti cita una serie di scrittori antichi e Padri della Chiesa le cui opere è improbabile conoscesse interamente a memoria. Secondo Stackmann sono possibili due differenti soluzioni: o Lorichius non aveva a sua disposizione alcun libro, oppure la mancanza di testi si riferisce all'assenza della sua biblioteca personale. I monasteri, infatti, possedevano varie biblioteche, come egli stesso sostiene nella prima parte della *Postilla*. Il testo è una traduzione dell'opera di Georg Witzels dal tedesco al latino e fu eseguita mediante l'aiuto del libraio del chiostro. Cfr. anche Bolte 1905/1906, XL: «Lorichius citiert viele antike und christliche Autoren, manche natürlich aus zweiter Hand, indem er über den Mangel an literarischen Hilfsmitteln und die notwendige Eile klagt».

¹²⁶ Cfr. Rücker 1997, 45 succ.

¹²⁷ Sulla rapidità con cui il lavoro di Lorichius venne eseguito cfr. Stackmann 1967, 129-130: «alles in allem erwecken die Auslegungen den Anschein, sie seien in großer Hast zusammengeschrieben worden».

¹²⁸ *So vil die unzucht anlangt / ist zu wissen das der Heydnischen Poeten art ist / schampper rede zu fuehren/ nacht das sie solich unzuechtig leuth gewest sein / sunder das sie die unzucht so geweltiger anzeygen unnd straffen* (18, 34- 19,3). I miti narrati possono anche essere utili ai bambini, in modo tale che imparino a confutare l'idolatria pagana: *Ist der ursach nutz daz kinder auch diese Fabeln wissen / der Heyden Abgottereie zu Confutirn* (136, 37).

¹²⁹ *Met. 5: Was werde ich armer, sondern dann vor eynen danck verdienen werden, dass ich der Heyden Tyrannen buch interpretiert? Nun muß es dennoch gesagt sein, sunst wuerden wir baldt der untugend und tugend keynen undterscheydt wissen*. Tuttavia, ogni essere è immagine del creatore: *Adeo omnia sunt plena Dei, nulla est enim Creaturam vel minima rum quae non prae se ferat conditoris potentiam, sapientiam et bonitatem* (*Institutio*, 18). Cfr. Kunzler 1979, 102: «das Verhältnis zwischen Urbild und Abbild sieht Lorich ganz im Sinne der platonischen, bzw. neoplatonischen Philosophie: das Abbild hat durch die Methexis Anteil am Sein des Urbildes».

del messaggio di salvezza cristiano¹³⁰. Nonostante la fonte prediletta di Lorichius sia la teologia patristica, a cui univa un intenso studio dei classici, soprattutto della filosofia platonica e neoplatonica ed i testi di Erasmo da Rotterdam¹³¹, le letture allegoriche vengono attuate con l'obiettivo di raggiungere una *synceritas orthodoxa*¹³² che si riallacci all'*institutio apostolica* applicata dai Padri della Chiesa.

1.10 Lorichius e l'utilità di leggere gli antichi

Lorichius si servì del sistema allegorico medievale, interpretando alcuni episodi delle *Metamorfosi* secondo le sue convinzioni¹³³. Sono ricorrenti nell'opera precisazioni quali *dieß Morale ist* (62, 7), *so will nun diese Fabeln* (63, 3), *der Poet wolt verstanden haben* (63, 17) che dimostrano l'intensa partecipazione al lavoro di esegeta operata da Lorichius stesso. Tuttavia, è lo stesso prelado di Hadamar a riportare l'opinione di S. Agostino riguardo l'utilizzo dell'allegoria, chiarendo la sua posizione nei confronti dell'approccio ai testi classici (61, 18-21)¹³⁴.

Le trasformazioni, all'interno delle *Metamorfosi*, avvengono in base alla *dispositio animi* ed alle azioni dei protagonisti¹³⁵; l'opera di Ovidio, inoltre, è parzialmente difendibile in quanto il poeta latino raffigura *Fabeln*, non *Historien*. Il fine a cui tende il poeta è abbellire il racconto, non raccontare il vero; gli episodi narrati attingono dal repertorio fantastico, non dalla realtà

¹³⁰ Kunzler 1981, 103.

¹³¹ Erasmo era un autore che egli ammirava moltissimo. Nelle sue opere, soprattutto all'interno del *De Missa*, amava citarlo come *Erasmus noster* (63), *venerabilis Christi sacerdos vir omnium eruditissimus* (112), *nostris lux saeculi venerabilis Christi sacerdos et excellentis eruditionis vir* (116). Lorichius visse in un secolo impregnato sia di Riforma che di Umanesimo: la sua prima università, Heidelberg, era fortemente caratterizzata dalla componente umanistica. Vi insegnarono, infatti, Peter Luder, Konrad Celtis, Jakob Wimpheling. Colonia non fu da meno: la città, infatti, era a stretto contatto con il pensiero erasmiano. La facoltà di giurisprudenza a cui Lorichius era iscritto, inoltre, era particolarmente propensa ad una formazione umanistica in Italia, a contatto con i maggiori esponenti di allora del movimento.

¹³² *Theses*, 62. Egli stesso, nell'opera *Disputa*, par. 2, afferma: *es were längst eyn heylsame Christlich Reformation geschehen, wo die newen Aposteln allein die Mißbreuch hetten angegriffen und gestrafft*. Per Lorichius (*Met.* 745, 28-31) l'istituzione ecclesiastica si inserisce tra due estremi: il giudaismo, paragonato al mostro Cariddi e l'eresia, simile a Scilla.

¹³³ Bartsch 1861, CXXXIII: «wir fügen noch ein Wort über Lorichs Auslegung hinzu. Sie ist ungefähr in demselben Geiste gehalten, der schon die mittelalterlichen Ovid-Erklärer beseelte, und es nicht unwahrscheinlich dass Lorich einige derselben benutzt hat. Stackmann 1966, 242: in seiner Auslegung lebt noch etwas von den alten exegetischen Praktiken des Mittelalters fort».

¹³⁴ Stackmann 1966, 243: «aber Lorichius geht in einer Zeit ans Werk, die schon mancherlei Zweifel an Zulässigkeit und Brauchbarkeit mittelalterlicher Auslegungskünste hegt. (...) Wenige Jahre nach dem ersten Erscheinen der Wickramischen Metamorphosen kommen die allegorischen Ovid-Interpretationen auf den Index».

¹³⁵ Rücker 1997, 300-301.

quotidiana¹³⁶. In questa prospettiva anche i principi, purché non si comportino da tiranni, vengono elogiati: Numa (794, 17), Giulio Cesare (797, 34-40) e Cadmo (194, 5-7) diventano esempi da seguire, avendo vissuto in maniera pia¹³⁷. L'utilizzo della *Bibbia* come fonte per il racconto ovidiano è per Lorichius imprescindibile: i riferimenti sarebbero contenuti nella storia della creazione, raccontata nel I libro delle *Metamorfosi*, e negli insegnamenti di Pitagora, all'interno del XV¹³⁸. Il filosofo greco, infatti, avrebbe potuto conoscere la *Bibbia*, grazie ai suoi viaggi in Egitto (779, 8); i pagani, quindi, avrebbero già avuto il presentimento della cristianità (216, 40-42; 306, 26-29). Dopotutto, anche gli antichi vivevano una loro religiosità; i signori non erano così duri nei confronti dei loro sudditi, le donne erano virtuose ed i loro vizi non erano così differenti da quelli condannati al tempo di Lorichius. La storia delle *Metamorfosi*, quindi, può essere confrontata cronologicamente con la storia biblica¹³⁹: *Hie ist zu mercken das der Poet / wiewol sein vornemen nit ist eyn Histori zu beschreiben / seine Fabeln vast nach der zeit lauff ordiniert* (275, 22-24).

Il commentario, infine, sottolinea quanto sia importante leggere gli autori antichi e difendere questi ultimi dalla critica di idolatria pagana¹⁴⁰. Lorichius, quando gli episodi narrati potevano essere interpretati secondo il sistema allegorico medievale, cercò di arginare il problema tramite l'interpretazione allegorica. Innovative rispetto al testo di Wickram appaiono la critica ai singoli vizi e la condanna ai mali moderni; la disapprovazione della vita di corte e l'inserimento della questione religiosa delineano un ritratto fedele dell'epoca vissuta da Lorichius stesso.

Talvolta anche la Bibbia può essere di non chiara decifrazione: lo stesso Abramo ha avuto due mogli (28, 8: *Abraham zwei weib gebaht hat / bei seinen Toechtern geschlaffen hat*). Lo studio dei classici,

¹³⁶ *Es hat der Poet Ovidius diß Buch zu ehren dem keyser Augusto wollen zu schreiben. Demnach kumpt er artlich von den alten Hystorien biß auff die / so zur selbigen zeit noch new waren / inn sonderheit aber ist die Troianisch Histori zur selbigen zeit frisch unnd gemeyn gewest / der selbigen gedenckt der Poet / so die Romer iren ursprung von dem Aenea gehabt haben. Das aber Homerus / Virgilius und ander Poeten / so die selbig Histori beschreiben haben oder irer sunst gedencken / mit so vilen Fabeln vermischen / thun noch der Poetischen art.* (685, 1-9). Cfr. Rücker 1997, 303: «aus diesen Zeilen wurde schon deutlich, daß die Poeten als Verfasser von Fabeln im Gegensatz zu den Historien-Schreibern einer negativen Einschätzung unterlagen». Per il significato del termine *Historie* durante il periodo medievale e moderno cfr. Knappe 1984, 349.

¹³⁷ *Gott selbst betriegen / in seinen rechten Zehnden nit geben / die Almussen der armen verhalten* (*Met.* 642, 21).

¹³⁸ *Es scheint als dass der Poet Ovidius den stadt des ersten buchs Moisis sich inn seiner Metamorphosi zu halten understanden hab* (60, 1). Anche per quanto riguarda la spiegazione della storia dei Giganti Lorichius cita Mosè: *Abermal eiffert Ovidius unsern Moisen / der baldt nach der Giganten und Tyrannen gedechtnuß/ die Sintflut einfuret.* (75, 4). Le donne, invece, vengono confrontate con quelle presenti all'interno della Bibbia (si ricordi l'esempio di Mirra, 23-27).

¹³⁹ Io apparterebbe all'era di Abramo; Minerva a quella di Isacco; Bacco, Atlante e Mercurio a quella di Giacobbe, Danao e Perseo sarebbero contemporanei di Mosè. La storia della maga Circe dimostrerebbe la presenza di elementi malvagi/diabolici anche durante l'epoca pagana.

¹⁴⁰ Anche Wickram, nella sua *Vorrede* indirizzata al lettore (*Freuentlicher lieber Leser*), difende il lavoro di Ovidio (10, 15-18; 11, 2-4).

tuttavia, non impedisce che siano di una qualche utilità per l'interpretazione cristiana (23, 16: *unserem heyligem Glauben dienlich sein*), come anche per imparare nuovi vocaboli (24, 13: *die Edeln sprachen / unnd frembden Vocabeln*) e confutare l'idolatria pagana (36, 37-38: *ist der ursach nutz daz kinder auch diese Fabeln wissen / der Heyden Abgoetterei zu Confutirn*). Infatti, gli antichi avevano avuto una *prassignatio* della venuta del cristianesimo: inerentemente alla metempsicosi delle anime presente nel XV libro dedicato a Pitagora, Lorichius così commenta: *inn disem allem sicht man klerlich / daß die Heyden unsers heyligen glaubens eynen blick und glantz vor hin gesehen haben* (216, 40-42).

Inoltre, è necessario separare Ovidio uomo da Ovidio scrittore, come ricorda Lorichius stesso, che cita anche Catullo e Marziale (19, 3-15):

Demnach sagt der Catullus.

*IPSUM DECET ESSE POETAM
CASTUM, VERSICULOS NIHIL EST NECESSE.*

Es soll eyn Poet keusch sein / und nicht sein Schriff. Unnd mein Sau der Macialis sagt.

*INNOCUOS CENSURA POTEST ADMITTERE LUSUS:
LASCIVA EST NOBIS PAGINA, VITA PROBA.*

(...) Und sagt der Ovidius selbst.

*CREDE MIHI, DISTANT MORES A CARMINE NOSTRO:
VITA VERECUNDA EST, MUSA IOCOSA MIHI.*

I rimandi classici contengono delle inesattezze e lasciano presupporre che Lorichius le abbia trascritte a memoria, ipotesi che confermerebbe gli studi che ritengono che l'autore non disponesse di una ricca biblioteca personale¹⁴¹. Il termine *Fabeln* viene utilizzato varie volte, insieme ai vocaboli *Morale/Moralitaten*¹⁴². Rücker sottolinea come le *Außlegungen* non siano da ascrivere ai

¹⁴¹*Nam castum esse decet pium poetam/ipsam: versiculos nihil necesse est.* (Cat. I, 16); *Innocuos censura potest permittere lusus: Lasciva est nobis pagina, vita proba* (Mar. I, 4); *Crede mihi, distant mores a carmine nostro/(uita uerecunda est, Musa iocosa mea)* (Ov. Trist. II, 353-354) Inerentemente alla disponibilità di una biblioteca personale cfr. Stackmann 1967, 130 e Bolte 1905/1906.

¹⁴² 62, 7; 63, 3; 63, 12; 75, 21; 75, 24; 77, 2-5; 94, 1; 94, 17; 95, 13; 95, 16; 217, 4; 61, 34; 216, 7.

commenti canonici, ma vadano considerate come appendice ragionata del testo¹⁴³: lo stesso autore evidenzia la differenza tra *Fabeln* e *Historien*: *Dann es ist eyn groß unterscheidt unter eynem Poeten und Historischreiber* (658, 9). Il termine *Fabel*, dunque, è equiparato al vocabolo greco *μύθος*¹⁴⁴. Lorichius stesso chiarisce, all'interno di una *Außlegung*, che anche se l'obiettivo di Ovidio non era quello di scrivere un racconto storico, le sue narrazioni mitologiche sono quasi ordinate secondo il corso del tempo (275, 22-24). Il poeta, inoltre, abbellisce i suoi racconti per renderli più credibili (127, 9: *Also schmückt der Poet sein fabel / und macht sie gleublich*) e, talvolta, le narrazioni sono così veritiere e plausibili da essere scambiate per racconti storici (94, 37: *hie wirt keyn fabel / sonder eyn Histori beschreiben*).

¹⁴³ Rücker 1997, 299: «die Auslegungen des Lorichius sind nicht etwa mit einem heutigen Sachkommentar zu vergleichen, wo systematisch Stickwörter angeführth werden und dahinter eine Erklärung der Dinge gegeben wird. Nur an wenigen Stellen gibt Lorichius Verständnishilfen dieser Art, ähnlich manchen der Randbemerkungen Wickrams».

¹⁴⁴ Knappe 1984, 352, fornisce un'altra interpretazione: «mit eindeutigen negativem Bedeutungsinhalt wird der Begriff *Fabel* von seiten der Historiographen und dann prononciert von reformatorischer Seite gebraucht, wenn es um hiednisch antike Mythologie geht. So polemisiert Matthias Ringmann (Philesius) 1507 gegen "*die Poetenn / Oretores / vnd Historici* der alten, die des merer teils *fabeln von iren abgoettern / ouch andrer narrenteding / vnd kein warheit beschreiben*" und Johannes Pauli verweist bei Exempeln aus der Mythologie auf *fabulae poetarum* als Quelle [...], jedoch ohne erkennbar kritischen Vorbehalt». Per Stackmann 1997, 145, invece, «*Histori* meint den Bericht über Begebenheiten, die sich in der Vergangenheit wirklich abgespielt haben. [...] Im Grunde ist der Begriff *Histori*, wie Lorichius ihn anwendet, noch weiter und bezeichnet überhaupt alles, was nicht gegen die Gesetze der Wahrscheinlichkeit verstößt».

Capitolo II

L'EPISODIO DI NARCISO ED ECO: COMPARAZIONI TRA OVIDIO E WICKRAM

2.1 L'esegesi medievale e le interpretazioni dell'episodio di Eco e Narciso in ambito francese e tedesco

Poco chiare risultano le tappe più antiche della storia esegetica delle *Metamorfosi*. È probabile che i compendi in prosa che compongono le *Narrationes* dello Pseudo-Lattanzio costituiscano la traccia di un'edizione commentata tardo-antica di Ovidio¹⁴⁵, mentre la prima testimonianza di glosse medievali al testo sembra risalire ad alcuni manoscritti frammentari del IX-X secolo indicati da Munk Olsen¹⁴⁶. Una forma più elaborata di esegesi ovidiana è poi l'*Ovide moralisé*¹⁴⁷, databile al primo quarto del XIV secolo, in cui ogni segmento dell'opera antica offre lo spunto scolastico per invitare lo studente a riflettere sulla fragilità umana e sulle insidie del mondo terreno. Le trasformazioni contenute nelle *Metamorfosi* vengono, così, utilizzate per interpretare e spiegare sia il mondo materiale che quello spirituale; in seguito, durante il Rinascimento e l'epoca moderna, Ovidio è soprattutto visto come un mitografo e il suo poema come un repertorio di fiabe. Nel XIV secolo Robertus Holcot (Robert Holcot) scrisse un commentario dal titolo *Moralia super Ovidii Metamorphoses*, ma l'opera più conosciuta dal contenuto moraleggiante di questo periodo rimane senz'altro quella di Thomas Walensis, dal titolo *Moralitates*, della quale rimane traccia in due manoscritti del XIV secolo rinvenuti a Troyes¹⁴⁸.

¹⁴⁵ Tarrant 1993, in particolare 94-95 e 100-115, dove si discute l'ipotesi, formulata da Otis 1936, 131-163, secondo la quale le *Narrationes* facevano parte di una vera e propria "edizione commentata" del testo ovidiano. Per ulteriori chiarimenti cfr. Tarrant 1995 e 1987, 63-82, e Cameron 2004, 311 (il quale, diversamente da Tarrant 1995, propende per una antecedente trasmissione delle *Metamorfosi* ovidiane).

¹⁴⁶ Si tratta dei fogli di guardia anteriore e posteriore del manoscritto Paris, BNF, lat. 12246 (sec. IX, francese) e dei manoscritti London, British Library, Addit. 11967 (sec. X/XI); London, BL, Add. 2610 (X sec. tedesco, gl. interl. e marg., in parte in lingua tedesca), indicati da Olsen 1991, rispettivamente alle pagine 159, 143-145.

¹⁴⁷ Per una conoscenza preliminare del fenomeno consultare Engels 1945; Battaglia 1959, 185-224; Halton/Wormell 1960, 21-38.

¹⁴⁸ Lo stesso Lorichius intese il proprio commento come un contenuto cristiano-moraleggiante sull'opera di Wickram. Grandissima fortuna ebbero, ad esempio, le riscritture dell'episodio di Piramo e Tisbe; per l'esame del rapporto tra testo francese e glosse, Branciforti aveva utilizzato quattro codici (Riccardiano 624 + 2795, Vat. lat. 1598, Parigino lat. 8253, Vat. lat. 1479), riconosciuti già da Ghisalberti 1932, 157-233, come testimoni del cosiddetto commento vulgato, formatosi in area orléanese alla metà del Duecento. Per la datazione e localizzazione del commento, cfr. Coulson 1991, 6-7: «the 'Vulgate' was composed about 1250 in central France, probably in the Orléanais, and possibly at Orléans. [...] The commentary may be dated on internal evidence to ca. 1250, for it frequently cites the *Integumenta* (composed ca. 1230) of John of Garland as well as Bartolomeus Anglicus, who was writing his vast encyclopaedia, the *De proprietatibus rerum*, ca. 1230-1240». Ad ogni modo, tanto la proposta di datazione del *Piramus* alla prima metà del XII secolo quanto quella inerente al 1160 circa permettono di collocare il testo in prossimità di due momenti importanti per la storia del commento ovidiano. Nel primo caso, infatti, il poemetto sarebbe abbastanza prossimo al commentario

Un episodio che desta particolare interesse per gli esegeti medievali di Ovidio è quello di Narciso. Le prime interpretazioni allegoriche della celebre vicenda ovidiana risalgono al XII secolo e si trovano nell'opera *Policraticus* di John of Salisbury, in cui Narciso viene percepito come un simbolo di *vanitas* e, proprio per questo motivo, destinato a soccombere. In ambito francese, Arnulf d'Orléans e la poesia cortese interpretano la sua figura come un esempio delle gravi conseguenze a cui espone il rifiuto d'amore¹⁴⁹. La vicenda di Narciso ottenne maggiore successo grazie alle versioni di Bertran de Paris, Bernart de Ventador e Guillaume de Lorris, poemi nei quali gli occhi della donna amata si trasformano nel veicolo principale di trasmissione dell'amore¹⁵⁰. Tra le varie opere di moralizzazione del XII e XIII secolo, ricordiamo soprattutto le *Allegoriae* di Arnolfo di Orléans e gli *Integumenta Ovidii* di John of Garland, seguite dall'*Ovidius moralizatus* di Pierre Bersuire, della seconda metà del XIII secolo e dell'inizio del XIV¹⁵¹, interessanti per il modo in cui interpretano il mito di Narciso e la figura di Eco. Arnulf mostra come Ovidio possa essere letto in chiave filosofica e come i racconti, presi individualmente, possano avere un significato psicagogico, mentre Garland separa l'episodio di Eco da quello di Narciso. L'interpretazione dell'episodio diventa quindi un avvertimento contro il rischio di rimanere intrappolati nel mondo esteriore e nelle sue vane illusioni: *Narcisus puer est cupidus quem gloria rerum / fallit que florent que velut umbra fluunt. / Dicitur in silvis Echo regnare quod illic / Aer inclusus verba referre solet* (vv. 163-166). Per quanto riguarda Pierre Bersuire, il suo scopo è quello di organizzare il materiale mitografico in

del *magister* Manegoldo identificabile, secondo alcuni studiosi, con Manegoldo di Lautenbach, attivo tra l'XI ed il XII secolo e precedente l'attività svolta nella seconda metà del secolo a Orléans da Arnolfo, rispetto al quale il testo sarebbe contemporaneo se fosse stato composto verso il 1160 (cfr. Böckerman 2016, che ha editato il Clm 4610). Riguardo l'attività di Arnolfo d'Orléans cfr. Munk Olsen 1991, 42-43.

¹⁴⁹ Le occorrenze del termine *Narcisus* (*Narcis*, *Narcisi*, *Narsisus*) in ambito provenzale sono le seguenti: Bernart de Ventadorn 70. 43, v. 24: «Miralhs, pus me mirei en te, / m'an mort li sospir de preon, / c'aissi·m perdei com perdet se / lo bels Narcisus en la fon»; Bertran de Paris de Roergue, 85.1, v. 16: «ni no sabes q'i val mais c'on del mon, / ni cos perdet Narsisus en la fon», Peirol 366.21, v. 20: «Mal o ai dig, ans folley follamen, / quar anc Narcis, qu'amet l'ombra de se, / si be·s mori, no fo plus fols de me»; Anon. 461.9 a, v. 14: «car la bela tan m'a vencut e·m lia / que per mos olhs tem que perda la via / com Narcisi, que dedins lo potz cler / vi sa ombra e l'amet tot entier / e per fol'amor mori d'aital guia». L'ostacolo rappresentato dal riflesso irraggiungibile è funzionale al racconto poiché crea la necessaria tensione del desiderio, fino ad una esclusiva letterarietà del fenomeno (ciò si verifica soprattutto per quanto riguarda la passionalità cortese, costruzione intellettuale che poco corrisponde al mondo reale). In merito ad Arnulf, impossibile non citare Gura ed i suoi studi sulle allegorie ovidiane (2010, 2015, 2017).

¹⁵⁰ Per quanto riguarda lo studio e la trascrizione dei testi cfr. Knoespel 1985, 22-104; Nouvet 2000, 354-374, Vinge 1967, 100 succ; Goldin 1967. L'edizione bilingue di un anonimo poemetto di Narciso composto nella seconda metà del XII secolo, il *Lai* di Narciso, mostra come la soggettività cristiana abbia reinterpretato il mito pagano. La storia viene adattata esteriormente ai costumi del tempo, secondo un procedimento messo in atto anche nei «romanzi di materia antica», il *Roman de Thebes*, il *Roman d'Eneas*, il *Roman de Troie*: la ninfa Eco diventa una nobile fanciulla di sangue reale di nome Danae e Narciso un vassallo di suo padre, trasformato in fiore. Immutato è l'intreccio, nei suoi momenti determinanti: l'orgoglio del giovane Narciso, il suo rifiuto dell'amore, la richiesta di vendetta agli dei da parte della fanciulla respinta e l'inganno alla fonte, che si conclude con la sua morte all'interno di una parabola che vuole porsi esplicitamente come *exemplum* dell'onnipotenza del dio Amore e della forza delle sue leggi.

¹⁵¹ Per quanto riguarda le anonime *Narrationes*, attribuite erroneamente a Lattanzio durante il Rinascimento, cfr. Knoespel 1985, 25-29.

una forma più adatta alla consultazione, non tanto per le classi di studenti, quanto per il clero istruito. Il suo tentativo di creare un repertorio di tutti i miti ovidiani risente dell'influenza della tradizione enciclopedica scolastica. Nella sua interpretazione, Eco appare più come un personaggio che come una personificazione e la sua figura non è così positiva come in altri racconti moralizzanti; la ninfa, infatti, era a conoscenza degli incontri illeciti di Giove ed il suo desiderio nei confronti di Narciso pare condannabile.

In ambito tedesco è nota la versione di Heinrich von Morungen (XIII sec.), che unisce la tematica del *Minnesang* con l'episodio di Narciso, presente nella terza strofa del componimento, a sua volta imitata da un anonimo poeta provenzale (vv. 13-16)¹⁵². Il giovane osserva il proprio riflesso, fonte di gioia e di vita, finché gli sarà consentito poterlo ammirare (*Lied 32, Strophe 3*)¹⁵³:

<p><i>sam ein kint daz wîsheit unversunnen sinem schaten ersach in einem brunnen und den minnen muose unz an sinen tôd</i></p>	<p><i>Que per mos olhs tem que perde la via cum Narcisi, que dedins lo potz cler vi sa ombra el amet tot entier e per fol'amor mori d'aital guia.</i></p>
--	---

Tuttavia, il migliore commentario tedesco dell'episodio di Narciso rimane quello di Lorichius (si vedano le pagine 39-40).

2.2 Prologo e introduzione del personaggio di Eco (W. Cap. XV, 833-879 / Ov. III, 339-358)

Si è visto come, in ambito tedesco, la fortuna di Ovidio, e soprattutto delle *Metamorfosi*, sia legata alle opere di Albrecht von Halberstadt e di Wickram; ora verrà esaminato nel dettaglio l'episodio di Narciso ed Eco, confrontandolo con la versione latina. L'intera vicenda, all'interno del testo latino, può essere divisa nelle seguenti sequenze:

1. prologo (vv. 339-358);

¹⁵² Cfr. Bartsch 1861, LVII.

¹⁵³ *Jâ enwil ich niemer des eralten, / swenne ich si sihe, mir sî von herzen wol. / Sît si herzeliebe heizent minne, / so enweiz ich, wie diu liebe heizen sol (Lied 11, Strophe 2/3)*. Sul rapporto tra la Minne, *vrouwe* medievale (nobildonna) ed Heinrich von Morungen cfr. Goldin 1967, 107-166; Krass 2009, 77-10 e Huber 2011, 135-159. La principale definizione del termine rimane quella di Walther von der Vogelweide (*Lied 27*): *Minne ist minne, tuot sie wol; tuot sie wê, sô heizet sie niht rehte minne [...]* *Minne ist zweier herzen wuene, / teilent sie gelîche, sost diu minne dâ*. Il potere dell'amore a cui è impossibile rinunciare, invece, viene così espresso (*Lied 9*): *Wer gap dir Minne, den gewalt / daz dû doch sô gewaltic bist? / Dû twingest beide junc und alt: / dâ fuer kan nieman keinen list*. Waentig 1957, 146, informa il lettore che «solo a prima vista Walther sembra usare assai arbitrariamente i termini minne e liebe. In realtà pensava ovviamente al significato originario di *liob* (alto tedesco antico) quale *benevolentia*, gioia reciproca tra due persone. Tuttavia usava sovente il più frequente termine minne dell'alto tedesco medio che, col tempo, stava subendo un restringimento semantico, nel senso profano di piacere sessuale, a scapito dell'etimologico pensiero amoroso nel senso di *amor, affectus, caritas*».

2. introduzione del personaggio di Eco (vv. 359-369);
3. incontro di Eco e Narciso (vv. 370-401);
4. descrizione della fonte (vv. 402- 412);
5. innamoramento dell'immagine riflessa (vv. 413-431);
6. intervento del narratore (vv. 432- 436);
7. lamento di Narciso (vv. 437-473);
8. dissoluzione del corpo (vv. 474-503);
9. conclusione (vv. 504-510).

Il Narciso ovidiano¹⁵⁴ trova la sua collocazione nel III libro delle *Metamorfosi*, all'interno delle vicende del ciclo tebano. Ovidio ripercorre la fondazione della città da parte di Cadmo, la storia di Atteone, gli amori di Semele e la nascita di Bacco, le mutazioni di genere dell'indovino Tiresia, la vicenda di Narciso ed Eco, la trasformazione dei marinai di Acete in delfini, il rifiuto di Penteo di adorare Bacco ed il suo smembramento ad opera delle Baccanti.

Il testo riassuntivo che accompagna la xilografia realizzata da Wickram è il seguente: *Wie Narcissus geboren ward / auch von der Weissagung Tyresie und wie Echo inn eyn widerhallende stimm verwandelt ward.*¹⁵⁵ La genealogia utilizzata da Ovidio anticipa in qualche modo il destino dell'ignaro protagonista e la sua successiva trasformazione. La madre, Liriope, era una ninfa (il nome deriva dal greco λείριον, 'lilla') mentre suo padre, il fiume Cefisio, una divinità marina. La violenza che Cefisio mise in atto nei confronti di Liriope generò Narciso, il cui futuro è profetizzato dall'oracolo delfico pronunciato da Tiresia: egli potrà invecchiare, a patto di non conoscere se stesso:

¹⁵⁴ La versione ovidiana del mito è l'unica che narra del desiderio del giovane con ricchezza espositiva di dettagli. Tra le altre trasposizioni ricordiamo soprattutto quella di Conone (frg. 24 Jacoby) e di Pausania (IX, 31.7) Secondo il primo autore, Narciso era un giovane bellissimo originario di Tespie, nella regione della Beozia, indifferente verso il dio Eros come nei confronti di tutti gli altri ragazzi conquistati dalla sua bellezza. Soprattutto Aminta, uno dei tanti pretendenti, subì il suo disprezzo: Narciso lo respinse e gli inviò una spada con cui si uccise, dopo aver invocato la vendetta di Eros stesso. Narciso così cadde vittima del proprio inganno e, riconosciuta come corretta la pena inflittagli, decise di uccidersi come l'amante da lui rifiutato. La morte violenta avrebbe dato origine al fiore sgorgato dal suo sangue. Diverso, invece, appare l'impianto della vicenda narrata sia da Ovidio che da Conone. Il secondo insiste sulla contrapposizione tra amore e vendetta, mentre il primo analizza in maniera puntuale la condizione psicologica del giovane, senza alcuna intenzione moralistica. Più complessa appare la vicenda narrata da Pausania, che offre due versioni del mito. La prima è quella tramandata anche da Ovidio, che l'autore giudica troppo inverosimile per poter essere creduta; la seconda, contrariamente, appare più plausibile. Narciso, secondo questo adattamento, aveva avuto una sorella gemella di cui si era perduto innamorato; alla sua morte egli si consola ammirando alla fonte la sua bellezza, nella quale riconosce quella ormai svanita della sorella. Cercare di individuare un rapporto di dipendenza che leghi le varie versioni del mito non è immediato, ma svariati studiosi (tra cui Rosati 1983, 12) affermano come la versione originaria del mito potesse essere quella in cui Narciso non riconosce sé stesso e resta vittima dell'incanto fatale.

¹⁵⁵ Per la traduzione procedo come indicato nelle note relative al testo di Wickram: "Narro di come Narciso nacque, anche della profezia di Tiresia e di come Eco venne trasformata in un suono riecheggiante."

	Ov. 339-350		W. 833-861 ¹⁵⁶	
339	<i>Ille per Aonias fama celeberrimus urbes inreprehensa dabat populo responsa petenti; prima fide vocisque ratae temptamina sumpsit caerula Liriope, quam quondam flumine curvo implicuit clausaeque suis Cephisos in undis vim tulit. Enixa est utero pulcherrima pleno infantem nymphe, iam tunc qui posset amari, Narcissumque vocat. De quo consultus, an esset tempora maturae visurus longa senectae, fatidicus vates «Si se non noverit» inquit. Vana diu visa est vox auguris; exitus illam resque probat letique genus novitasque furoris.</i>	833	<i>Derhalb sein ruff gar weit außgieng Über das gantz Aoniam. Das volck gmeynlichen zu im kam, So yemant warsagens begert Das ward zu stund von im gewert. Dann wir er sein warsagung sprach, Gewißlichen eym also gschach. Eyn weib was Liriopa gnant, Dieselb sich zu im fügt zuhandt Sie was eyn maget wunderschon. Eynsmols sie an eyn gstadt thet ghon Eyn wassers, dorin wont eyn gott. Derselb die magt ersach, getrot Eilt er ir noch und mit ir rang, Biß er sie zu seim willen zwang. Von im empfiengs eyn kindlin klein, Das kindt nit schöner mocht gesein, Narcissus hieß deß Kindes nam. Lyriope frogt Tiresiam, Wie langt ir kindlin würde leben, Er solt ir deß anzeygung geben. Er sagt: Den rath den gib ich dir, Bewar dein kindt und sich dich für, Das es sein gstatt niemmer geseh Inn keynen weg, wie das gescheh! Sunst wirtus sehen niemmer mehr." Liriope vernicht die lehr, Biß sie die warheit zletzt erfand, Wie ir der worsag macht bekannt.</i>	
344		838		
349			843	
			848	
		853		
		858		

Come si evince dal testo sopra riportato¹⁵⁷, la vicenda di Liriope viene riportata fedelmente dall'autore tedesco, anche se nell'opera latina la ninfa viene definita *caerula*, con una sottolineatura della sua natura acquatica. Tuttavia, differentemente da Ovidio, Wickram la descrive come una

¹⁵⁶ "(...) Perciò il suo vaticinio si diffuse / per l'intera Eonia. / La popolazione intera giunse a lui / bramando dei vaticini / ed essendo da lui subito soddisfatta. / Così egli vaticinava, / tosto si metteva all'opera. / Vi era una fanciulla, si chiamava Liriope / la stessa che si unì a lui / era una giovane donna bellissima. / Una volta giunse ad una riva / di un corso d'acqua, dove abitava un dio. / Non appena egli la vide / la inseguì e lottò con ella / finché non la raggiunse / e la obbligò a sottostare alla sua volontà. / Da lui ricevette un piccolo bimbo, / bambino che non poteva essere più bello / il suo nome era Narciso. / Liriope chiese a Tiresia / fino a che età il bimbo sarebbe rimasto in vita / egli glielo doveva indicare. / Egli disse: «Ti affido questo consiglio: / proteggi il tuo bambino / e fai in modo che egli non guardi mai la propria immagine / in nessun modo, qualunque cosa succeda / altrimenti non lo vedrai mai più». / Liriope si dimenticò dell'avvertimento / finché ella non scoprì la verità / come il vate le aveva predetto."

¹⁵⁷ Il prologo in Ovidio occupa 12 versi, mentre in Wickram ne corrispondono 29. Tuttavia, è difficile comparare metricamente l'originale latino con il testo di Wickram, il cui verso è un ottonario, poiché il cittadino di Colmar sovente elimina degli episodi oppure approfondisce le vicende che ritiene più interessanti. Per quanto riguarda lo schema metrico di Albrecht von Halberstadt, modello di Wickram, cfr. Bartsch 1861, CXXXIX. L'autore sostiene erroneamente che ad un esametro corrispondano due versi dell'opera di Albrecht von Halberstadt: nel frammento A, ad esempio, Albrecht utilizza 144 versi, a fronte dei 39 di Ovidio; nel frammento B, ai 135 esametri corrispondono 279 versi.

giovane donna bellissima, *eyn maget wunderschon* (v. 842), dopo che già è stato inserito il suo nome (*eyn weib was Liriopa gnant*, v. 840). Per essere più precisi, *maget* indica una *Jungfrau*, corrispondente al greco *παρθένος*.

L'avvio dell'episodio si deve alla madre di Narciso: un giorno (*Eynsmols*) la ninfa si recò alla riva di un fiume, dove abitava un dio; questi la inseguì finché il suo desiderio non fu soddisfatto. Nel testo tedesco mancano le connotazioni ovidiane riferite al fiume, definito al verso 344 *curvo* (epiteto sovente riferito in poesia alle superfici acquatiche). L'aggettivo, che con il verbo *implicuit* ed il *clausaeque* del verso successivo crea un gioco parafonico, rende l'avvolgimento all'interno del quale si trova imprigionata Liriopè. Wickram non traslittera il nome del fiume latino *Cephisos*, ma introduce una traduzione esegetica, definendo il fiume 'un corso d'acqua, dove abitava un dio' (*Eyn wassers, dorin wont eyn gott*; v. 844). Inoltre, gli aggettivi (patronimici ed epiteti derivati da nomi geografici – toponimi – o di divinità – teonimi –) vengono spesso semplificati dall'autore tedesco, che lascia intendere di non aver ben compreso il modello; Wickram si rivolge per lo più ad un pubblico privo di conoscenze erudite ed incapace di orientarsi nella geografia antica. In particolare, si sono individuati i seguenti versi all'interno dei quali gli aggettivi vengono omessi:

- *adeunt pariter Cephisidas undas* (I, 369) viene reso con *Zu eynem wasser fluß sie giengen* (I, 677);
- *Pylios (...) in agros* (II, 684) ha il corrispettivo tedesco *uff grüner weyd* (II, 1451);
- *Dictaeque rura* (III, 3) si trasforma in *uber Meer* (III, 1);
- *Castalio (...) antro* (III, 14) diventa *Und den berg abhin kommen was* (III, 53);
- *Martius anguis* (III, 32) viene trasposto mediante *Eyn grosser Serpent* (III, 82);
- *Illirykos (...) fines* (IV, 568) si tramuta in *ferre landt* (IV, 1071);
- *Gnosiaca (...) carinae* (VIII, 144) in *seinem schiff* (VIII, 266);
- *Scythica (...) sagitta* (X, 588) viene tradotto con *pfeil* (X, 1086);
- *Aegeo (...) in aequore* (XI, 663) è reso semplicemente con *uff dem meer* (XI, 1143).

Dopo aver narrato la vicenda della madre di Narciso, Ovidio inserisce nel testo la figura di Tiresia, che riveste un importante ruolo all'interno del III libro delle *Metamorfosi*: funziona, infatti, come collegamento tra storie di personaggi puniti per aver visto ciò che non si doveva e ricongiunge la vicenda del figlio di Liriopè al contesto tebano ed al dio della contraddizione di cui l'indovino è interprete¹⁵⁸. L'avvertimento 'a non conoscersi' (*si se non noverit*, v. 348) dato da Tiresia a Narciso

¹⁵⁸ Dopotutto anche Tiresia, avendo visto ciò che non avrebbe dovuto vedere, si è macchiato della stessa colpa di Atteone e Penteo, le cui vicende precedono e seguono l'episodio di Narciso (cfr. Rosati 2007). La metamorfosi sessuale che subisce il vate e l'accecamento inflitto o da Giunone, indispettita per il responso da lui dato per dirimere la controversia sorta con Giove, o da Atena, per averla notata immergersi nelle acque nell'Ippocrene, viene ricompensato con il dono

non è privo di ironia, in quanto altro non è che l'inversione del celebre motto delfico γνῶθι σεαυτόν. Tuttavia, per Narciso il vero pericolo non consiste nel conoscere, ma nel riconoscere sé stesso: il poeta gioca qui sull'ambiguità connaturata al verbo latino *nosco* che assume «sia il valore di imparare a conoscere, sia di riconoscere il già noto»¹⁵⁹. Nel testo latino il vaticinio di Tiresia viene confermato dalla *novitasque furoris* del v. 350, per cui non c'è corrispondenza nella versione tedesca. Il sintagma latino indica la natura straordinaria (*novitas*) dell'ossessione (*furor*) che affliggerà Narciso¹⁶⁰. Differentemente da quanto avviene in Ovidio, in Wickram la profezia risulta leggermente ampliata: Tiresia, oltre ad avvertire Liriope a fare in modo che Narciso non guardi il suo corpo, altrimenti ella non lo vedrà più (*Sunst wirtus sehen niemmer mehr*, v. 858), introduce la dimenticanza della donna stessa, finché la madre scopre la verità che rende chiaro l'ammonimento (*Liriope vernicht die lehr / Biß sie die warheit zletzt erfand / Wie ir der worsag macht bekannt*, vv. 859-861). Per quanto riguarda Tiresia, l'epiteto che lo contraddistingue (*fatidicus*, v. 348) viene tralasciato nel testo tedesco, dove l'abilità dell'indovino viene resa mediante una proposizione all'interno della quale emerge una tendenza alla traduzione esegetica: *Er solt ir deß anzeygung geben* (v. 853).

Riguardo la caratterizzazione del personaggio di Narciso, il testo latino ne indica l'età e l'orgoglio che lo contraddistingue fin dalla giovinezza. Nonostante la sua bellezza lo renda oggetto di molte proposte, Narciso rifiuta le gioie dell'amore e del matrimonio spinto da una *dura superbia*: la presunzione del giovane non può che essere punita, poiché la superbia è un attributo tipico degli dei, non degli umani, come giustamente ha sottolineato Bömer: «*superbi können ungestraft mit Sicherheit nur die Götter sein* (z. B. I, 454; II, 442). (...) In superbus deutet sich bereits das Ünglück des Narcissus an»¹⁶¹. Narciso non ricambia l'amore né di donne né di uomini perché preferisce dedicarsi ad altri passatempi:

di *scire futura*. Tiresia, inoltre, ammonisce a guardarsi dai pericoli del “guardare” anche nell'*Edipo Re* (vv. 316-317). Gildenhard/Zissos 2000, 129-147, invece, fissano l'attenzione su un interessante confronto tra gli episodi di Edipo e la vicenda di Narciso, inserendo le profezie di Tiresia. Inoltre, mentre Edipo è alla ricerca spasmodica della verità, sarà proprio Giocasta a cercare di dissuaderlo, invertendo il celebre motto delfico; il medesimo suggerimento verrà consigliato da Tiresia a Liriope, cercando di sottrarre il figlio al destino tragico a cui andrebbe incontro, una volta svelato l'enigma di sé stesso. L'episodio di Narciso, inoltre, segna l'inizio dell'arte profetica di Tiresia, grazie alla realizzazione del suo vaticinio; la figura di quest'ultimo personaggio, unita allo spettro dell'oracolo di Delfi, inserisce il racconto ovidiano nell'immaginario dell'Edipo sofocleo.

¹⁵⁹ Barchiesi/Rosati 1997, 134.

¹⁶⁰ Il termine, utilizzato per di più nell'ambito prosaico, ricorre nelle opere ovidiane ben 17 volte (contrariamente all'unico caso di Verg. *Aen.* I, 563 ed Hor. *epod.* II 1, 90).

¹⁶¹ Bömer 1969, 542. L'aggettivo *superbus*, inoltre, indica nel linguaggio elegiaco chi rifiuta le proposte d'amore.

	Ov. 351-358		W. 862-879 ¹⁶²
351	<i>Namque ter ad quinos unum Cephisius annum addiderat poteratque puer iuvenisque videri. Multi illum iuvenes, multae cupiere puellae; sed (fuit in tenera tam dura superbia forma) nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae. Aspicit hunc trepidos agitantem in retia cervos vocalis nympha, quae nec reticere loquenti nec prior ipsa loqui didicit, resonabilis Echo.</i>	862	<i>Narcissus wardt alt sechzehn jar, Eyn überschöner jüngling war; Das man seins gleichen niergent fandt Inn aller gegend inn dem landt. Vil schöner junckfrawen ihn liebten</i>
356		867	
		872	<i>Als er nach wilpret gieng imm waldt, Die netz nach wilden thieren stalt. Die maget was genant Echo, Welche verbandt wardt von Juno,</i>
		876	<i>Das sie kein wort nit sprechen kundt, Es schal dann vor auß fremdem mundt, So daß sie sprech wort wider wort, Wie man sie hört an manchem ort.</i>

In entrambi i testi Narciso è rappresentato come un giovane che non ha completato l'adolescenza ed il cui desiderio d'amore si rivolge verso se stesso, anziché verso un oggetto esterno¹⁶³. La sua storia si colloca, quindi, in un'età di passaggio, come quella di Ermafrodito, descritto all'età di 15 anni (Ov. IV, 292 succ.)¹⁶⁴. All'ovidiano *ter ad quinos unum annum addiderat* del v. 351 corrisponde in Wickram *alt sechzehn jar* (v. 862).

In Ovidio i versi successivi sono costruiti sulla base di antitesi e parallelismi formali e mostrano le schiere di innamorati ai quali Narciso offre il suo rifiuto. La contrapposizione *multi illum (...) multae cupiere / nulli illum (...) nullae tetigere* dei versi ovidiani 353 e 355 richiama apertamente la similitudine catulliana tra la vergine e il fiore ancora intatto, che però cessa di destare il desiderio una volta còlto e sfiorito¹⁶⁵: *multi illum pueri, multae optavere puellae / nulli illum pueri, nullae*

¹⁶² "Narciso aveva sedici anni / era un bellissimo ragazzo, / giovane simile a lui non si poteva trovare da nessuna parte / in tutte le contrade della regione. / Molte belle ragazze lo amarono, / ma a volte a causa sua si rattristavano molto; / egli non faceva caso a loro, / non voleva essere legato a loro tramite l'amore / finché un giorno non accadde che / lo vide una ninfa nella selva / mentre si trovava a caccia nel bosco / predisponendo le reti per gli animali selvaggi. / La ragazza si chiamava Eco / ella fu condannata da Giunone / a non pronunciare alcuna parola / tranne quella uscita da una bocca estranea / in modo tale che ripetesse la parola / come la udiamo in alcuni luoghi."

¹⁶³ Il termine narcisismo compare per la prima volta in Freud nel 1910; secondo lo studioso, la scoperta del narcisismo riguarda il disinvestimento dell'oggetto ed il ripiegamento della *libido* sul soggetto stesso.

¹⁶⁴ A proposito della figura dell'ermafrodito Bartsch 1871, LXXI-LXXII, ci consegna una descrizione dettagliata contenuta in un manoscritto berlinese appartenente al XIV secolo, indicando anche che la corretta traduzione del termine in antico tedesco sarebbe *widello*. Riguardo il termine *Cephisius*, esso è *hapax* nel testo ovidiano.

¹⁶⁵ Rosati 1997, 167-180, ipotizza come ipotesto dell'episodio di Narciso ed Eco la storia di Aconzio e Cidippe. Come nel testo callimacheo, infatti, la Nemesi colpisce il giovane sdegnoso per il rifiuto opposto alle varie offerte d'amore. Tra i vari motivi della vicenda narrata nell'elegia callimachea ritroviamo anche il *topos* dell'innamoramento a prima

optavere puellae (Catull. 62, 42-44)¹⁶⁶. Mentre nel modello catulliano il giovane coglie il fiore nascosto che cresce rigoglioso in giardini cintati, in Ovidio Narciso non potrà “cogliere” sé stesso e resterà così vittima dell’inganno della fonte, frustrato fino al parossismo dal vano tentativo di toccare la propria immagine. L’innovazione di Ovidio consiste nel trasformare il modello, che appartiene al genere della poesia nuziale, in un anti-epitalmio.

Quanto al lessico utilizzato, i verbi *tango/cupio* sono eufemistici e possiedono una connotazione erotica. *Tango*, ad esempio, oltre a specificare l’atto del toccare e dell’accarezzare, viene utilizzato anche per indicare il rapporto sessuale (Plaut. *Poen.* 98; Ter. *Adelph.* 686; Cat. 89, 5; Ov. *ars* II, 292); l’accezione amorosa è presente anche in *cupio*¹⁶⁷, che in contesto erotico funge da sinonimo per *desidero* e *diligo*. Tale connotazione manca nel testo tedesco; Wickram, facendo riferimento all’amore, utilizza il verbo *liebten*, non insistendo sulla dimensione fisica. Inoltre, non si menziona il carattere incerto della sessualità efebica di Narciso, che attira sia maschi che femmine; la bellezza del protagonista, che nel modello latino viene messa in relazione al numero di pretendenti, in Wickram è enfatizzata dal nesso *Eyn uberschoener jungling war; / Das man seins gleichen niergent fand / Inn aller gegend inn dem landt* (v. 863-865). Solo le belle donne, *schoner junckfrawen*, si innamorano di Narciso rattristandosi di non poter essere ricambiate. Il giovane, infatti, non presta loro attenzione, non volendo sentirsi legato al loro amore (W. 868-869).

Nei versi successivi viene introdotto il tema della caccia nel bosco ed il personaggio di Eco, *nymphe vocalis e resonabilis*¹⁶⁸. Dal verso 368 in poi, Eco sarà caratterizzata attraverso l’anafora del prefisso *re-*, che indica la punizione a cui è destinata: ripetere all’infinito l’ultima parte di un suono (*resonabilis*, v. 358). Alla tematica della caccia Ovidio dedica un verso (*Aspicit hunc trepidos agitantem in retia cervos*; v. 357, mentre Wickram due (*Als er nach wilpret gieng imm walddt, / Die*

vista e la fissazione dell’amante sull’oggetto d’amore, portandolo a seguirne le impronte ovunque questo si rechi. Le conseguenze fisiche della passione frustrata sono quelle canoniche della letteratura ellenistica, che comportano la perdita del sonno ed il deperimento, tutte rinvenibili nel tragico epilogo del racconto ovidiano. Per quanto riguarda l’immagine del fiore associata alla verginità, essa è di lunga durata, cfr. il commento di Kroll 1980, 127, ai *Carmina* di Catullo.

¹⁶⁶ Cfr. Catull. 62, 39-47 *Ut flos in saeptis secretus nascitur hortis, / ignotus pecori: nullo convulsus aratro, / quem mulcent aerae, firmat sol, educat imber; / multi illum pueri, multae optavere puellae: / idem cum tenui carptus defloruit ungui, / nulli illum pueri, nullae optavere puellae: / sic virgo, dum intacta manet, dum cara suis est; / cum castum amisit polluto corpore florem, / nec pueris iucunda manet, nec cara puellis.* Cfr. anche Verg. *Aen.* VI, 460. Dörrie 1967, 67, osserva che «mit dieser kapriziösen Entlehnung aus dem Catull ist ein Leitmotiv angeschlagen, das jedesmal wieder erklingt, wenn von Narziss die Rede ist».

¹⁶⁷ Cfr. TLL IV, p. 1431, 65-1432, 8.

¹⁶⁸ Sull’utilizzo degli aggettivi cfr. Raval 2003, 206-207: «although *vocalis* can be translated as ‘babbling’, ‘chatty’, the word also carries other layers of meaning that may complicate our interpretation of the lines. (...) Ovids also uses *vocalis* to depict a character or a place that has artistic, magical, or even prophetic associations. In each of these cases *vocalis* is associated with figures who are not only skilled artists, but, more important, have transformative powers».

netz nach wilden thieren stalt, vv. 872-873): l'autore tedesco non fa alcun riferimento ai cervi impauriti catturati con le reti¹⁶⁹, preferendo inserire i termini *wilden thieren*, senza specificare di che animali si tratti. Narciso rifiuta l'amore proprio perché si dedica alla caccia; fallendo il delicato passaggio dall'adolescenza all'età adulta, si consacra all'attività venatoria. Proprio nelle vesti di cacciatore si presenta ad Eco, che se innamora. La relazione tra la caccia in età adolescenziale ed i diversi tipi di devianza erotica è uno degli assi portanti del mito: lo ritroviamo negli episodi di Adone, Ippolito ed Atteone. Lo spazio della caccia, infatti, è interdetto alle donne e appartiene solo ai ragazzi che dovranno successivamente accedere allo *status* di guerrieri e di adulti; l'esterno dei luoghi in cui si pratica la caccia non è solo in opposizione allo spazio chiuso della casa, ma anche al sistema di relazioni che si costituiscono all'interno di esso, in primo luogo il matrimonio. Proprio nei luoghi tipici della caccia, boschi e foreste, dove le regole sociali non valgono, si aprono itinerari proibiti e possono essere più facilmente attuate trasgressioni sessuali; come osserva Segal, «the physical exhaustion of the hunter who has come from the pursuit so often connected with virginity becomes at the end the spiritual exhaustion of one defeated by frustrated desire and reduced by the desperation of his passion»¹⁷⁰. L'arte venatoria, grazie alla sua posizione liminale, al di qua delle esperienze "adulte" della guerra e del matrimonio, diviene il luogo privilegiato per la sovversione dei comportamenti sessuali¹⁷¹; è dunque durante il riposo dalle fatiche della caccia che Eco nota Narciso e se innamora in maniera subitanea.

2.3 Maledizione di Eco da parte di Giunone (W. cap. XVI, 880-927 / Ov. III, 359-378)

Il capitolo XVI è dedicato alla spiegazione della maledizione di Eco ed al suo incontro con il giovane Narciso¹⁷²; il riassunto che precede l'episodio è il seguente: *Von Echo der Junckfrawen, welche inn*

¹⁶⁹ Interessante è notare come la scelta di cacciagione ricada proprio sui cervi, dopo la narrazione dell'episodio di Atteone, tramutato proprio in cervo e, non riconosciuto dai cani, sbranato da questi ultimi. Dopotutto, il castigo inflitto ai protagonisti delle saghe tebane del terzo libro è infatti una punizione corrispondente alla colpa commessa. Atteone, Tiresia, Narciso e Penteo pagano il fio per aver visto ciò che non avrebbero dovuto vedere; la nemesis colpisce proprio nell'ambito in cui Narciso ed Eco avevano dato cattiva prova di sé (ossia il linguaggio e l'eros). Il cervo, inoltre, è associato all'immaginario erotico già da Apollonio Rodio e viene utilizzato come metafora dell'amore in Virgilio; Didone, infatti, viene paragonata ad una cerva ferita (*Aen.* IV, 1-4).

¹⁷⁰ Segal 1969, 48.

¹⁷¹ Lo spazio dedicato alla caccia costituisce anche la negazione delle terre coltivate, cfr. Detienne 1981, 50. Interessante appare l'analisi di Frontisi-Ducroux/Vernant 1998, 174 succ., i quali approfondiscono il mito di Narciso narrato da Pausania. La gemella, ragazzo mancato, si aggira nei boschi in compagnia del fratello, mettendo in evidenza il suo lato mascolino che le impedirà di diventare donna.

¹⁷² Sull'origine dell'accostamento di Eco e Narciso gli studiosi hanno pensato che Ovidio si rifacesse a qualche modello ellenistico (Castiglioni 1906, 215-217), basandosi sul confronto con taluni dipinti pompeiani in cui si credeva di scorgere la ninfa Eco accanto a Narciso. Attualmente si è concordi nell'attribuire ad Ovidio l'idea di unire i due personaggi in un singolo episodio (Bömer 1969, 537; Fränkel 1945, 214 e Vinge 1967, 11).

dem wiederhal verwandtlet worden ist; domit sie die Juno nit mehr mit süßen Worten auffhielt, gab ir Juno den fluch, daß Echo nit mehr gereden mag, dann was die von eynem andren zuvor horet; dasselbig wort sie gantz kunterfetsch noch hielt¹⁷³. La punizione e l'introduzione del personaggio di Giunone occupano 11 versi in Ovidio, mentre Wickram narra l'episodio in 24:

	Ov. 359-369		W. 880-904 ¹⁷⁴
359	<p><i>Corpus adhuc Echo, non vox erat, et tamen usum garrula non alium quam nunc habet oris habebat, reddere de multis ut verba novissima posset. Fecerat hoc Iuno quia cum deprendere 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; tantum haec in fine loquendi ingeminat voces auditaque verba reportat.</i></p>	880	<p><i>So man laut schreib inn eynem waldt, Ist Echo hie, gibt antwort baldt; Schreit eyner laut inn eynem hol, So antwort sie im alle mol. Dieser schal was eyn magt liphafft;</i></p>
364		885	<p><i>Eh sie von Juno anderst gschafft, Kondt sie reden wie ander leut. Nun hat sich bgeben uff der zeit, Das gott Jupiter sein eh brach, Welchs dann vil mol innn welden gschach.</i></p>
369		890	<p><i>Wann dann auff die spor kam Juno, Was alweg do die magt Echo Und hielt sie auff mit Worten glat, Biß Jupiter zur flucht raum hat Sampt deren, so er bülen thet.</i></p>
		895	<p><i>Do Juno solchs erfahren het, Ward sie der Echo also grimm Und schwur, sie müßt sie btriegen nim. Sie sagt: "Dein stimm wird dir entzogen, Mit dern du mich offt hast betrogen."</i></p>
		900	<p><i>Also ward Echo gstroff der stund, Das hinfürbaß aus irem mundt Kein wort fürbaß nit kummen mag, Sie hör dann vor eyn solche sag, So repetiert sie solche wort.</i></p>

La grande fortuna del personaggio di Eco si deve indiscutibilmente ad Ovidio, anche se attestazioni della sua figura sono già presenti nella cultura greca del V secolo a.C., ma la sua identificazione con

¹⁷³ “A proposito di Eco la giovane donna che venne trasformata in eco; infatti Giunone, per non essere più blandita con dolci parole, punì Eco impedendole di parlare, permettendole di dire solo ciò che prima aveva udito da un altro; ella rispettò quest’ordine controverso.”

¹⁷⁴ “Quando si urla a gran voce in un bosco / vi è lì anche Eco e risponde prontamente; / se qualcuno urla a gran voce in un antro / lei risponde sempre. / Questo suono era una fanciulla in carne e ossa / prima che venisse tramuta da Giunone in altro / poteva parlare come le altre persone. / Tempo fa successe / che il dio Giove infranse il suo matrimonio / evento che accadde molte volte nel bosco. / Quando Giunone lo scoprì / era presente sul posto la giovane Eco / che la tratteneva con dolci parole / per tutto il tempo necessario a Giove per fuggire / insieme alla sua amante. / Una volta che Giunone apprese la faccenda / era adirata con Eco / e giurò che mai più l’avrebbe ingannata. / Disse: «La tua voce ti sia sottratta, voce con la quale mi hai sovente ingannata». / Così Eco fu prontamente punita, / in modo tale che dalla sua bocca / in futuro nessuna parola potesse più uscire / a meno che ella non udisse qualcuno parlare / e ripettesse quelle parole.”

un personaggio che contrasta con la passività del fenomeno acustico è propria dell'autore latino¹⁷⁵. Dopotutto, come sottolinea Rosati¹⁷⁶, ella risulta intrappolata tra i ruoli contraddittori della *puella* elegiaca, relegata ad un piano meramente passivo della vicenda, e della dea che, per soddisfare la sua passione, insidia il giovane. L'abilità di Eco è innegabile: il suo tentativo di trattenere deliberatamente (*prudens*¹⁷⁷, v. 364) Giunone per non farle scoprire l'infedeltà del marito riesce ad attuarsi. Oltre a catturare l'interesse della dea, la ninfa riesce perfino ad ottenere l'attenzione di Narciso, soggetto solitario, che sarà interessato a scoprirne l'identità.

Il rapporto tra Eco e Giunone emerge a partire dal verso 363: il *saepe* e l'imperfetto del verbo *tenebat* rivelano al lettore che la regina degli dei era solita avere conversazioni con la ninfa, anche prima di apprendere del tradimento di Giove¹⁷⁸. La padronanza del linguaggio sembra essere una caratteristica di Eco, evidenziata nel testo latino ai versi 366-367 e sottolineata in particolare dal termine *potestas*, il cui valore enfatico è accentuato dalla posizione a fine verso; proprio questa abilità consentirà alla ninfa di iniziare una conversazione con Narciso, nonostante le limitazioni verbali a cui sarà soggetta, e di ribaltare completamente il significato delle parole da lui pronunciate. Per punirla, Giunone fa leva sulla sua capacità linguistica, che risiede nell'utilizzare il linguaggio come barriera per trattenere l'ascoltatore dall'azione. Se prima la ninfa era solita ingannare per mezzo della voce, ora la sua capacità è fortemente ridotta; più che entità parlante, diviene ascoltatrice. I personaggi di Narciso ed Eco si caratterizzano per essere l'uno l'opposto dell'altro: Narciso pura identità perché, indirizzando solo a se stesso il suo desiderio, rifiuta qualsiasi altra

¹⁷⁵ Le varie apparizioni letterarie di Eco, sia che risulti inseguita da Pan in Arcadia ed insidiata dal desiderio maschile oppure legata al mito di Andromeda ed alla morte di Adone, sono ricordate da Bettini/Pellizer 2003, 59-61. A pagina 61 viene trattata la spiegazione etimologica ed eponimica dei Iari, con interessanti parallelismi con la vicenda di Eco e la sua punizione da parte di Giunone. L'impressione generale (condivisa da Dörrie 1967, 56) è che Eco non fosse legata al mito di Narciso ed alla punizione da parte della moglie di Giove; l'episodio sarebbe, quindi, una libera interpretazione del poeta stesso il cui obiettivo era creare una nuova eziologia per il fenomeno dell'eco. Se la patria di Narciso è la Beozia, nella città di Tespie, Eco possiede come casa i boschi e la solitudine.

¹⁷⁶ Rosati 1976, 180.

¹⁷⁷ Sull'utilizzo di *prudens* con valore avverbiale si veda Bömer 1969, che lo traduce con «absichtlich». Raval 2003, 204, preferisce adottare il significato di «skilled in long stories/speech», facendo seguire all'avverbio i due ablativi *longo sermone*, la cui reggenza è tollerata nonostante l'utilizzo del più comune genitivo.

¹⁷⁸ Per quanto riguarda le descrizioni degli dei cfr. Rücker 1997, 207: «er lässt nicht Stellen weg, dafür hat er zu viele Kritische Szenen übernommen wie gerade Verführungen durch die Götter, sondern einzig und allein mit der Absicht, seinen Zeitgenossen eine überschaubare Darstellung zu geben und alles besser wegzulassen»; Keilberth 1975, 1-3, trova interessanti le descrizioni che riguardano principalmente gli dei, soprattutto quando «das Problem der antiken Vielgötterei, dessen Handhabung für einen christlichen Autor Schwierigkeiten religiöser Natur aufwerfen mußte». Durante l'avvento del cristianesimo, inoltre, assistiamo alla normalizzazione degli interventi soprannaturali degli dei, sovente sostituiti con processi che rispettassero i dettami religiosi, cfr. Kartschoke 1982, 867: «damit fallen auch alle Zauber motive weg, die dem Geschmack des mittelalterlichen Publikums zwar durchaus entgegengekommen wären, die im Zusammenhang der durch das Christentum inzwischen dämonisierten antiken Götterwelt aber wohl anstößig wären. Für das wunderbare Eingreifen der Götter werden „natürliche“ Vorgänge erfunden und substituiert».

relazione ed Eco totale alterità perché si annulla completamente nell'altro, sono strettamente legati da un rapporto di colpa/punizione – colpa/vendetta¹⁷⁹. Il giovane sarà condannato da Nemese ad innamorarsi della propria immagine, mentre la ninfa, ideatrice dell'inganno teso a Giunone, verrà punita con il rifiuto da parte di Narciso e la metamorfosi in puro suono. La consunzione a cui Eco è destinata è messa in risalto al v. 359 (*corpus adhuc Echo, non vox erat*), all'interno del quale viene sottolineata la corporeità della ninfa, il cui nome sfugge alla posizione finale dell'esametro¹⁸⁰. La traduzione tedesca, qui, è piuttosto aderente al testo di partenza: *dieser schal was eyn magt liphafft* (v 884); *liphafft* significa infatti 'vivente', 'in carne e ossa'¹⁸¹.

La voce di Eco, dunque, è l'equivalente sonoro del riflesso che cattura gli sguardi di Narciso: il paragone è sovente ricordato da Ovidio, che istituisce un costante parallelismo tra l'immagine vocale e l'immagine visiva. Questa duplicazione, che prosegue anche sul piano del linguaggio, non è restituita pienamente da Wickram, che per l'intero episodio non riesce a rendere la corrispondenza *corpus/vox*. Il termine *vox* riferito ad Eco è presente all'interno del libro III delle *Metamorfosi* sei volte: III 339; III 356; III 362; III 381; III 385; III 494. A stento Wickram riesce ad individuare dei corrispettivi: l'aggettivo *vocalis* del verso 356 viene tralasciato, come anche la traduzione del latino *imago vocis* (v. 385)¹⁸², una clausola che in Ovidio collega gli episodi perché richiamata dalla locuzione *imago formae* (v. 416), tramite la quale l'autore latino introduce il riflesso di Narciso. L'utilizzo del termine *imago* prosegue al verso 434 (*ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est*), dove la *climax* del rapporto tra dualità ed identità raggiunge l'apice nel momento in cui *imago* determina *umbra* (*imaginis umbra*); come infatti osserva Stirrup, «Ovid denotes the association between the image and its source, pointing to the the central component of the Narcissus myth, the relationship and separation of the body and reflected image and thus establishing the irony of the situation»¹⁸³. Quindi, a fronte dei dotti riferimenti ovidiani e l'efficacia delle soluzioni formali adottate da Ovidio, si ha l'impressione che Wickram non abbia prestato sufficiente attenzione allo

¹⁷⁹ È un caso di doppia «Rahmenerzählung», un racconto a cornice su vari livelli.

¹⁸⁰ Differentemente dai casi in cui lo troviamo in fine di esametro (ai vv. 358, 380, 387, 501, 507), sottolineando l'impossibilità di *reticere loquenti* del v. 357. Bömer nota il fatto e lo spiega con la tendenza di Ovidio di collocare il termine decisivo a fine verso, ma ciò indica anche la natura particolare di Eco, ossia il fatto di essere costretta a pronunciare sempre l'ultima parola.

¹⁸¹ Consultando il *Mittelhochdeutsches Wörterbuch* di Benecke, Müller, Zarncke, Stuttgart 1854, Bd. I, alla voce *Liphafft* rinveniamo i seguenti risultati: 1) *leibhaftig*; 2) *leben habend*.

¹⁸² Riguardo l'utilizzo di *imago* inteso come "eco/immagine visiva/riflessione", Hardie 2002, 74, ha notato che si tratta di una influenza lucreziana per rendere infatti i fenomeni acustici spiegabili mediante l'idea che la voce sia corporea (IV, 524), per il secondo è il *corpus* che si trasforma in *vox* (III, 359): «a particular concern of Lucretius is the way in which visual and auditory reflection both lead to the illusion of non-existent presences and sentiences». È soprattutto all'interno della teoria epicurea delle sensazioni, infatti, che il nesso tra la percezione visiva e la riproduzione sonora tramite l'effetto dell'eco diventa evidente.

¹⁸³ Stirrup 1976, 99-100.

stile del testo originario, concentrandosi soprattutto sulla trasmissione della struttura complessiva dell'episodio, piuttosto che sulla resa dei giochi verbali latini.

L'ironia drammatica del verso 361, *reddere novissima*, rappresenta il capovolgimento dell'abilità della ninfa: se inizialmente favorisce gli amori altrui, nella seconda fase del racconto è impossibilitata a stringere qualsiasi legame con l'interlocutore a causa della maledizione a cui l'ha condannata Giunone. L'espressione ovidiana viene estesa da Wickram mediante una traduzione esegetica (*Ist Echo hie, gibt antwurt baldt; / Schreit eyner laut inn eynem hol*¹⁸⁴, / *So antwurt sie im alle mol*; W. vv. 882-884) che può essere interpretata come anticipazione degli avvenimenti narrati ai versi ovidiani 495-501, all'interno dei quali sarà proprio Eco ad accomiarsi per l'ultima volta da Narciso.

Le conseguenze di questa ridotta capacità di espressione si riflettono quando Eco incontra Narciso per la prima volta, *per devia rura vagantem* (v. 370). Il nesso di origine elegiaca ripreso da Ovidio¹⁸⁵ rientra nel *topos* dell'innamoramento a prima vista, che risale ad Omero (*Il. XIV, 293-294*):

	Ov. 370-378		W. 905- 927 ¹⁸⁶
370	<i>Ergo ubi Narcissum per devia rura vagantem vidit et incaluit, sequitur vestigia furtim quoque magis sequitur, flamma propiore calescit, non aliter quam cum summis circumlita taedis admotas rapiunt vivacia sulphura flammis.</i>	905	<i>Wie ir dann oben handt gehort, Narcissus inn dem waldt umbgieng, Mit im eyn gselschafft der jüngling. Echo sein gar baldt sichtig wardt, Zustund sich ir gmut zu im kart,</i>
375	<i>O quotiens voluit blandis accedere dictis et molles adhibere preces! Natura repugnat nec sinit incipiat; sed, quod sinit, illa parata est exspectare sonos, ad quos sua verba remittat.</i>	910	<i>Mit liebesflam was sie umbhangt, Inn liebesfeur erbrann die magt. Den jünglich sachs innbrünstig ahn, So mehrs ihn sach, sie fester bran. Wo dann Narcissus nur hin kart,</i>
		915	<i>So volget sie im auff der fart Und must doch schweigen harter buß, Dan sie im nit mocht iren gruß</i>

¹⁸⁴ Heinzmann 1969, 98, ha notato che il termine *hol* potrebbe essere una fedele ripresa albrechtiana, al cui utilizzo Wickram dimostra di ricorrere: «wegen “hol” wäre man eher geneigt, diesen Einschub Albrecht zuzubilligen. Aber auch Wickram ist dieser Ausdruck nicht fremd, so schreibt er im Ungeratenen Sohn: "die Göttin Calypso in irem hol"».

¹⁸⁵ Prop. II 19, 2.

¹⁸⁶ «Come avete sentito poc'anzi / Narciso passeggiava nel bosco / con una compagnia di ragazzi. / Eco subito, non appena lo vide, / immediatamente con tutta la sua anima gli si volse incontro; / fu avvolta dalle fiamme d'amore, / il fuoco della passione arse la ragazza. / Guardò con desiderio il giovane / più lo guardava, più ardeva. / Dove Narciso là andava / lei lo seguiva lungo il tragitto. / E doveva tacere per dura penitenza e / non poteva offrirgli / il suo saluto. Attese l'ora / di poter udire una parola dalla bocca del giovane / in modo tale che potesse / contraccambiare il suo discorso. Poichè non poteva essere la prima a parlare, / ciò arrecava alla ragazza un dolore insopportabile. / Allora spiò il giovane, / ma non voleva essere vista; / allora attese con pazienza il momento opportuno ed il luogo / dove avrebbe avuto tempo di parlargli.»

		920	<i>Anbieten. Drumb wart sie der stundt, Das sie eyn wort aus jünglings mundt Möcht hören, damit sie gwalt het Nochzusprechen auff seine redt. Dann sie nit kont das erste sein, Das brocht der magt schmerzliche pein.</i>
		925	<i>Drumb sie dem jüngling noch thet spehen, Wolt aber sich nit lassen sehen; Doch wart sie mit fleiß stund und stat, Inn der sie zeit zu reden hatt.</i>

I versi 371-374 corrispondono ai versi 908-913 del testo tedesco, nel quale assistiamo ad una espansione tipica dei casi di “traduzione analogica”; Wickram, infatti, cerca di assorbire il testo poetico di partenza alla propria tradizione e di naturalizzarlo¹⁸⁷. Il verbo *incaluit* indica la crescita di intensità del desiderio, il cui suffisso incoativo ed il prefisso *in-* sottolineano l’estemporaneità del processo e la contemporaneità con il *vidit* precedente. Entrambi i verbi vengono utilizzati per rendere il “colpo di fulmine”, *topos* ellenistico caro ad Apollonio Rodio (3, 444), Teocrito (2, 82-83, 42) e Museo (vv. 86 ss.); tramite la vista Eco si accende d’amore per Narciso e sempre attraverso gli occhi avviene l’inganno del giovane, che si innamora di se stesso¹⁸⁸. La locuzione *vidit et incaluit* richiama il verso virgiliano *ut vidi, ut perii* (*ecl.* 8, 41) la cui interpretazione, dai commenti di Servio ai più recenti, attribuisce al primo *ut* un valore temporale, mentre al secondo un valore esclamativo; l’espressione renderebbe l’immediata successione nel tempo. L’accezione temporale-correlativa è presente in Ovidio in costrutti che fanno riferimento all’innamoramento improvviso ed all’immagine del fuoco amoroso (*epist.* XIII, 33-35; *epist.* XIII, 87-89; *met.* VIII, 324¹⁸⁹; *met.* V, 395; *fast.* III, 21); il tentativo di rendere la conseguenza del vedere è reso da Wickram al verso 909 (*Zustund sich ir gmut zu im kart*), dove l’avverbio *zustund* indica la puntualità dell’azione. Nel testo tedesco non manca il ricorso all’utilizzo di termini con marcata allusione sessuale: ai versi 911-913 (*Inn liebesfeur erbrann die magt. / Den jünglich sachs innbrünstig ahn, / So mehrs ihn sach, sie fester bran*) i verbi *erbrann* e *bran* sono uniti all’avverbio *innbrünstig*, il cui utilizzo indica l’ardore della passione che si accende in maniera subitanea. La focalizzazione sull’atto del guardare, inoltre, è massima grazie all’inserimento di *sachs/sach* (vv. 912-913) in posizione centrale: Eco non può fare altro che ammirare il giovane ed attendere il momento adeguato per rivolgergli la parola.

¹⁸⁷ Holmes 1995, 239-256.

¹⁸⁸ Sulla trasposizione dello sguardo d’amore nel lessico poetico latino da Catullo ad Ovidio cfr. Citti 2011, 121-137.

¹⁸⁹ *hanc pariter vidit, pariter Calydonius heros / optavit...flammasque latentes / hausit*; in questo verso lo stesso rapporto che Virgilio aveva espresso con la reiterazione dell’*ut* è reso tramite la ripetizione di *pariter*.

Nell'opera di Wickram è del tutto assente il paragone ovidiano tra la fiamma d'amore e lo zolfo vivo che, spalmato in cima alle torce, ghermisce le fiamme vicine: *flamma propiore calescit, / non aliter quam cum summis circumlita taedis / admotas rapiunt vivacia sulphura flammis* (vv. 372-374)¹⁹⁰. Il richiamo ai *molles preces* (v. 376), che evidenzia i languidi segnali che la ninfa vorrebbe indirizzare a Narciso, viene reso con la meno incisiva locuzione tedesca *Möcht hören, damit sie Gewalt het / Noch zu sprechen auff seine redt* (vv. 920-921). In Ovidio la razionalità propria della natura è contrapposta alla mania amorosa, un motivo che ripreso da Lucrezio (IV, 1088): la relazione intertestuale con quest'ultimo diverrà ancora più evidente proprio durante il discorso tra i due personaggi¹⁹¹.

2.4 Incontro di Eco/Narciso (W. cap. XVII, 928-981 / Ov. III, 379-401)

Il capitolo XVII è a sua volta suddivisibile in due sezioni: l'incontro tra i giovani (W. 928-953/Ov. 379-387), unito al tentativo di approccio da parte di Eco con la conseguente fuga nella selva (W. 954-964/Ov. 388-394) e la metamorfosi della ninfa (W. 965-981/Ov. 395-401). L'episodio è così riassunto: *Narcissus kumpt von seiner gesellschaft / rüfft seinen gesellen mit lauter stimm / Echo zugleich im widerhallet / davon der jünglich inn forcht felt*¹⁹². Poiché non in grado di dichiararsi a Narciso, la ninfa deve attendere che sia lui ad iniziare il discorso:

¹⁹⁰ *Vivax* è aggettivo spesso utilizzato in rapporto alle fiamme (Lucan. III, 681-683; Apul. *Mun.* 2).

¹⁹¹ Lucr. IV, 1088: *quod fieri contra totum natura repugnat*. Ovidio, invece che seguire il modello lucreziano, si appresta a rovesciarlo: così facendo, la natura non assume più il ruolo di madre razionale, ma diventa nascondiglio di fenomeni soprannaturali. Il IV libro (vv. 1037-1287) lucreziano, inoltre, è importante in quanto affronta la tematica dell'amore, creandone un trattato sulla fisiologia e la psicologia e giungendo a condannare la passione. La dottrina di Epicuro non viene abbandonata: l'amore deve unicamente soddisfare i nostri istinti sessuali, purché non causi coinvolgimenti emotivi. Eco e Narciso non riusciranno ad arginare il loro desiderio, cadendone presto vittime (vv. 339-519). La spiegazione del fenomeno dei *simulacra*, inoltre, (Lucr. IV, 706-822, Ov. III, 463 succ.) avrà grandissima ripercussione sull'episodio di Narciso alla fonte, vittima della sua stessa immagine. Cfr. Hardie 1988, 74, che riguardo al rapporto tra Eco e Narciso afferma: «the final impression of Ovid's Echo and Narcissus narrative is almost one of fantasy based on a dreamlike meditation on the Lucretian discussion of sense-perception and delusion, a subtle example of reflection and echo as mechanism of literary imitatio. In particular Ovid dwells on three of the central concerns of Lucretius' fourth book: 1) auditory and visual illusion; 2) obsession with ghosts; 3) the snares of love».

¹⁹² «Narciso si allontanò dalla sua compagnia / che chiamò a gran voce / Eco subito gli rispose / perciò il giovane si spaventò.»

	Ov. 379-394		W. 928-964 ¹⁹³
379	<i>Forte puer comitum seductus ab agmine fido dixerat «Ecquis adest?» et «Adest» responderat Echo. Hic stupet, utque aciem partes dimittit in omnes, voce «Veni» magna clamat; vocat illa vocantem. Respicit et rursus nullo veniente «Quid» inquit</i>	928	<i>Darnach kürztlichen dem jünglich Sein gselschafft alzamal entgieng. Die forcht umbgab ihn manigfalt, Als er sich einig sah im waldt. Er rufft gar laut: «Ist niemand hie?»</i>
384	<i>«me fugis?» et totidem quot dixit verba recepit. Perstat et alternae deceptus imagine vocis «Huc coëamus» ait, nullique libentius umquam responsura sono «Coëamus» rettulit Echo et verbis favet ipsa suis egressaque silva</i>	933	<i>«Ist niemand hie», antwortet sie. Er schrei: «Wann ich nur gsellen hab». «Ich gsellen hab», sie antwortet gab. Der jünglich begund stil zu sthon Und ließ seine augen umbher ghon,</i>
389	<i>ibat ut iniceret sperato brachia collo. Ille fugit fugiensque «Manus complexibus aufer; ante» ait «emoriar, quam sit tibi copia nostri». Rettulit illa nihil nisi «Sit tibi copia nostri». Spreta latet silvis pudibundaque frondibus ora</i>	938	<i>Dann in die forcht zwang solcher gstal. Er stund und rufft laut inn dem waldt: «Sag, wer du bist, wo gest du her?» «Wo gest du her?» sagt sie als er. Narcissus stundt, sam wer er thumb,</i>
394	<i>protegit et solis ex illo vivit in antris.</i>	943	<i>Er sach sich umb und wieder umb, Do er sie hort und niemandt sach. Laut rufft er inn den waldt und sprach: «Ich bin ein mensch; drumb mich nit flih!» «Drumb mich nit flih», gab antwort sie.</i>
		948	<i>Er sprach: «Wart mein, ich kumb zu dir». «Ich kum zu dir», das wort liept ir; Dann sie zuvor von im kein wort Inn grössern freiden hat gehort. «Ich kume zu dir», sagt Echo.</i>
		953	<i>Sie gieng zu im, was hertzlich fro. Narcissus wolt gehen aus dem walt, Echo thet im nachfolgen balt, Damit sie ihn hertzlich umbfieng Und sich mit armen umb ihn hieng.</i>
		958	<i>Der jünglich kam deß gar inn not Und sagt: «Mich mus vil eh der todt Gentzlich hinnemen von der erden, Eh dann ich dir zu theil will werden».</i>
		963	<i>«Eh dann ich dir zu theile werdt», Sagt Echo, damit von im kert Hin inn den waldt inn das gpirg wider.</i>

¹⁹³ “In seguito poco dopo al giovane / venne a mancare la sua compagnia. / Una grande paura lo prese / non appena si accorse di essere solo nel bosco. / Egli chiamò a gran voce: «C'è nessuno qui?» «Nessuno qui», rispose lei. / Egli urlò: «Se solo avessi compagnia», «compagnia», lei rispose. / Il giovane si fermò / e scrutava con gli occhi tutto attorno / così lo costringeva la paura. / Egli si fermò e chiamò a gran voce nel bosco: / «Dimmi, chi sei, da dove vieni?» / «Da dove vieni», lei rispose. / Narciso si fermò come se fosse stordito / si voltò a guardare ancora e ancora / visto che la sentì e non c'era nessuno. / Chiamò a gran voce nel bosco e disse: «Io sono un uomo, non fuggire via da me». / «Non fuggire via da me», rispose lei. / Egli disse: «Aspettami, vengo da te». «Vengo da te», la parola le piaceva: / fino ad allora nessuna parola da lui / aveva udito con maggiore gioia. / «Vengo da te», rispose Eco. / Lei lo raggiunse, era davvero felice. / Narciso voleva uscire dal bosco / Eco lo seguì tosto / allora lo cinse con affetto avvinghiandosi a lui. / Il giovane si allarmò / e disse: «Che possa la morte / prendermi subito dalla terra / prima di unirmi a te». / «Prima di unirmi a te» / ripeté Eco, poi si allontanò da lui / ritornando nuovamente nella selva all'interno della montagna.”

All'inizio del capitolo XVII, Wickram descrive l'allontanamento di Narciso dalla fida schiera dei compagni ed il rapido insorgere nel giovane di timore, una volta realizzata la condizione di solitudine in cui si trova. Vi è, dunque, un'amplificazione dell'espressione ovidiana *seductus ab agmine fido* (v. 479); questo rappresenta uno dei casi in cui la ricezione colma i vuoti del testo di partenza. I termini utilizzati per esprimere tali stati d'animo, *forcht* e *manigfalt* (v. 930), ripetuti ed enfatizzati al verso 938, forniscono al lettore la percezione di ansia provata da Narciso nei confronti di eventi non realizzati, ma che arrecano un subitaneo disagio proprio perché non ancora sperimentati. Non appena egli si accorge di essere rimasto solo nel bosco (la particella temporale *als* rende proprio la puntualità dell'azione), invoca a gran voce – *laut* – i compagni; gli risponde Eco, in attesa di una sua parola.

La celeberrima sticomitia tra i due personaggi si svolge a ritmo serrato in Ovidio; dal verso 380 al 392 Eco tenta un approccio nonostante la limitazione verbale, mentre in Wickram ben 30 versi sono dedicati all'episodio (vv. 932-962). Nel dialogo tra i due protagonisti vengono introdotte nuove battute: rispetto al modello, l'effetto fonico dell'eco risulta amplificato e la ninfa ripete frasi più lunghe: ad «*ecquis adest?*» (...) «*Adest*»¹⁹⁴ (v. 380) corrisponde «*Ist niemand hie?*» «*Ist niemand hie*» (v. 933). Wickram, diversamente da Ovidio, enfatizza la presenza dell'eco facendo domandare a Narciso chi sia e da dove venga l'interlocutore del misterioso dialogo nel bosco: «*Sag, wer du bist, wo gest du her?*» / «*Wo gest du her?*» (vv. 940-941). L'invito a non fuggire, rivolto del giovane alla ninfa in quanto entrambi umani ed accumulati dalla medesima sorte (vv. 946-947), viene reso mediante l'utilizzo del verbo *fliehen*, 'scappare'. Nella battuta successiva Narciso dichiara di essere una persona (*Ich bin ein mensch*, v. 946), rassicurando Eco sul fatto che non sia uno degli esseri fantastici che popolano i boschi secondo le credenze popolari: la frase *Narcissus wolt gehen aus dem walt* (v. 954) esprime il desiderio del giovane di uscire dalla foresta, mentre Eco si precipita all'esterno del suo nascondiglio per abbracciare l'amato. La scelta ovidiana di utilizzare *coire* ai versi 387-388 («*Huc coëamus*» *ait, nullique libentius umquam / responsura sono* «*Coëamus*» *rettulit Echo*) nell'invito che Narciso rivolge a Eco permette un doppio senso del verbo, perché il vocabolo, che per Narciso significa semplicemente 'incontrarsi', assume un valore diverso

¹⁹⁴ Dal verso 380 inizia il dialogo tra i due personaggi, che richiama una scena di commedia, data la presenza di doppi sensi ed interpretazioni errate. Non dobbiamo dimenticare, inoltre, che la più importante comparsa di Eco nella letteratura precedente ad Ovidio è all'interno delle *Tesmoforiazuse* di Aristofane (vv. 1015-1135), mentre viene derisa l'*Andromeda* di Euripide. Riguardo la figura di Eco cfr. anche Gildenhard/Zissos 2000, 142 ss: «Echo prefigures the intertextual design of the Narcissus episode. Her ardent verbal Exchange with her beloved covers the entire gamut of the intertextual phenomenon, ranging from an exact reproduction of the original meaning, a clear parallelism in signification, to its radical inversion into the total opposite» e Bömer 1969, 546: «diese Frage begegnet merkwürdigerweise hier zum ersten Mal in der lateinische Literatur; ähnliche Formulierungen sind seit der Komödie häufig».

per la ninfa, che lo intende in senso erotico, come un invito all'incontro amoroso¹⁹⁵. Questo doppio significato della parola è assente nel testo tedesco («*Wart mein, ich kumb zu dir*» / «*Ich kum zu dir*», *das wort liept ir*; vv. 948-949), poichè il termine non possiede le connotazioni erotiche latine¹⁹⁶.

Quanto alla terminologia utilizzata da Wickram, notiamo come la descrizione dell'impeto d'amore di Eco che, godendo delle ultime parole del giovane, getta le braccia al collo di Narciso¹⁹⁷, sia del tutto differente dal modello ovidiano. Il riferimento al collo del giovane (...*egressaque silva / ibat ut iniceret sperato bracchia collo*, v. 389-390), infatti, manca in Wickram. Quest'ultimo traduce il verso 389 con *und sich mit armen umb ihn hieng*; il verbo composto *umhängen* rende in maniera ottimale l'abbraccio in cui si trova Narciso, dove il gesto dell'appendersi «principalmente alle spalle»¹⁹⁸, indica l'atto di abbracciare la parte superiore del corpo e, quindi, al collo. I riferimenti espliciti alle braccia e al collo, presenti in Ovidio, non mancano solo nell'episodio di Narciso ed Eco di Wickram, ma anche in analoghe descrizioni di abbracci che si possono trovare nel volgarizzamento ovidiano di Albrecht von Halberstadt. I traduttori sembrano voler evitare riferimenti espliciti a certe parti del corpo, le braccia ed il collo, assenti nel frammento A, all'interno del quale viene illustrata la vicenda di Tereo e Filomela. Nella porzione di testo che corrisponde a Ov. VI, vv. 478-479 (*spectat eam Tereus praecontractatque videndo / osculaque et collo circumdata bracchia cernens*), Albrecht von Halberstadt, pur descrivendo la giovane e l'arrivo dell'ospite Tereo, non fa riferimento esplicito al collo: *Dar vmbe kuste sinen mvnt / die scone maget wol dusent / [stunt] / des vater, zu dem male / daz was ein groz quale / Dem ungetruwen gaste, / vnde wucherte vaste* (vv. 139-144). Anche in Wickram è assente il richiamo a questa parte anatomica, mentre l'autore preferisce approfondire il rapporto del padre con Filomena e richiamare la sua bocca rossa da baciare: *Sie küst ihrn vatter an den mundt / Und bat ihn mehr dann tausend stundt / (...) An ihren*

¹⁹⁵ Il verbo era prevalentemente impiegato per indicare l'unione attraverso il vincolo matrimoniale; utilizzato per la prima volta da Lucr. 4, 1055 per indicare il rapporto sessuale, divenne comune nell'accezione erotica a partire dal periodo augusteo.

¹⁹⁶ *Mittelhochdeutsches Wörterbuch* di Benecke, Müller, Zamcke, *KUM bis fürkum* (Stuttgart 1854, Bd. 1, Sp. 900a bis 906a). *Kumb/kum* indica solamente il verbo di movimento arrivare/giungere: «KUM = ich komme; den ursprünglichen anlaut hat nur das präteritum quam, conj. quæme bewahrt, wofür aber auch kam steht. sonst findet durchaus verwandelung des q in k (ch) und verschmelzung des u mit dem folgenden vocal statt, wie bereits im althochdeutschen. präs. ich kum und kom; o namentlich im plural, aber auch besonders bei schriftstellern welche sich zum niederdeutschen neigen ich kom».

¹⁹⁷ Al v. 300 *favet* può essere reso con *plaudere* ed, in particolar modo, con *gaudere*, cfr. Bömer 1969, 547: «die Bedeutung gaudere ist hier dadurch gegeben, daß Echo nach wenigen wichtigen Echoworten (*adest -veni! -me fugis?*), Worten, die so glüecklich gewaehlt sind, daß sie genau auch in den Mund des Partners passen, endlich den Ruf wiederholen darf, auf den sie eigentlich geantwortet hat: *coeamus*». Gettare le braccia al collo dell'amato è terminologia della poesia amorosa (Catull. 35, 18 ss.); anche l'aggettivo *speratus* marca una coloritura erotica.

¹⁹⁸ Christoph Otto Frhr. von Schönaiach (1754), mit Einl. und Anm. hrsg. von Albert Köster [Nachdr. der Ausg. Berlin, 1900] Nendeln/Liechtenstei, Kraus, 1968, [Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts in Neudrucken] 1968, alla voce *umhängen*.

mundt nit küssen mocht / An stadt ihrs vatters wie gehôrt / Dann forcht und scham im sôllichs wert / Doch hoffet er gentslich der stundt / Das er auch ihren roten mundt / Môcht küssen nach dem willen sein (W. VI, 1036-1037;1043-1048). Solo in due casi i volgarizzatori menzionano le mani come metonimia per indicare le braccia: il verso ovidiano *territus Aeacides a corpore bracchia solvit* (XI, 264) viene reso da von Halberstadt con *vnde liez uon ime die Hende* (fragm. B, v. 184) e da Wickram *und ließ von ir baldt ab sein hendt* (XI 453). L'altro confronto che possiamo effettuare tra il termine *bracchia* ed il corrispettivo tedesco appartiene all'undicesimo libro ovidiano: in quest'unico caso uno dei due volgarizzatori si risolve a menzionare le braccia: *et in partes diversas bracchia tendit* (XI, v. 262). Il verso è reso da Albrecht mediante l'utilizzo corretto del corrispettivo *arme* (*Do begunde sie ze lufte / die arme*, fragm. B, vv. 216-217), mentre Wickram si serve del meno fedele *hendt* (*Ihr hendt sie uff ghen Himel bodt*, W. XI, v. 482).

Oltre che negli episodi sopra citati, la gestualità assume una valenza importante anche all'interno della vicenda di Narciso ed Eco. Nel testo ovidiano il giovane tenta di sottrarsi all'abbraccio della protagonista femminile, allontanandola brutalmente (*«manus complexibus aufer / ante» ait «emoriar, quam sit tibi copia nostri»*, vv. 390-391), mentre Wickram sostituisce il desiderativo *emoriar* con un'invocazione patetica alla morte, che Narciso considera preferibile all'unione con Eco¹⁹⁹: *mich mus vil eh der todt / gentslich hinnemen von der erden, / eh dann ich dir zu theil will werden* (vv. 959-961). Dopo essere stata rifiutata, la ninfa si sottrae alla vista di Narciso e si ritira tra i boschi umiliata e *pudibunda* (v. 393). La sua morte per consunzione occupa la parte finale del capitolo XVI:

	Ov. 395-401		W. 965-981 ²⁰⁰
395	<i>Sed tamen haeret amor crescitque dolore repulsae; attenuant 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.</i>	965	<i>Darinnen stecket sie jhe sider, Inn eynem harten holen stein. Darzu sie unmüt brocht allein, Das sie Narcissus hatt verschmecht; Doch blieb jr lieb an im gerecht.</i>
400	<i>Inde latet silvis nulloque in monte videtur;</i>	970	<i>Sein gestalt was sthet inn irem gsicht,</i>

¹⁹⁹ *Emoriar* è utilizzato da Ovidio solo in questo caso e in *rem.* 654 (*emoriatur amor*). La locuzione *copia nostri*, al v. 391, ritornerà al v. 466 (*inopem me copia fecit*). A tal riguardo scrive Cancik 1967, 49: «wenn man bedenkt, daß in diesem Pseudodialog Narziß in verborgener Weise mit sich selbst spricht, werden die letzten Worte geradezu unheimlich doppeldeutig. Ovid hat den Bezug auf die nächste Szene durch eine wörtliche Wiederholung markiert: *inopem me copia fecit* (466); *copia* aber ist in dieser Bedeutung bei Ovid nicht wieder belegt».

²⁰⁰ «Da quel momento rimase nascosta in profondità, / in una grotta di dura pietra. / A questo la spinse solo il dispiacere / ed il fatto che Narciso l'avesse rifiutata, / ma l'amore nei suoi confronti rimase immutato. / Il suo aspetto rimase nel suo volto / che in nessun'ora mai dimenticò; / la bellezza ed il fisico di Narciso / l'avevano conquistata con la forza; / da allora lei pensava sempre al fatto che / lui l'aveva disprezzata così duramente. / In questo modo ella giunse ad un punto così gravoso di insofferenza / che non rimase nulla di lei / allora solo la voce ed il suono le restarono / il resto si trasformò in pietra. / La voce sopravvive ancora ai nostri giorni / quando la gente la sente ancora oggi.»

	<i>omnibus auditur; sonus est qui vivit in illa.</i>		<p data-bbox="959 159 1388 504">975 <i>Zu keyner stundt vergas sie nicht; Narcissi schöne und gestaldt, Hatt sie bezwungen mit gewalt, Doch wardt sie bdencken hin und har, Das er sie hatt veracht so gar. Dardurch kam sie inn solche schwer, Das ann ir nichts thet bleiben mehr Dann nur der rüff und stimm alleyn, Sunst ward sie gar zu eynem stein.</i></p> <p data-bbox="959 504 1388 584">980 <i>Die stimm wert noch zu unser zeyt, Wie sie noch offt hören die leuth.</i></p>
--	--	--	---

Nel testo di Ovidio la serie di metamorfosi a cui Eco è destinata si svolge velocemente; il *sucus corporis* rende la progressiva dissoluzione della materia corporea²⁰¹. Il mutamento della ninfa risulta trasposto in maniera aderente in Wickram: di lei rimangono unicamente *rüff* e *stimm*, che rendono i latini *vox* e *sonus*²⁰². L'autore tedesco non manca di sottolineare a più riprese come il compimento della punizione operata da Giunone non impedisca ad Eco di continuare ad amare Narciso, poiché la bellezza e la figura l'avevano conquistata: *Doch blieb jr lieb an im gerecht. / Sein gstalt was sthet inn irem gsicht, / Zu keyner stundt vergas sie nicht; / Narcissi schöne und gestaldt, / Hatt sie bezwungen mit gewal* (vv. 969-972). Eco corrisponde alla tipologia dell'amante infelice che vaga in solitudine per le selve secondo un *topos* caro alla poesia ellenistica²⁰³. Il verbo *vivit* del verso 401 (*omnibus auditur; sonus est qui vivit in illa*) viene reso fedelmente nel testo tedesco: *Die stimm wert noch zu unser zeyt, / Wie sie noch offt horen die leuth* (vv. 980-981). *Vivit*, inoltre, mette in risalto l'immortalità della voce che contrasta con la decadenza corporea²⁰⁴, nonostante la ninfa svanisca come persona (l'utilizzo di *in illa* del verso 401 è provocatorio, in quanto ella è privata della propria corporeità) ed anche le sue ossa siano destinate a subire un mutamento di forma.

²⁰¹ *Sucus corporis*, inoltre, è una metafora tratta dal regno vegetale, cfr. Ter. *Eun.* 318 e Plin. *Nat. Hist.* XIII 4-6, dove si parla proprio dell'estratto del fiore del narciso.

²⁰² Il termine *Stimme*, inoltre, può anche venire utilizzato per indicare i versi degli animali. Riguardo la giustapposizione di *sonus* e *verba* ha scritto correttamente Raval 2003, p. 210, quando afferma: «keeping in mind the nuances of *sonus* and *verba*, we can see that there is a subtle difference in the depiction of the original utterance and Echo's response to it. She waits for "sounds" to which she sends back "words". The *soni* are the raw materials that Echo shake into *sua verba*». Nella trasformazione finale, inoltre, l'opposizione tra selve e montagna è un chiaro riferimento alla natura originaria di Eco come Oreade e non ninfa dei boschi. Cfr. Rosati 1983, 189.

²⁰³ A partire dall'Aconzio callimacheo, che sembra abbia costituito l'archetipo dell'innamorato infelice, i luoghi solitari diverranno lo scenario ideale per l'amore non corrisposto ed i destinatari/confidenti dei lamenti dell'innamorato (come il virgiliano Coridone o in Prop. 19). Ovidio è a conoscenza del potere dei luoghi solitari, tanto da sconsigliarne la frequentazione in *rem.* 579-582: *quisquis amas, loca sola nocent: loca sola caveto. / Quo fugis? In populo tutior esse potes. / Non tibi secretis – augent secreta furores / est opus: auxilio turba futura tibi est.*

²⁰⁴ Riguardo la punizione di Eco, Raval 2003, 215, propone il seguente registro di lettura: la ninfa è stata punita perché ha osato intrattenere Giunone; l'impossibilità di proferire parola e la mancanza del corpo la rendono assolutamente impermeabile a qualsiasi possibilità di contatto fisico.

Commentando la metamorfosi di Eco, Lorichius condanna esplicitamente l'eccessivo amore della ninfa: la trasformazione viene considerata il giusto castigo per chi si macchia di voluttà (*Wollust*). Trattandosi di un commento moralistico, per il commentatore solo il matrimonio può garantire la soluzione contro la lussuria, il concubinato e la procreazione di figli illegittimi: *Noch vil boser unnd vor Gott strafflicher sein alle / so inn der welt wollust bleiben (...) mit weibern gemeyschafft haben / ja auch ausser dem Sacrament der Eh etwan kinder bekommen / oder imm Concubinat haußhalten / und dennoch das Ehlich keben verachten* (606, 16-21)²⁰⁵. In Ovidio, terminata la narrazione di Eco respinta, il racconto torna lineare, prima che venga descritto il compimento della maledizione a cui il giovane è destinato.

2.5 Descrizione della fonte (W. cap. XVIII, 982-1053 / Ov. III, 402-424)

Il capitolo XVIII, come i due successivi, è dedicato all'episodio della fonte, nello specifico alla sua descrizione. Il riassunto fa riferimento alla maledizione a cui Narciso è destinato: *Wie Narcissus von den goettern geplagt, das er innpruenstig gegen seinem eygnen schatten inn unmessliche liebe entzundt wardt, welchen schatten er inn eynem lautern brunnen, als er trincken wolt, ersehen thet*²⁰⁶. Come è noto, la descrizione della fonte, che conferisce all'episodio una dimensione fiabesca, è preceduta dall'invocazione alla divinità Rahmnesia, a cui uno dei pretendenti respinti chiede di punire a dovere il giovane superbo:

	Ov. 402-406		W. 982-996 ²⁰⁷
402	<i>Sic hanc, sic alias undis aut montibus ortas luserat hic nymphas, sic coetus ante viriles. Inde manus aliquis despectus ad aethera tollens «Sic amet ipse licet, sic non potiatu amato!»</i>	982	<i>Narcissus, der schöne jünglich, Vorhin nie gliedt hat umb kein ding Und hatt verschmecht vil junckfraw schon, So im freundlich noch theten ghon.</i>

²⁰⁵ L'importanza data al matrimonio, inteso come vincolo in grado di garantire amore, sicurezza economica e, soprattutto, una discendenza che possa consolidare ed incrementare le fortune acquisite, è un tema che ricorre nella letteratura tedesca del XVI secolo e nelle opere di Wickram. Egli si concentrò, soprattutto, sulla descrizione della società borghese e del successo ottenuto tramite il lavoro e la virtù, cfr. Cannon-Geary 1980, 149: «the romantic love ethos of the medieval epic yields to the virtual absence of eroticism. Jacobi cites morality and reason as the two most important factors in assuring bourgeois security within society; these attitudes translate themselves into the typical virtues of his characters: "Wohlverhalten, Gesittetheit und Unauffälligkeit"». Per le questioni affrontate all'interno dei suoi testi egli fu a lungo ritenuto il padre del romanzo tedesco; Lorenz-Scherer 1871, 30; Menzel 1858, 358: «Georg Wickram von Kolmar bearbeite fremde Stoffe in einer überaus harten Prosa. Seine eigenen Erfindungen sin überall zweifelhaft, da er eben so gewissen als geschmacklos war».

²⁰⁶ «Come Narciso fu tormentato dagli dei, in modo tale che fu acceso di un amore ardente e senza misura verso la propria ombra che vide riflessa in una fonte cristallina, mentre voleva bere.»

²⁰⁷ «Narciso, il bel giovane, / di cui nulla gli importava, / ha ripudiato molte belle ragazze, / che a lui si accostavano in maniera amichevole; / egli rifiutò quelle che lo desideravano / finché gli dei non esaudirono la preghiera di una di loro; / quella elevò le mani al cielo / e pregò gli dei di tormentarlo: / Narciso doveva essere arso dalla fiamma d'amore, ma non ricambiato; / proprio egli, in modo tale che ciò che egli amava così tanto / non fosse mai suo / poiché lui, ripudiando un'unica fanciulla, aveva anche ripudiato tutte le giovani. / Tale desiderio fu esaudito.»

	<i>dixerat: adsensit precibus Rhamnusia iustis.</i>	987	<i>Er verschmecht alle, die sein bgerten, Biss die gött eyn undr in gewaerten; Die hub gen himel ire hendt Und batt die göt, ihn zu plagendt, Das er (Narcissus) liebesprunst Solt gewinnen, aber gar umbsunst;</i>
		992	<i>Dann dasjenig, so er liebt sehr, Das solt im werden niemermehr, Dieweil er all junckfrawen rein Verschmehet hat inn eyner gmein. Eyn solcher wunsch geschach zustundt.</i>

L'invocazione alla dea da parte di *aliquis despectus* (v. 404), riferimento al testo di Conone ed alla vicenda del giovane Aminta²⁰⁸ che, rifiutato da Narciso, si suicida con una spada, è strutturata seguendo caratteristiche tipiche: il fedele invoca l'aiuto divino, elevando ritualmente le braccia al cielo ed augurandosi che le suppliche possano essere esaudite dalla divinità in ascolto²⁰⁹. Rhamnusia, inoltre, non è una dea preposta alla passione amorosa (come Afrodite od Eros), ma alla vendetta ed è particolarmente venerata nel demo attico di Ramnunte. Certamente nota al pubblico ovidiano, non viene nemmeno nominata da Wickram che inserisce unicamente un insieme di divinità non specificate (*die gött*)²¹⁰; l'eliminazione dell'onomastica erudita (toponimi e teonimi) è diffusa nell'opera dell'autore tedesco, come si è analizzato nel capitolo precedente.

La più vistosa differenza rispetto al testo ovidiano consiste nell'omissione da parte di Wickram di ogni riferimento agli amori omoerotici di Narciso, già assenti, come si è visto, nel XV capitolo (vv. 866-867). In Ovidio i ruoli dei ragazzi ricalcano quelli complementari dell'ἔραστῆς e dell'ἑρώμενος, alludendo al rito di passaggio all'età adulta presente nei ginnasi greci. Nella versione latina il motivo dell'amore pederotico era stato introdotto in maniera non approfondita, con la menzione dei *multi illum iuvenes (...) cupiere nulli illum iuvenes (...) tetigere* dei versi 353-355, ma l'invocazione alla divinità della vendetta enfatizza maggiormente il rapporto di Narciso con i suoi pretendenti; egli si innamora di un giovane del suo stesso sesso «che gli è talmente identico da rendere ambigua anche la relazione pederotica classica»²¹¹. Wickram non poteva certo accettare questi riferimenti a una cultura in cui i rapporti omosessuali appartenevano alla normale sfera sociologica e, dunque,

²⁰⁸ Manuwald 1975; Rosati 1983, 38; Vinge 1967, 42; Pellizer 1984.

²⁰⁹ Questa gestualità appartiene in particolare al supplice, cfr. Giordano 1999, 25-26. Lo stesso gesto, inoltre, sarà ripetuto da Narciso stesso per invocare le selve, riparo degli amanti.

²¹⁰ Le suppliche non sono nemmeno rivolte ad *Anteros*, potenza divina che in un racconto di Pausania interviene a vendicare l'irragionevole morte di un amante condotto alla follia dall'amato; cfr. Bettini/Pellizer 2003, 65. Per quanto riguarda le rappresentazioni letterarie delle divinità cfr. Schwartz 1933, 4-30, von Bezold 1922, soprattutto 43-55 e Rücker 1997, 205-211: quest'ultima si sofferma sulle rappresentazioni delle divinità e dei loro attributi di potere nelle *Metamorfosi* di Wickram.

²¹¹ Bettini/Pellizer 2003, 66.

preferisce tralasciare del tutto l'allusione alle relazioni tra giovani dello stesso sesso (come la gelosia pungente di uno dei pretendenti) presenti nel racconto²¹².

Dopo la narrazione dell'episodio di Eco e l'invocazione alla dea della vendetta, il racconto procede: Narciso si reca ad una fonte perché assetato e provato dalle fatiche della caccia; così facendo, Ovidio ripercorre il *topos* dei ragazzi dediti all'arte venatoria che corrono il pericolo dell'amore. Egli è attratto da quello che apparirebbe a prima vista un *locus amoenus*: chino sull'acqua, è irretito dall'incantesimo dello specchio. È noto che per gli antichi gli specchi acquatici, per la loro capacità di restituire l'immagine, ossia il doppio di chi si riflette, possedevano una fascinazione che poteva condurre alla morte per annegamento²¹³. L'attrazione sessuale per sé stesso di cui è vittima Narciso è innescata dallo specchio naturale creato dalla fonte, la cui ubicazione remota e solitaria ben si addice alla natura fredda e distaccata del giovane. La fonte, quindi, è associata simbolicamente alla verginità di Narciso; il luogo, inoltre, appare pieno di fascino, mentre la sua immagine riflessa lo ammalia nelle spire di un amore impossibile ed estenuante, permettendo così alla maledizione di avverarsi:

	Ov. 407-417		W. 997-1025 ²¹⁴
407	<i>Fons erat inlimis, nitidis argenteus undis, quem neque pastores neque pastae monte capellae contigerant aliudve pecus, quem nulla volucris nec fera turbarat nec lapsus ab arbore ramus; gramen erat circa quod proximus umor alebat</i>	997	<i>Eyn brun lauter biß an der grundt Stund eym abgtribnen silber gleich Gantz kalt und alles lustes reich, So das man hat eyn reynes har Gesehen inn dem brunnen klar</i>
412	<i>silvaque sole locum passura tepescere nullo. Hic puer et studio venandi lassus et aestu procubuit faciemque loci fontemque secutus dumque sitim sedare cupit, sitis altera crevit dumque bibit, visae correptus imagine formae</i>	1002	<i>Zu undrist an deß bodens quell; So schon der brunnen was und hell. Auch mocht darin fallen kein staub, Kein unsauber reiß oder laub; Ihn hatt auch weder hirt noch vieh</i>
417	<i>spem sine corpore amat, corpus putat esse quod unda est.</i>	1008	<i>In keinen weg betrübet nie, Darzu kein vogel noch gewildt.</i>

²¹² Ciò avviene in genere nella letteratura medievale, fortemente moralizzata: anche nel *Roman de la Rose* la componente omosessuale è tralasciata.

²¹³ Riguardo il rischio dell'annegamento cfr. *P. IX*, 170, F. G. A. Mullach, *Fragmenta Philosophorum Graecorum*, 1928, I, 510, n. 24. Inerentemente allo specchio come distorsione della specularità e della simmetria cfr. Rank 1914.

²¹⁴ “Vi era una fonte trasparente fino in profondità, / simile all'argento non lavorato / fresca e ricca di tutti i piaceri, / vi si poteva addirittura scorgere chiaramente un unico capello fine / che giaceva sul fondo / tanto la fonte era bella e chiara. / Inoltre, al suo interno non vi cadeva un grano di polvere, né foglie o sterpaglie sporche / né in alcun modo il pastore la sciupava, utilizzandola per il bestiame, / non era frequentata né da uccelli, né da selvaggina. / Gli alberi facevano da scudo alla fonte, / proteggendola dai raggi solari / così il calore non vi filtrava all'interno; / né la temperatura poteva aumentare. / L'umidità che filtrava dalla terra / irrorava l'erba intorno alla fonte / in modo tale che fosse sempre verde e fresca. / Per un anno intero non appassiva / rimanendo sempre uguale / e decorata con dei fiori variopinti. / A questa fonte giunse casualmente Narciso / poiché il suo desiderio era / di bere dell'acqua fresca; / si piegò sulle sue ginocchia. / Immediatamente la sete svaniva, mentre un'altra scorreva dentro di lui.”

		1012	<i>Die baum waren des brunnes schild Und schirmpten ihn vonr sunnenschein, So das ir hitz nit gieng darein; Deßhalb er niemmer warm mocht werden. So thüngt die feuchte von der erden Deß brunnen umbstehendes graß Das er alweg frisch und grün waß. Eyn gantzes jar immer für sich Welcket es nit, waß immer glich</i>
		1017	<i>Mit schönen blumen undermenget Von allen farben drin gesprengt. Zudisem brunnen kam unger Narcissus, und noch seiner bger</i>
		1022	<i>Wolt er trincken das wasser kiel, Auff seine knie darnider fiel. Zuhandt eyn fremden durst gewan, Davon der ander im zerran.</i>

Poiché gli ottonari sono meno capienti degli esametri, in Wickram i versi utilizzati per descrivere l'episodio della fonte sono 28, mentre in Ovidio 11; sembra, quindi, che la sezione tedesca combaci con il testo latino. In realtà, se prestiamo maggiore attenzione, notiamo come in Wickram abbondino particolari minuziosi riferiti alla vegetazione: la fonte è ricca di piaceri (v. 999), fresca e così chiara che ci si può specchiare. I riferimenti all'estrema limpidezza della superficie liquida, priva di polvere e foglie (*kein staub, kein unsauber reiß oder laub*, vv. 1002-1003) rendono il sintetico, ma efficace verso d'apertura latino (v. 407, *fons erat inlimis, nitidis argenteus undi*). La tipologia del paesaggio presuppone una situazione convenzionale, in cui l'acqua è solitamente animata da una ninfa che insidia l'ignaro visitatore. La presenza della fonte avrebbe ricordato al lettore antico i celebri casi di ninfolepsia, fenomeni di allucinazione erotica connessi ai luoghi solitari ed acquatici²¹⁵. I siti abitati dalle ninfe, inoltre, erano spesso associati a poteri divinatori: particolare interessante, se ricordiamo che all'origine della storia di Narciso c'è la profezia mediante la quale Tiresia aveva avvertito Liriope del futuro che attendeva il giovane.

Nonostante la descrizione della fonte possa apparire convenzionale, è proprio la sua estrema limpidezza a preludere ad una vera e propria tragedia della visione. La ricchezza della vegetazione

²¹⁵ Cfr. Connor 1988, 156-157: «nor is possession any longer to be regarded as a symptom of psychosis or severe personality disorder. A nympholept, as we shall see, might act very strangely and display a kind of mania, but was neither regarded as simply “crazy” nor dismissed as incapable of functioning within ancient Greek society. In modern terms we might say that his condition was that of a “dissociated personality”, but we now know that in some societies such persons are capable of carrying without a falter immense burdens of responsibility and leadership». A proposito delle descrizioni paesaggistiche di Ovidio, cfr. Parry 1964, 268: «seems in his metamorphoseos that he betray a fondness scenes which depict a secluded grove set in a shady wood, where a cool spring offers relaxation from the heat of high-noon. Contemporary Italian landscape-painters are sometimes cited as the source of Ovid's inspiration for these scenes; and it has been suggested, even, that Ovid shares their predilection for irrelevant descriptions of natural scenery».

contrasta con il legame con l'acqua, simbolo di verginità²¹⁶ e, quindi, definita *inlimis*, 'senza limo', 'non intorbidita'; di conseguenza, il paragone ben si addice all'impermeabilità affettiva del giovane. La trasparenza attribuita alla fonte è associata, dunque, all'innocenza ed alla castità; come sostiene Segal: «the action centers about a sheltered, transparent pool which attracts a virginal youth through its suggestions of innocence and purity. (...) The pool images (ostensibly) the retired, virginal life which the youth himself seeks. But in both cases the pool becomes the instrument of frustrated lust which destroys the boy's innocence»²¹⁷. Il luogo è piacevole e suscita stupore, ma non esprime l'idea di fecondità: all'opposto, la natura incontaminata si lega alla castità del protagonista, come nel caso dell'*Ippolito* euripideo. L'insistenza ovidiana sulle frasi negative (*neque...neque*, v. 408) e il riferimento all'ombra del luogo delineano un tema narrativo totalmente differente da quello tipico della poesia pastorale, marcando ulteriormente la natura singolare del finto paesaggio²¹⁸. Ovidio, quindi, altera il *topos* del *locus amoenus* (distanziandosi così dalla poesia pastorale), mentre Wickram, con l'insistenza sui fiori, simbolo del desiderio (*mit schönen blumen undermenget / von allen farben drin gesprenge*, vv. 1016-1017), recupera il *cliché*. L'assenza di uccelli o di animali selvatici aumenta il senso di estrema solitudine in cui è immersa la fonte: né pastori, né caprette al pascolo sui monti o gregge l'avevano sfiorata, come anche gli uccelli o la selvaggina ed alcuni rami caduti dagli alberi (cfr. W. 1008, *kein vogel noch gewildt*).

Narciso, spinto dalla sete, si china sulla fonte (*procumbuit*, v. 414), assumendo una posizione semi-sdraiata che trova il suo corrispettivo nel tedesco *auff seine knie darnider fiel* (v. 1023). La menzione della sete, in Ovidio, (v. 415, Wickram, vv. 1024-1025) è coerente con il modello callimacheo²¹⁹, in cui il giovane cacciatore Tiresia, sfinito dopo la caccia, si sofferma a bere l'acqua proprio a mezzogiorno, l'ora del metafisico per eccellenza. Wickram inserisce il dettaglio che a questa fonte

²¹⁶ Il vocabolo *argenteus* è sovente utilizzato per descrivere i fiumi, cfr. Hom. *Il. II*, 753; Esiodo, *Theog.* 340; Apul. *met.* IV, 6, 4.

²¹⁷ Segal 1969, 52. Riguardo il tema della sensualità all'interno delle *Metamorfosi* cfr. Rostagni 1964, 263, il quale parla di «lusso di fantasia, inclinazione a moltiplicare e incarnare e godere sensualmente le immagini» e Fränkel 1945, 220, nota 73. È sempre Segal 1969, 12, ad affermare che «by transforming some of the eroticism into symbolic scenery and by making that scenery the symbolic vehicle for some of sexual overtones, Ovid keeps the artistic intent in the foreground. The violence is sublimated into poetry».

²¹⁸ Il giardino e la presenza di superfici liquide erano un segno distintivo delle ville romane, come quella adriana a Tivoli e Sperlonga. Riguardo l'importanza di questi elementi nell'arredamento delle proprie dimore, cfr. Conan 2003, 124: «Ovid addresses how any ambitious Augustan *dominus* might scatter the protagonists of painful sea stories at cliff and shore for aesthetic delight. (...) throughout the centuries, this iconic water garden was savored for staging epic water journeys where its great patrons impersonated a range of mythic heroes and for entering Rome's Trojan past». Ricordiamo, inoltre, che Narciso si accorge della singolare bellezza del posto solo dopo essersi fermato a contemplarlo: il movimento, come anche la stasi, sono due momenti importanti della percezione dell'esterno.

²¹⁹ A proposito delle analogie callimachee cfr. Rosati 1997, 167-180. Zimmermann 1995 sottolinea anche il rapporto di dipendenza con gli *Idilli* di Teocrito.

Narciso sia giunto *ungfer*, ‘casualmente’, sottolineando l’unicità della situazione che egli sta per sperimentare. Alla soddisfazione di un’esigenza fisica subentra, quindi, la nascita di un altro desiderio: a partire dal verso 418, la visione della bellezza di Narciso riflessa nell’acqua riprende il rapporto tra l’amore e la sete presente in Lucrezio (IV, 1097-1101)²²⁰. Interessante appare la trasposizione di Wickram, soprattutto perché l’autore inserisce *topoi* comuni alla tradizione letteraria tedesca, in particolar modo medievale, dimostrando di aver seguito il modello originario albrechtiano:

	Ov. 418-424		W. 1026-1053 ²²¹
418	<i>Adstupet ipse sibi vultuque immotus eodem haeret, ut e Pario formatum marmore signum. Spectat humi positus geminum, sua lumina, sidus et dignos Baccho, dignos et Apolline crines impubesque genas et eburnea colla decusque 423 oris et in niveo mixtum candore ruborem, cunctaque miratur, quibus est mirabilis ipse.</i>	1026	<i>Sobald er inn den brunnen blickt, Sein schatten schnell herführer zwickt, Gleich wie er was gestaltet gar. Seins angsichts haut was gantz milchfar, Sein käl und hals nit anderst scheyn Dann wie eyn balliert helffenbeyn; Sein hor goldtfarb dermossen schon, Es möcht eyn junckfraw semlichs hon Uff eyn pfellelin waht geneit, Für eyn goldfaden drumb geleit. Vast klor leuchten die augen sein 1036 Wie zweiner liechten sternen schein, Domit er manchs junckfrewlein zart Hertzlichen thet verwunden hart; So er die freundtlichen ansach, Ir hertz mit seinem gsicht durchbrach. 1041 Sein mundt artlich erhaben waß, Als wolt er sagen sunder haß: "Junckfraw, kumpt her und küssen mich An meinem rothen mundt freundlich!"</i>
423		1031	
		1036	

²²⁰ Per il verso 417 ovidiano Merkel e Tarrant consigliano l’espunzione, ma così facendo l’episodio perderebbe una sequenza importante per la psicologia del personaggio di Narciso; Ovidio avvisa il lettore dell’inganno di cui presto cadrà vittima. Riguardo la contrapposizione tra i termini *umbra/unda* cfr. Bailey 1956, 86: «In one of these *umbra* means a reflection in water: Ov. *Pont.* 14. 93 *quid te miraris in umbra?*; *met.* III 417 *corpus putat esse quod umbra est*; *Stat. Theb.* IX 229 *claraque armorum accenditur umbra (unda)*; *Claud. Eutr.* II 256 *foedatam cum reddidit umbra Mineruam*; *Aus. Mos.* 199 *umbrarum confinia conserit amnis*, 224 *pandas ... umbras*, 238 *umbrarum ludibria*. In the other *umbra* means the reflection in a mirror: *Plin. Nat.* XXXIII 129-30 *plurimum refert concaua sint (specula) ... qualitate excipientis figurae torquente venientes umbras; neque enim est aliud illa imago quam digesta claritate materiae accipientis umbra*».

²²¹ “Non appena egli guardava nella fonte / la sua ombra si muoveva velocemente qua e là, / modellata proprio secondo le sue fattezze. / Il suo volto era del colore del latte, / il suo collo e la gola splendevano come il liscio avorio, / i suoi capelli del colore dell’oro erano talmente belli / che identici li avrebbe desiderati una fanciulla / cuciti su un abito di seta al posto dei fili dorati. / Chiari brillavano gli occhi, / come due stelle luminose; / con tali attributi aveva egli ferito rovinosamente dolci fanciulle / non appena volgeva loro lo sguardo, / trafiggendo il loro cuore tramite la sua vista. / La sua bocca era ben modellata / mentre egli diceva senza odio: / «Fanciulla, vieni qui e baciami / dolcemente sulla mia bocca rossa!» / Il colore delle sue tenere guance / era molto intenso / il rosso sotto il bianco si mischiava con solerzia / come se l’artefice fosse stato Apelle. / Il suo volto era incredibilmente bello / senza traccia di difetto. / Era ornato di tutte le bellezze.”

		1046	<i>Die farb an seinem wenglin zart Über die moß gesehen wardt; Das rodt artlich undter das weiß Verflösset was mit solchem fleiß Als wann das het Apelles thon.</i>
		1051	<i>Sein angesicht was dermoß so schon, Das daran gantz keyn mangel gspiirt. Mit aller schöne was er gziert.</i>

Nel testo tedesco, la bellezza di Narciso è tratteggiata con dovizia di particolari: *Sein hor goldtfarb dermossen schon / Es moecht eyn junkfraw semlichs hon / Uff eyn pfellelin waht geneit / Für eyn goldfaden drumb geleit* (vv. 1032-1033). I riferimenti al vestito intrecciato con fili di seta dorati, come anche alla somiglianza del giovane con una *junkfraw*, mancano totalmente in Ovidio²²².

Analizzando con maggiore attenzione l'opera di Wickram, si notano i richiami al viso del colore del latte e gli occhi d'avorio (vv. 1029-1032), frequenti anche in altri passaggi dei suoi scritti e che è possibile confrontare con la descrizione di Filomela di Albrecht von Halberstadt (frammento A). La giovane viene paragonata ad una *tage sterne* (v. 60), la sua lucentezza la rende simile ad una pietra preziosa (*erleschete div reine / daz edele gesteine*, v. 67) ed il suo abito sembra intessuto d'oro (*uon golde*, v. 47). In questo caso, la sopravvivenza del frammento ci consente di confrontare il testo con quello di Wickram, aiutandoci a decodificare il modo in cui l'autore avrebbe lavorato. Poiché Wickram lascia intatte le descrizioni inerenti alla bellezza di Filomela presenti nel testo albrechtiano²²³, è lecito ritenere che, anche per quanto riguarda la descrizione di Narciso, abbia conservato invariato il modello. Confrontando la bellezza di Narciso con quella di Filomela stessa e di Dafne²²⁴, si evince che Wickram utilizzò, oltre all'opera di Albrecht von Halberstadt, il repertorio formulare delle descrizioni medievali²²⁵: gli occhi che brillano come stelle sono

²²² La descrizione delle vesti ricorre anche nell'episodio di Circe; al posto dei termini latini *pallam nitentem e aurato amictu* (Ov. XIV, vv. 262-263), rinveniamo la semplificazione operata da Wickram, che narra di uno splendido vestito d'oro, senza rendere il termine "mantello": *von gold eyn wunder köstliches kleidt* (W. XIV, vv. 282).

²²³ Viene tralasciato l'aggettivo *wu]nnechlicher* del v. 53 e la modifica di *edele gesteine* (v. 68a) con *all zier* (W. 971).

²²⁴ W. VI, 1076-1078 (Filomela): *Und docht an Philomele gestalt / Bewag ir schöne manigfalt / Ir rote wenglein hendtlein weiß*; W. I, 939-950 (Dafne): *Eyn schönen krantz eyn Lorbers zweig / Trueg sie auff irem haupt freidig / Ir schönes hor het man wol neben / Gespinnen Gold und seiden gewebe / Ir augen brunnen ir von fern / Gleich dann durchleuchten morgen stern / Sie hatt eyn zierlichs angesicht / Ir hendlein weiß dem schne verglicht / Ir fingerlein getrugen warn / Vermischt mit Milch und Rosenfarn / Gantz rund wolgeschickt warn ir ermlin / Gantz weybß und lind wie eyn Hermlin.*

²²⁵ Runge 1908, 140: «alles das gehört zu den häufigsten Bildern der mhd. Epik»; Rücker 1997, 232: «bei Wickram finden sich vor allem rote Wangen und roter Mund, weiße Hände oder weißer Leid, goldfarbenes Haar. (...) Einige dieser Attribute kennt vereinzelt auch schon Ovid. Zu fragen ist nun, ob dies Topoi sind, die sich durch die Literatur aller Zeiten hindurchziehen, oder ob es vielleicht Attribute sind, das Mittelalter aus der Antike übernommen und für die höfische Literatur ausgebaut hat». Per quanto riguarda il parallelismo con il *Nibelungenlied* (*nu gie die minneclirche, alsô der morgenrôt / tuot ûz den trüeben wolken*, vv. 281-282, 1) possiamo rinvenire anche altri paragoni a noi noti con *scein* (v. 282,2), *scîn* (v. 283), *vil manec edel stein* (v. 282, 1), *rôsenroftî varwe* (v. 282, 2). La formularità delle

un'immagine molto diffusa nella poesia di Wickram, come anche i capelli del colore dell'oro e le guance morbide e rosate²²⁶. Il più importante antecedente di Wickram rimane quello di Veldeke, autore che Albrecht di certo conosceva, essendosi servito della sua opera per le descrizioni di Filomela ed altri soggetti femminili, ripresi poi da Wickram, e della sua presentazione delle protagoniste indiscusse dell'*Eneit*, Didone²²⁷ (*Eneit* 59, vv. 34-36: *Ir belliz der was hermîn, / wîz unde vile gût; / die kelen rôt also ein blût*) e Camilla (*Eneit* 146, vv. 2-4: *Sie was iemer eine der schônisten juncfrouwen / die ieman mohte beschouwen / an allem ir lîbe; Eneit* 146, vv. 23-25: *Ir varewe lieht unde gût, / rehte als milich unde blût, / wol gemischet rôt und wîz*).

Sia Ovidio che Wickram si servono di una gamma di aggettivi molto varia per sottolineare la bellezza efebica di Narciso, tra cui l'unione dei colori rosso e bianco, prevalentemente utilizzati nella composizione delle descrizioni femminili. La seduzione del giovane, infatti, assume tratti volutamente ambigui: Narciso, dopotutto, ha appena varcato la soglia dell'adolescenza ed il suo corpo non possiede forme definitive che ne caratterizzino a pieno il genere. Il motivo ovidiano del candore per descrivere la bellezza associata alla verginità compare anche nell'episodio di Filomela: *Ungeflochten wie eyn golt dort hieng / Druff trugs eyn haub weiß als der schne* (W. II, 908-909)²²⁸. La bellezza della donna è accentuata da Wickram ai vv. 1013-1015 del primo libro: *zweimolen*

descrizioni presuppone la ripresa di motivi tipicamente medievali, tra cui l'unione dell'aggettivo bianco quando si descrivono le mani o la pelle: *Gabriotto und Reinhard*, 1, 20, 20: *im ir schnewiesse hand bieten thet*; 1, 54, 12: *ir schne weisse hand dem Ritter in die sein hand verschlossen wardt/ also zuff im sprach*. A tal proposito, cfr. von der Lûhe 1981, 190: «Verändert sich in den späteren Romanen Wickrams aus den fünfziger Jahren die plane Erzählweise auch weiterhin nicht, so rückt doch die ritterliche Thematik mit ihren topischen Feudalmotiven in den Hintergrund und wird durch eine stadtbürgerliche ersetzt». Kleinschmidt 1982, 242, ritiene che i cinque romanzi di Wickram siano suddivisibili in tre gruppi: *Die historie vom Ritter Galmy* e *Die Historie von Reinhart und Gabriotto* appartengono ancora al mondo cortese e cavalleresco, *der Jungen Knaben-Spiegel* e *Von guten und bösen Nachbarn* illustrano la nascita di una società borghese, mentre *Goldfaden* è situato nel mezzo, aderendo sia ai motivi dei primi quanto degli ultimi due.

²²⁶ Köhn 1930, 3: «Sie sind alle blond und helläugig, licht und rosig, alle von vollkommener Schönheit». Concorde appare anche Grimal, 1966, 103: «Leur belle a la peau blanche comme la neige de Noël, avec des roseurs de rubis et une chavelure doree». Interessante è la ricostruzione di Tervooren 1988, 179 succ. Parlando dei luoghi idonei per la nascita dell'amore, egli inserisce anche il giardino o l'idillio pastorale: «der Ort, auf den sich alle beziehen, ist die Heide, der Handlungsraum der frühen Frauenlieder, aber auch der Pastourelle. Es ist also gleichsam ein arkadisches Motiv, das hier anklingt: Der Faun, der die badende Nymphe beobachtet». L'autore prosegue confrontando i motivi tipici delle descrizioni femminili e del sorgere dell'amore nelle opere di Walther von der Vogelweide, Gottfried von Straßburg e Heinrich von Morungen. La fisicità della donna, nonostante gli attributi che la definiscono, viene sempre meno, fino a trasformarsi in una mera idea («Die fröwe ist hier nicht mehr Person, sondern Idee», *Ibid.*, 181). Per approfondire l'argomento cfr. Brinckmann 1933, 229-250; Ehlert 1980, 258-259 ed infine Tervooren/Moser 1977.

²²⁷ Köhn 1930, 30: «in der Eneit beschreibt Veldeke das von Gold und Silber starrende Gewand der Dido sehr lange und sehr ausführlich mit wenigen kräftigen Farben, "Die kelen rôt also ein blût" am weißen Hermelin "der sâmit grüne als ein gras"» ed *Ibid.*, 36.

²²⁸ Frequenti appaiono anche i paragoni che Wickram utilizza con le stelle e la luna: *An schön den andren vor thet gohn / Gleich wie der Mon dem morgenstern / Und wie die Sonn dem Mon so fern / vorgeht / so weit ir schöne gar / Fürtraff der andren Jungfrawen schar* (W. II, 1536-1540). Tuttavia, la somiglianza con le stelle o con la luna non appartiene solo alla tradizione medievale: già gli antichi l'avevano utilizzata per indicare la bellezza femminile.

schoener wardt / Als ire liechten wengling zart / Mit rosenfarb vermischet worden. Il braccio bianco (*weissen arm*, v. 1061), che presto si tramuterà in ramo, è ripreso anche per descrivere il pallore malinconico di Narciso: lo ritroviamo nel volto del colore del latte (*angsichts milchfar*, v. 1029) e nella mescolanza di bianchezza e rossore (*das rodt artlich undter das weiß*, v. 1048); la bellezza della bocca viene enfatizzata mediante l'aggettivo *rothen*. Il colore rosso, usato prevalentemente per le labbra, è ricorrente in Wickram: anche Io, prima della trasformazione, possiede un'attrattiva particolare che la distingue dalle altre ragazze. La sua bocca viene paragonata ad un rubino: *Do sie eyn schueligs Khümaul hatt / Wuchs eyn rots muendleyn an der statt. / Welches do brant wie eyn Rubin* (W. I, 1498-1491). Il *topos* dei capelli biondi, inoltre, vanta anch'esso una ricca tradizione, sia in Ovidio, sia all'interno dell'opera di Wickram. Essi sono presenti anche nella descrizione di Ippomene contenuta nel X libro, verso 1101, dove vengono definiti *gespunnen goldt*. Nella seguente rappresentazione viene riproposta la combinazione del colore rosso con il bianco, unita all'utilizzo del termine *helffenbein*, indicante l'avorio e che associato al vocabolo *balliert*²²⁹ specifica prevalentemente una superficie così liscia da sembrare levigata (W, III vv. 1030-1031):

Ov. X, 591-595		W. X, 1093-1098
<i>Tergaque iactantur crines per eburnea, quaeque poplitibus superant picto genualia limbo, inque puellari corpus candore ruborem traxerat.</i>	1093	<i>Dann sie inn schoenem glantz erschein Wie eyn bolliertes helffenbein, Inn dem die rot farb durch eyn glaß Herrlich und schon erscheinen waß; Als wers gmolt durch menschlichen fleiß, So scheyn das rodt unter das weiß.</i>
	1098	

Il rapporto tra i colori rosso e bianco, inoltre, è presente anche nel XIII libro dedicato all'episodio di Galatea, di cui si innamora perdutamente Polifemo. Invece dei paragoni ovidiani con la verdura, la frutta ed il formaggio, Wickram compara la giovane allo sbocciare dei fiori nel mese di maggio: *Und geler dann die bluemlin fein / Du bist vil Edler dann der Mey / Die weisse hant an eynem Ey / Die möchte nit so weych gesin* (W. XIII, vv. 1048-1051). È possibile confrontare l'utilizzo di entrambi i colori di cui si è servito Wickram per descrivere Narciso in altri due episodi delle *Metamorfosi*: il bagno di Diana (W. III, vv. 430-433) e la rappresentazione della maga Circe (W. XIV, vv. 421-423):

²²⁹ Per le varie accezioni con cui il termine può essere reso nel tedesco corrente cfr. la voce *balliert* all'interno del *Kleines früneuhochdeutsches Wörterbuch - Lexik aus Dichtung und fachliteratur des Frühneuhochdeutschen*, C. Baufeld, Tübingen 1996 e la traduzione del vocabolo data dal *Frühneuhochdeutsches Wörterbuch herausgeben im Auftrag der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen von Ulrich Goebel, Oskar Reichmann, Anja Lobenstein-Reichmann in Verbindung mit dem Institut für deutsche Sprache*, Berlin 2006.

W. III, 430-433	Ov. III, 183-185	W. XIV, 421-423	Ov. XIV, 372 succ.
<i>Eyn wunderlich farb so schon / Gleich die morgen roet auff thut ghon / Weiß und roth durcheynander zogen / Verfloesset wie der Regenbogen.</i>	<i>Qui color infectis adversi solis ab ictu / nubibus esse solet aut purpureae Aurorae / is fuit in vultu visae sine veste Dianae.</i>	<i>Bei deinen augen man ich dich / Welche leuchten eyr Rubin glich / Darzu bei deiner jugent schon.</i>	<i>Per, o tua lumina, dixit / quae mea ceperunt, perque hanc, pulcherrime, formam.</i>

L'unione del bianco e del rosso, mischiati come in un arcobaleno (*verfloesswet wie der Regenbogen*, W. III, vv. 430-433) manca nel testo ovidiano, come assente è il paragone con la lucentezza di un rubino (W. XIV, v. 422).

Per quanto riguarda l'utilizzo del termine *rosenfarn* al verso 948, Ehrismann ritiene che il motivo simbolico della rosa, utilizzato per indicare la bellezza femminile, sia presente non solo nella poesia classica, ma anche nell'epica arturiana e nei racconti tedeschi narranti le gesta di eroi²³⁰. Il paragone con il sole e la rosa, inoltre, risente di una lunga tradizione²³¹ riscontrabile, oltre che nel *Nibelungenlied*, anche nel *Tristan* di Gottfried von Straßburg ed il *Parzifal* di Wolfram von Eschenbach, come anche nell'*Eneit* di Veldeke: autori contemporanei di Albrecht von Halberstadt la cui poetica ha certamente influenzato le descrizioni delle *Metamorfosi* di quest'ultimo²³².

Come si evince dagli esempi proposti, è evidente l'utilizzo, da parte di Wickram, degli aggettivi adoperati da Ovidio nelle descrizioni inerenti alla bellezza dei vari personaggi: il loro utilizzo, presente non solo all'interno delle *Metamorfosi*, ma anche nei romanzi, dimostra quanto l'autore

²³⁰ Ehrismann 1927, 124. Per quanto riguarda la poesia epica ed il motivo della rosa, ne rinveniamo un esempio nel celebre *Nibelungenlied* (v. 282, 2), quando l'autore parla di *ir rocapsen varwe*.

²³¹ Köhn 1930, 20-23: «In der höfischen Dichtung, sowohl in der Lirik als in der Epik, wie auch in den Heldenepen sind zwei Bilder besonders häufig, der Vergleich mit der Sonne und der Rose. (...) Dieselben Bilder wiederholen sich bei fast allen höfischen Dichtern in allen Formen vom ausgeführten Vergleich mit Sonne, Mond und Sternen, besonders dem Morgenstern». Anche Eco 1993, 67, condivide l'opinione di Köhn: «Unmittelbarster Aspekt der qualitativen Ästhetik war die Freude an Farbe und Licht. (...) Auch in Literature sind die Farbestimmungen eindeutig, Gras ist grün, Blut rot, Milch weiß».

²³² Nel *Tristan* è da osservare soprattutto la figura di Isolde. Sua madre viene descritta come *daz vroliche morgenrot* (10886), Isolde *ir sunnen* (10887), *die liehte(n) maget* (10889). Non mancano i riferimenti ai capelli biondi: *so gelich und also einbaere/ was ir han dem golde* (1098), gli occhi brillano come falchi (10996) ed appaiono lisci come uno specchio (*spiegelglas*, 11009). All'interno del *Parzifal* (III 130, 2-25), invece, ricordiamo la tipica alternanza del colore rosso per indicare la bocca ed il bianco della pelle: *mun durchliuhtec rô*t (5), *von snêwîzem beine* (11) e *blanke hant* (25). Per un'analisi dettagliata dell'utilizzo degli aggettivi impiegati prevalentemente durante l'epoca medioevale da Hartmann, Gottfried e Wolfram cfr. Köhn 1930, 2-105; E. Ennen, *Frauen im Mittelalter*, München 1985 e K. Rinn, *Liebhaberin, Königin, Zauberfrau. Studien zur Subjektstellung der Frau in der deutschen Literatur um 1200*, Göppingen 1996.

avesse familiarità con tali attributi di bellezza²³³. Ricollegandoci all'episodio di Narciso, si sono rinvenuti in altri due romanzi, *Goldfaden* e *Der irr reitende Pilger*, i capelli dorati, la bocca rossa come un rubino, i denti scolpiti nell'avorio ed il paragone con il dio Apelle²³⁴. L'episodio di Narciso dimostra, quindi, l'impiego di descrizioni formulari, presenti già nell'opera di Albrecht von Halberstadt²³⁵, utilizzate anche nei lavori in prosa.

2.5 Innamoramento dell'immagine riflessa (W. cap. XIX, 1054-1173 / Ov. III, 425-476)

Il capitolo XIX può essere diviso nelle seguenti sequenze:

- 1) la visione del riflesso nella fonte;
- 2) l'invocazione patetica al bosco;
- 3) il dialogo di Narciso con la propria immagine e l'episodio del riconoscimento di sé;
- 4) il desiderio del giovane di separarsi dall'immagine amata e sull'angoscia sofferta durante la separazione temporanea dal proprio riflesso.

Dopo essersi soffermato con dovizia di particolari sulla descrizione della fonte, Wickram procede con il racconto dell'inganno di cui cade vittima Narciso. Il riassunto del capitolo così recita: *Wie Narcissus vonn hertzlicher lieb so gantz innbrünstig entzündt wardt, das er ob dem brunnen vor*

²³³ Rücker 1997, 240: «mit seiner Schilderung der schönen Dame folgt er also nicht einer Mode seiner Zeit, sondern es handelt sich um eine spielerische Einlage».

²³⁴ *Goldfaden* 5, 80, 5-7: *Ihr gantzer leib hett von Apelle / nit zierlicher gemalt werden / mögen [...]; Der irr reitende Pilger: 908-909: Ja wann Apelles diss allsammen / Gmalt het e 4094-4096: Diss alles stuend gemalet so schon / Als wans Apelles selb hett gton / Der aller maler maister was.* Nel romanzo *Knabenspiel*, inoltre, la ragazza Concordia viene descritta con la bocca rossa (*lustige(n) rubin farb*, 3, 63, 13) e con le gote colorate di rosa (*ire wanglein schon mit kleynen grublein bekleydet / lieblich rosiniert*; 3, 63, 11). La giovane, per di più, è una *schönen zuchtigen junckfrawen* (3, 65, 14); l'utilizzo del termine *zuht* ha una valenza simbolica nella terminologia cortese, cfr. Ehrismann 1927, 248-253. Riguardo al tema della bellezza unita alla bontà, specialmente dei protagonisti di vicende epiche come Tristano e Parzifal cfr. Ehrismann 1927, 189, alla voce *schöne unde güt*. Anche all'interno di *Goldfaden* rinveniamo narrazioni simili: il protagonista Lewfrid si innamora della figlia del re Angliana, che viene così tratteggiata (5, 79, 31-33/5, 79, 33-80, 1): *Die wenglin mit schönen grueblin und mit rosenfarb geziert / das mündlin einem Rubin gleich an der farb / allzeit sih ein wenig lachend erzeiget / dem helfenbein gleich weiß waren ire zänlin*. La gola della ragazza, *rund unnd langlecht weiß als der Schnee* (5, 80, 3), ricorda quella di Narciso: *seins kael und hals nit anderst scheyn / dann wie eyn balliert helffenbeyn* (*Met.* 1030-1031).

²³⁵ Rücker 1997, 245-246: «in den Roman Von guten und bösen Nachbarn finden sie jedoch auffallend viele Stellen, an denen in sehr ausführlicher Weise Elemente aus der antiken Mythologie eingearbeitet sind. (...) Die Beispiele zeigen, daß Wickram an einigen Stellen in seine Romane aus Ovid geschöpft hat. Daher kann man folgern, daß er auch die höfischen Schönheitsschilderungen in Albrechts Ovidverdeutschung schon so vorgefunden und Ähnliches an entsprechender Stelle in seine Romane eingebaut hat, ebenso wie er zum Beispiel höfische Elemente aus übersetzten Romanen wie dem Pontus übernommen hat». L'ipotesi che per la ricostruzione di tali descrizioni Wickram abbia attinto al repertorio di Petrarca è improbabile, anche a causa delle grosse lacune che possedeva nella lingua latina. Tuttavia, egli potrebbe sempre essersi servito delle novelle italiane e francesi che circolavano già tradotte, cfr. Bobertag 1876, 55-94, Brinkmann 1979, 116-121 e Wenzel 1974, 98-117.

*grossem leid sterben thet.*²³⁶ Egli, inizialmente, perso nella contemplazione della bellezza del proprio riflesso²³⁷, non si riconosce e tenta di afferrare la propria immagine, replicando la gestualità infruttuosa di Eco (vv. 388-389):

	Ov. 425-440		W. 1054-1078 ²³⁸
425	<i>Se cupit imprudens 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 deprendit in illis! Quid videat, nescit, sed quod videt uritur illo</i>	1054	<i>Do nun des schattens inn dem brunnen Gwar wardt der jünglich unbesunn Meynt er, es wer [ein] menschlich bildt Und het sein wonung inn dem gfüldt. Zustundt er inn der lebe wüt Und wardt entzuedt inn seim gemüt.</i>
430	<i>atque oculos idem qui decipit incitat error. Credule, quid frustra simulacra fugacia captas? Quod petis est nusquam; quod amas, avertere, perdes. Ista repercussae quam cernis imaginis umbra est. Nil habet ista sui; tecum venitque manetque,</i>	1059	<i>Dann ihn der schöne fast nam wunder, Die er sah inn dem wasser drunder, Und was doch sein eigener schatt, So er imm brunnen gsehen hatt. Ja das er lobt, er selber war,</i>
435	<i>tecum discedet – si tu discedere possis. Non illum Cereris, non illum cura quietis abstrahere inde potest, sed opaca fusus in herba spectat inexploto mendacem lumine formam perque oculos perit ipse suos. (...)</i>	1064	<i>Und das er wünscht, daß waß er gar, Und des er bgert, das war sein schein; Dann wo er was, must jens auch sein. Gar offt küst ers im brunnen kalt, So küst es ihn herwider baldt;</i>
440		1069	<i>Dann so ers wolt mit der handt fohen, So thet sich sein handt zu im nohen. Inn solcher lieb thet er vergessen Schloffens, trinckens und auch deß essen. Dann alles, deß er stüntigs pflag,</i>
		1074	<i>Was, das er stetz zu küssen lag. Tag und die nacht, auch alle stund Was im sein hertz inn liebe wunt, Sein selb er keyn gwalt hatte nicht.</i>

²³⁶ “Come Narciso venne acceso da un fervido amore in maniera così ardente, da morire per il grosso dolore accanto alla fontana.”

²³⁷ Analizzando la teoria narcisistica dell’amore, Plotino conferisce una dimensione metafisica allo specchio, utilizzandolo per esprimere la condizione delle anime: «the destiny of each individual soul moves between the two poles to which the model of the mirror lends itself. On the one hand. The soul may place itself in the position of the source of light, (...) alternatively, the soul may turn toward the reflection, turning away from the source from which the light emanates, living as if the reflection were the reality itself». Per il filosofo, quindi, l’infatuazione per ciò che null’altro è se non riflesso costituisce una degradazione rispetto alla vera realtà ed è fonte di morte: cfr. l’analisi dettagliata di Curi 1995.

²³⁸ “Non appena il giovane si accorse del riflesso nella fontana, / credette fosse una figura umana / che stava stava all’interno dell’immagine. / Non appena infuriò l’amore / egli fu acceso nel profondo. / Fu incantato dalla bellezza / che vide in profondità nell’acqua, / il proprio riflesso, / che egli aveva visto nella fonte. / Ciò che elogiava era egli stesso, / ciò che desiderava, era sempre lui / e ciò che voleva era il suo riflesso; / dove egli si trovava, doveva essere anche lui. / Spesso inviava baci alla fonte fredda, prontamente l’altro glieli restituiva; / quando cercava di afferrarlo con le mani, / il riflesso avvicinava a lui le proprie. / A causa di un tale amore egli si dimenticò / di dormire, bere ed anche mangiare. / Ciò di cui si preoccupava ad ogni ora, / era di cercare di baciarlo. / Di giorno e di notte, ad ogni ora / il suo cuore soffriva per amore / da non avere più il controllo di se stesso.”

Analizzando le figure retoriche presenti nel testo latino, tra cui i poliptoti con variazione di diatesi (*probat/probatur*, v. 425; *petit/petitur*, in allitterazione con *periterque*, v. 456; *videat/videt*, v. 430) e le anafore (*quotiens...quotiens*, vv. 427-428; *non illum...non illum*; v. 437), notiamo che nel testo di Wickram i giochi lessicali ovidiani vengono resi mediante la ripetizione di alcuni termini (ai vv. 1068-1071 è presente la duplicazione del verbo «küssen» e del termine *handt*) e sfruttano la necessità della lingua tedesca di esprimere il soggetto. Il pronome di terza persona singolare maschile *er*, ad esempio, appare replicato per ben 16 volte in un totale di 25 versi, mentre in Ovidio i pronomi compaiono più avanti nel testo (al v. 463: *Iste ego sum! Sensi, nec me mea fallit imago*). L'aggiunta degli aggettivi *eigener* e *selber* (ai vv. 1062 e 1064), inoltre, enfatizza il turbamento dovuto allo sdoppiamento di identità vissuto da Narciso. Se consultiamo il *Wörterbuch* dei fratelli Grimm, alla voce «selber» rileviamo che il termine conobbe un largo impiego a partire dal 1650, mentre successivamente fu abbandonato a favore di «selbst», forma più comune nello scritto²³⁹. Per quanto riguarda il vocabolo *eigener*, sempre nel *Wörterbuch* il termine viene comparato al latino *proprius* ed al greco *ἴδιος*²⁴⁰. In Ovidio, l'eccezionalità della situazione vissuta da Narciso culmina con l'apostrofe ovidiana rivolta al lettore: *Credule, quid frustra simulacra fugacia captas? / Quod petis est nusquam; quod amas, avertere, perdes. / Ista repercussae quam cernis imaginis umbra est* (vv. 432-435). Al contrario, nel testo tedesco manca l'invito che Ovidio rivolge al proprio uditorio²⁴¹; Wickram preferisce dedicare 10 versi (vv. 1061-1071) al paradosso della corrispondenza tra Narciso e la sua immagine perfetta, mentre la presa di coscienza da parte del giovane del fatale errore viene anticipata ai vv. 1063-1064 (*sein eigener schatt, / So er imm brunnnen gsehen hatt*).

L'episodio successivo presenta Narciso chino sull'acqua ed irretito dall'incantesimo dello specchio: paralizzato dallo stupore, continua ad amarsi mentre la passione lo consuma lentamente. Al precedente rifiuto del cibo da parte di Eco (vv. 395-398) corrisponde l'inappetenza di Narciso (v. 439): nemmeno la stanchezza può allontanarlo dal contatto con il suo riflesso²⁴². La figura che il

²³⁹ *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, bearbeitet von M. Heyne, Leipzig 1877, Bd. IV.

²⁴⁰ *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, bearbeitet von M. Heyne, Leipzig 1877, Bd. I.

²⁴¹ Vinge 1967, 15, sottolinea l'importanza dell'apostrofe: «the apostrophe breaks the illusion of the reader because it makes known the presence of the narrator and thus creates ironical distance from his story. It is especially ironical as the story at this moment shows someone who has not freed himself from the illusion that fascinates him and this at the peak of the illusory effect».

²⁴² La clausola *cura quietis* del v. 437 richiama la Didone virgiliana: *Aen. IV, 5: nec placidam membris dat cura quietem*. Una patologia amorosa simile a quella di Narciso (cfr. anche vv. 491-93) si ritrova nella Fedra senecana, vv. 373 e successivi: *Nulla iam cereris subit / cura aut salutis; vadit incerto pede, / iam viribus defecta: non idem vigor, / non ora tinguens nitida purpureus rubor; / [populatur artus cura, iam gressus tremunt / tenerque nitidi corporis cecidit decor.] / et qui ferebant signa Phoebeae facis / oculi nihil gentile nec patrium micant*. Narciso inizia ad assumere i tratti del melanconico: si trova e smarrisce nel proprio doppio. L'amore non corrisposto è, infatti, tra le prime cause di questo malessere: la presa di coscienza di questa malattia o, meglio, follia, è molto antica, ma sembra accentuarsi nel I sec. a.C. Dopotutto, era convinzione diffusa nel mondo classico che un amore eccessivo causasse un indomabile *furor*. Sul

giovane, chino sulla fonte, ammira, non rende possibile alcun tipo di relazione: attraverso i suoi stessi occhi egli perisce, tanto è avvinto dalla propria immagine (*Tag und die nacht, auch alle stund / Was im sein hertz inn liebe wunt*, vv. 1076-1077), la cui presenza mantiene viva la possibilità della soddisfazione del suo desiderio. Se Eco si consuma nella solitudine silvestre, Narciso rivolge il suo patetico lamento alle selve²⁴³:

	Ov. 440-453		W. 1079-1109 ²⁴⁴
440	(...) paulumque levatus, ad circumstantes tendens sua bracchia silvas: «Ecquis, o silvae, crudelius» inquit «amavit? Scitis enim et multis latebra opportuna fuistis. Ecquem, cum vestrae tot agantur saecula vitae, 445 qui sic tabuerit, longo meministis in aevo? Et placet et video, sed quod videoque placetque non tamen invenio: tantus tenet error amantem! Quoque magis doleam, nec nos mare separat ingens nec via nec montes nec clausis moenia portis; 450 exigua prohibemur aqua. Cupit ipse teneri; nam quotiens liquidis porreximus oscula lymphis, hic totiens ad me resupino nititur ore. Posse putes tangi; minimum est quod amantibus obstat.	1079	Er saß eyn wenig auffgericht. Sein klag thet er gegen dem walddt, Die was gantz kleglich. Solcher gestalt Zu redder er zum walt anfieng Und sagt: “O walddt, sag mir eyn ding! 1084 Hastu je solche liebe mehr Gsehen, die hat gebrent so sehr, Als ich armer jetzund erbrunn Gegen eym ding, so ich nit kenn? Ich schmiltz von liebe gleich dem schne. 1089 Nun habt ir doch gesehen meh Lieb, dieweil ir beum hie seind gstanden, Aber nie bhafft mit solchen banden. Wie groß lieb man unter euch pflag Inn sorgen bei nacht und [bei] tag, 1094 Habt ir doch solcher lieb nie gsehen, Als mir armen hie thut geschehen. Ich hab lieb; ach, was hilfft es mich Dann, so vi lich imm wasser sich! Ich sitz hie, bin so gantz verittet. 1099 So gar ist mir mein lieb verwirret. Eyn dünnes wasser ist die wehr. Mich irret nocht das tiefe meer, Mich irt an keyner thür keyn schloß Mich irt kein berg hoch oder groß. Dann also offt und dick ich heut 1104 Den meinem mundt dem seinen beuth, So beut es mir den seinen wieder.

rapporto tra la malinconia come malattia con riflessi psichici e la bile nera cfr. Mazzini 1990, 42-43. L’inappetenza, la mancanza di sonno, come anche segni di carattere transitorio e di natura euforica (tristezza accompagnata da ilarità) rivelerebbero la malinconia nella sua fase maniacale.

²⁴³ A tale proposito cfr. Goldenhard/Zissos 2000, 141: «while Oedipus transgresses and perverts boundaries within a sociopolitical setting, Narcissus withdraws into the wild, refusing to engage in any social relation whatsoever».

²⁴⁴ «Indirizzava al bosco il suo lamento, / che era davvero straziante. In questo modo / iniziò a parlare alla selva e disse: «Bosco, dimmi una cosa! / Hai mai visto un amore più grande / che ardeva a tal punto come io, misero, brucio / a causa di qualcosa che non conosco? / Mi sciolgo d’amore come la neve. / Avrete forse visto maggiore amore / da quando siete alberi, / ma non con tale intensità. / Quanti connubi amorosi sono avvenuti al vostro cospetto / con preoccupazioni sia di notte che di giorno / ma non avete mai assistito ad un tale amore come quello che a me, misero, accade. / Io amo; ah! Per quanto guardi nell’acqua, / ciò non mi aiuta! / Giaccio qui, così smarrito / tanto il mio amore mi confonde. / Un sottile strato d’acqua è lo sbarramento. / Non mi fuorvia un profondo mare / o la serratura di una porta / o una montagna di una certa altezza o imponente. / Quante volte oggi / gli ho offerto la mia bocca / e lui ricambiava con la sua. / Non capisco perché egli scappi in profondità; / non può essere mio in alcun modo, non so chi me lo porta via.»

		1109	<i>Ich sich nit, das es fliehe nider; Noch kan mirs warden umb kein ding, Weis nit, wer mirs empfiert gehling.</i>
--	--	------	--

L'appello disperato alla foresta solitaria richiama Properzio (I, 18) e l'elegia callimachea di Aconzio, mentre il riferimento ovidiano ai *multis* (*Scitis enim et multis latebra opportuna fuistis*; v. 443) che hanno indirizzato i loro lamenti ai boschi allude a personaggi e poeti tipici della tradizione elegiaca, i quali invocavano le selve come testimoni della propria passione e della sofferenza che ne derivava²⁴⁵. Nel testo di Wickram questo legame manca, ma l'intensità del *pathos* della supplica e la violenza del sentimento amoroso viene evidenziata tramite l'impiego dei verbi *brennen* e *verbrennen*: nel composto, la particella *ver-*, oltre a creare un'anafora con il verso precedente, ha anche rilevanza semantica e stilistica; la forma composta è utilizzata prevalente all'interno di testi poetici per sottolineare la fatalità di una passione che può portare alla morte²⁴⁶. Il significato secondario di tale verbo è *einschmelzen*, ossia 'fondersi', 'sciogliersi', la cui presenza notiamo al verso 1088 (*ich schmiltz von liebe gleich dem schne*), per indicare l'intensità della passione di Narciso che si liquefa a contatto con la neve.

Mentre gli amanti solitari dell'elegia chiamano a gran voce il nome della persona amata, in questo caso l'apostrofe è indirizzata ad un personaggio inesistente: Narciso si rivolge ad un generico *ipse* (v. 450) / *hic* (v. 452), mentre l'*ecquis* (v. 442: «*Ecquis, o silvae, crudelius*» *inquit* «*amavit...*») con cui si apre il monologo richiama la prima battuta di apertura di Narciso durante l'incontro con Eco («*ecquis adest?*», v. 350). L'invocazione alle selve compare un'unica volta nel testo latino, diversamente dalla traduzione di Wickram, nella quale è ripetuta in cinque versi (vv. 1084-1085;1090-1091;1095); Narciso, inoltre, viene definito *armer*, misero (vv. 1086-1096). Interessante appare l'utilizzo del verbo *tabesco*²⁴⁷ al verso 445 (*qui sic tabuerit, longo meministis in aevo*), che sottolinea il destino a cui è condannato il protagonista: consumarsi d'amore fino al sopraggiungere della morte. Questo motivo è tipico della poesia elegiaca, come tipici sono i riferimenti agli ostacoli

²⁴⁵ Per quanto riguarda le riprese elegiache e il modello callimacheo seguito da Ovidio nella rappresentazione dell'atteggiamento di scostante rifiuto di Narciso cfr. Rosati 1997,167-180 ed lo studio generale di Tränkle 1963, 474: «alle diese aus der Welt der römischen Elegie stammenden Motive haben ein Ziel: sie wollen ein Bild einer großen Liebe malen, die den ganzen Menschen, sobald sie ihn einmal erfaßt hat, unwiderruflich in ihren Bann zieht, bis zum Tode nicht mehr losläßt und alles außer dem Geliebten und seiner Gegenliebe versinken läßt».

²⁴⁶ Kraus 1968, *Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts in Neudrucken*, alle voci *brennen* e *verbrennen*. I significati principali dei verbi sono i seguenti: «machen, anzünden, mit feuer verwüsten, durch feuer verwüsten, zerstören, tote». Il *Mittelhochdeutsches Wörterbuch* di Benecke, Müller, Zamcke, Stuttgart 1861, Bd. III, inserisce anche chiari esempi di utilizzo: *lieber hæet ich Rôme und Engellant verbrennet* (H. 2,171b); *der hæet mich ze vriunde und hæet er mich verbrennet gar*.

²⁴⁷ Il verbo è utilizzato da Properzio (I, 15, 20; III 6, 23; III, 12, 9) ed è calco del greco τήκομαι.

fisici che separano gli amanti²⁴⁸; differentemente dall'elegia, in Ovidio divide gli innamorati unicamente un sottile strato d'acqua (v. 453: *minimum est quod amantibus obstat* / W. 1101: *eyn dünnes wasser ist die wehr*). Rispetto al testo latino, Wickram inserisce come impedimento alla realizzazione dell'amore l'elemento ricorrente nella poesia elegiaca latina della porta serrata (*keyner thür keyn schloß*, v. 1102, «nessuna serratura di alcuna porta») e delle montagne, definite *hoch oder groß* (v. 1203).

La frustrazione vissuta da Narciso è indicata da Wickram sia ai versi 1098-1099 (mediante l'utilizzo dei verbi *verwirren* e *verirren*), sia mediante l'ammissione della condizione di innamorato e dei dolori che questo stato comporta (*inn sorgen bei nacht und [bei] tag*, v.1093, *Ich hab lieb*, v. 1096²⁴⁹). La corrispondenza dei gesti che i due amanti si scambiano (vv. 451-452: *nam quotiens liquidis porreximus oscula lymphis, / hic totiens ad me resupino nititur ore*; W. 1104-1106: *Dann also oft und dick ich heut / Den meinem mundt dem seinen beuth, / So beut es mir den seinen wieder*) non può che generare un *error*²⁵⁰ poiché i due corpi sono troppo identici per completarsi a vicenda:

	Ov. 454-466		W. 1110-1145 ²⁵¹
454	<i>Quisquis es, huc exi! Quid me, puer unice, fallis</i>	1110	<i>Ach liebs lieb, warumb fleuchst du mich,</i>

²⁴⁸ L'ingens mare riporta alla vicenda di un altro infelice amante, Leandro, mentre il muro che divide gli innamorati è presente anche nell'episodio di Piramo e Tisbe, *met.* IV, 73). Il verso 453, inoltre, è tipico della poesia erotica (Ov. *met.* VII, 146; VIII, 75, *am.* I, 11, 8), differentemente da *met.* IV, 249 dove, al posto degli ostacoli caratteristici dell'amore, rinveniamo la presenza del fato: *fatum conatibus obstat*.

²⁴⁹ Questo verso, inoltre, richiama il 446 che, come sottolinea Bömer 1969, 560, è fortemente retorico: «Doppeltes et am Versanfang (I, 759), Wiederholung von *placet* und *video*, Betonung von *et-et* und *-que/que*, beidmal Verbalform auf Vokal + o vor der Caesur (*-eo, -io*), -t- Alliteration in 447: Diese Widerkehr hat offensichtlich das Ziel, den Irrgarten der eigenen Liebe des Narcissus zu schildern, in dem dieser durch das gleichzeitige Auftreten desselben Phänomens immer wieder genarrt wirdt, ohne zu wissen, wem er folgen soll».

²⁵⁰ Solitamente viene riportata la frase *tantus tenet error amantem*, ma dall'intervento di Tarrant, che segue l'ipotesi di Kenney 1970, 291, queste parole vengono attribuite al narratore Ovidio, che interromperebbe così il monologo di Narciso e non anticiperebbe la rivelazione del v. 463 (*Iste ego sum!*). Tuttavia, la presenza del narratore si rivelerebbe superflua, soprattutto in seguito all'apostrofe diretta al personaggio dei vv. 432-36; Rosati, all'interno del commento al libro III, 199, conserva l'attribuzione tradizionale a Narciso, assegnando ad *error* il significato comune nel lessico elegiaco di "follia d'amore" (cfr. anche Ov. *Am.* I, 35-38). In tal modo, le parole di Narciso si caricerebbero di ironia tragica; cfr. Verg. *Aen.* IV, 296: *quis possit fallere amantem?*

²⁵¹ ««Ah! Caro amore, perché voli via da me? / Le più belle giovani / si rallegrerebbero del mio amore / ed in più anche molte ninfe si infatuano del mio bell'aspetto! / Chiunque tu sia, esci presto allo scoperto / e non avere paura di me! / Ho la tua stessa età. / Dammi spesso e volentieri / un subitaneo momento di speranza! / Anche tu talvolta mi offri / il tuo bianco braccio, come io faccio con te. / Se rido, ridi anche tu / ogni mio gesto lo riproduci. / Ciò mi porta tristezza oltre misura, / anche un costante dolore, grande senza motivo. / Ora sembra che tu pianga / non so cosa significhi. / Vedo anche la tua bocca aprirsi, / come se tu volessi parlare, / ma non riesco ad udire alcuna parola. / I tuoi gesti mi incantano, / io vedo davvero che ciò che ama il mio animo / sono io stesso. / Ardo d'amore verso me stesso. / Chi è colui che è uguale a me, / chi mi può consigliare / su cosa fare? / Devo chiedere oppure farmi chiedere? / Cosa chiedo? Non è forse / la mia gioia totalmente mischiata con il dolore? / Ho pietà della mia riflessione. / Non starò mai più bene, / a meno che sfugga a me stesso. / Ah! Non ci separa un mare inesplorato, / chi ha mai visto un tale amante?»»

459	<i>quove petitus abis? Certe nec forma nec aetas est mea, quam fugias; et amarunt me quoque nymphae. Spem mihi nescio quam vultu promittis amico, cumque ego porrexi tibi brachia, porrigis ultro; cum risi, adrides; lacrimas quoque saepe notavi me lacrimante tuas; nutu quoque signa remittis et, quantum motu formosi suspicor oris,</i>	1115	<i>So doch die schönsten töchtern sich Meiner lieb frewen, wo ich bin, Darzu auch vil der waltgöttin Groß lust hand ab meynr schönen gestalt! Was du bist, kum heraus baldt Und hab an mir gar keynen scheich! Ich bin an alter dir geleich.</i>
464	<i>verba refers aures non pervenientia nostras. Iste ego sum! Sensi, nec me mea fallit imago. Uror amore mei, flammis moveoque feroque. Quid faciam? Roger anne rogem? Quid deinde rogabo? Quod cupio mecum est; inopem me copia fecit.</i>	1120	<i>Nun gib du mir doch offft und dick Freundtlicher hoffnung augenplick! So thustu auch offft bieten mir Dein wassen arm, als ich thun dir. So ich dann lach, so lachst du wider, All mein geberd übest du sider. 1125 Das bringt mir trawren über d moß, Auch hertzlich leyd unseglich groß. Jetzunder sichst, als wann du weynest; Nit weiß ich, was du damit meynest. 1130 Auch sih ich deinen mund auffgohn, Als wann du dern wolst redder schon; Keyn wort ich aber nit mag hören. Solch deine gberd mich gantz betrören. Ich seh wol, das do liebt meim sinn, Ich eygentlichen selber binn. 1135 Inn lieb bin ich gehn mir erbrent. Ach wer ist, der mir semlichs went, Wer mag mir doch rothen hiezue, Damit das ich daß wegest thu? Soll ich bitten als bitt man mich? Was bitt ich? Ist mir nit gentzlich 1140 Mein freud vermischet mit hertzenleyd? So erbarmbt mich meinr brödichkeyt. Mir möcht so wol nimmer geschehn, Dann so ich mir selv möcht entgehn. Ach ist das nit eyn frembde meer, 1145 Wer sah doch je solch liebhaber?</i>

L'affermazione del verso 456, *et amarunt me quoque nymphae*²⁵², suggerisce una malcelata ironia da parte di Narciso, ancora inesperto nelle faccende d'amore. Il modulo di corteggiamento, inoltre, richiama l'episodio di Coridone in Virgilio (*ecl.* 2, 25) e di Polifemo negli *Idilli* teocritei (11, 77-79)²⁵³. Se Coridone cerca riparo tra i monti, il ciclope, dopo essere stato rifiutato dalla scontrosa

²⁵² Molti studiosi si sono interrogati sul significato da conferire alla particella *quoque*, il cui utilizzo è da intendere o con valore aggiuntivo («anche»), o enfatico («perfino»). Bömer 1969, 561, non esclude di attribuirle la funzione di nesso causale, anche se si tratterebbe di un uso non adeguatamente classificato («das wäre für *et* ungewöhnlich») e non appropriato al senso del passo («und träfe zudem nicht den Sinn»), proponendo, quindi, l'inserimento fra parentesi della particella *denn* nella traduzione. Concordo con la soluzione proposta da Labate 1983, 306, il quale sostiene «che la scelta si riduce a due possibili esegesi («anche me» «perfino le ninfe»), ambedue plausibili dal punto di vista della lingua e dello stile, ambedue 'sensate': «anche le ninfe» suona goffo e inadatto; «perfino le ninfe» sarebbe invece rivendicazione orgogliosa del *formonsissimus puer*, che vanta per sé uno standard di eccellenza in amore».

²⁵³ L'ambientazione tipicamente pastorale suggerisce l'aspettativa nella ninfelesia, intesa sia come estasi provocata dalle ninfe, sia come pericoloso rapimento.

Galatea, si rincuora pensando che altre giovani potrebbero apprezzarlo; così anche Narciso ricorda i suoi incontri con le ninfe, compiacendosi della sua bellezza e desiderabilità.

La simmetria dei verbi e dei gesti ai versi 458-460 (*cumque ego porrexi tibi braccia, porrigis ultro; / cum risi, adrides; lacrimas quoque saepe notavi / me lacrimante tuas*) trova una precisa corrispondenza nell'opera di Wickram (a parte l'inserimento del colore bianco che caratterizza il braccio di Narciso): *So thustu auch offt bieten mir / Dein wassen arm, als ich thun dir. / So ich dann lach, so lachst du wider, / All mein geberd übest du sider (...) / Jetzunder sichst, als wann du weynest / (...) Auch sih ich deinen mund auffgohn, Als wann du dern wolst redder schon* (vv. 1120-1123;1126/1128;1129)²⁵⁴. Inoltre, l'autore sfrutta le peculiarità del suo codice linguistico con una perseveranza fonica che enfatizza la confusione; la necessità di un soggetto espresso, in tedesco, intensifica la frequenza del pronome personale di prima e seconda persona singolare, ripetuto 42 volte, e dell'aggettivo possessivo corrispondente, che ricorre 8 volte²⁵⁵. La corrispondenza gestuale tra Narciso ed il proprio riflesso conduce il giovane al riconoscimento di sé: l'agnizione della propria immagine (*Iste ego sum!*²⁵⁶ v. 463; *Ich eygentlichen selber binn* v. 1133) gli permette di comprendere la natura intransitiva dell'amore che lo consuma (*uror amor mei*, v. 463; *Inn lieb bin ich gehn mir erbrent*, v. 1134). L'uso a-grammaticale del pronome *iste* al verso 463 diventa accettabile solo quando, come sostiene Pasetti, «entrano in gioco i temi dello sdoppiamento e della metamorfosi, ovvero quando la realtà stessa a cui il parlante fa riferimento è in contrasto con il principio di identità»²⁵⁷. L'*ego* di cui parla Narciso, infatti, crea confusione nel lettore: il pronome di prima persona si applica a due referenti, Narciso stesso ed il riflesso nell'acqua. Utilizzando *iste*,

²⁵⁴ “Anche tu talvolta mi offri / il tuo bianco braccio, come io faccio con te. / Se rido, ridi anche tu / ogni mio gesto lo riproduci. / (...) Ora sembra che tu pianga (...) Vedo anche la tua bocca aprirsi, / come se tu volessi parlare”. La reciprocità dei gesti richiama le prescrizioni per conquistare una donna contenute in *Ars*, II vv. 201 succ: *Riserit adride! Si flebit, flere memento; / imponat leges vultibus illa tuis.*

²⁵⁵ Il pronome ricorre in nominativo 23 volte, in dativo 15, in accusativo 4; l'aggettivo possessivo si ripete 3 volte in dativo, 4 in accusativo ed 1 in nominativo.

²⁵⁶ Rosati 2007, 201, sottolinea che nel linguaggio dell'elegia erotica l'opposizione tra *ego* ed *iste* indichi la figura del rivale. Nel momento della conoscenza, inoltre, Narciso vede, ma non riesce ad udire le parole dell'immagine amata. Nel Novecento il tema di Narciso si lega in maniera indissolubile allo studio del narcisismo e, principalmente, alla sua critica psicanalitica. Ricordo in particolare alcuni testi guida sul fenomeno: R. Bategay, *Narzißmus und Objektbeziehungen. Über das Selbs zum Objekt*, Bern 1970; R. Hadorn, *Narziß. Der Mythos als Metapher von Ovid bis heute*, Würzburg 1984; K. Kaminsky-Knorr, *Zur Problematik die psychoanalytischen Symbol und Mythentheorie. Eine Auseinandersetzung mit dem Narziß-Mythus*, Berlin 1990; H. J. Roth, *Narzißmus. Selbstwertung zwischen Destruktion und Kreativität*, München 1990; P. Zanker, *Iste ego sum. Der naive und der Bewußte Narziß*, «BJ» 166 (1966), pp. 152-170. Interessante appare anche l'antologia di R. Orłowsky/U. Orłowsky, *Narziß und Narzißmus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse: vom Mythos zur leeren Selbstinszenierung*, München 1992, la quale termina con l'analisi psicanalitica del 1985 di Thomas Krauß; il volume 13 del 1976 della rivista «Nouv. Rev. de Psychanal.», è dedicato interamente alla figura di Narciso. In realtà, Ovidio è del tutto libero da preoccupazioni morali o “filosofiche”: l'aspetto che più gli interessa è la complicazione psicologica del personaggio.

²⁵⁷ Pasetti 2005, 238.

Ovidio accentua l'ambiguità: Narciso ricorre al dimostrativo per enfatizzare il doppio distanziandolo da sé, d'altra parte cerca di riaffermare la propria identità ripetendo il pronome di prima persona (*ego*). Alla fine, il giovane protagonista designa il suo doppio con entrambi i pronomi (*iste ego*), realizzando una «concordanza paradossale»²⁵⁸. La perdita dell'identità avviene dopo aver deformato le linee del discorso: i pronomi personali sono il segno linguistico dei conflitti tra l'io ed il suo doppio, associati ad un'unica persona. Il nesso *iste ego* è riscontrabile in tutta la letteratura latina unicamente in Agostino (*De cons. Evang.* II, 12, 26) ed in Prisciano (*gramm.* XVII, 199, 3-10); nell'opera di quest'ultimo autore si chiarisce che la possibilità di riferire un pronome di terza persona ad un verbo di prima o di seconda persona è limitata e rappresenta un'anomalia²⁵⁹.

Il tema dell'identità raggiunge il punto culminante con la realizzazione da parte di Narciso della tragedia insita nell'essere *puer unice* (v. 454) e, quindi, nell'incapacità di unirsi con l'oggetto che desidera. La dissoluzione dell'inganno²⁶⁰ (*nec me mea fallit imago*, v. 463) prefigura l'esito infelice dell'episodio; la conoscenza è all'origine del dramma²⁶¹ ed il riconoscimento conduce, inevitabilmente, alla tragedia. Wickram ed Albrecht von Halberstadt non sono gli unici autori tedeschi ai quali è noto l'episodio del riflesso con la conseguente morte del protagonista. Bartsch²⁶² ci consegna tre frammenti appartenenti ad Herbort von Fritzlar²⁶³ ed a Heinrich von Morungen riguardanti lo sdoppiamento di Narciso:

²⁵⁸ Pasetti 2005, 240. Per quanto riguarda i motivi di confusione linguistica come effetto dell'incontro con il doppio cfr. Pasetti 2013, 237-260, che analizza il tema dell'identità nella ricezione dell'*Amphitruo* plautino, giungendo fino all'*Amphytrion* novecentesco di P. Hacks.

²⁵⁹ *gramm.* XVII, 199, 3-7: '*ille' autem 'ego' et 'tu ipse' et 'hic ego' et 'iste ego' et omnia tertiae personae pronomina exceptis 'sui' et eius derivativo 'suus' licet et primae et secundae figurate uni eidem que coniungere personae; in verbis vero, quia una est sola vox tertiae personae, cum secunda vel prima in una eadem que persona accipi non potest, nemo enim dicit 'facio tu' vel 'ille' vel 'facis ego' vel 'ille' vel 'facit ego' vel 'tu', singulis enim verba vocibus singulas significantia.*

²⁶⁰ Rosati 1983, 37, sottolinea a più riprese come Ovidio abbia avvertito il lettore dell'inganno di cui Narciso sta per cadere vittima; egli si innamora di se stesso senza rendersi conto dell'illusione che lo domina. Così facendo, Ovidio si confermerebbe come l'unico autore antico che contamina le versioni del mito che volevano Narciso da una parte consapevole amante di se stesso, dall'altra ingenuo protagonista della vendetta di pretendenti respinti. L'avvertimento con cui Ovidio infrange l'illusione serve anche a dissolvere la finzione in cui sarebbero caduti i lettori, dimostrando «il manifestarsi della sua consapevolezza critica» (43). Riguardo l'apostrofe ironica del narratore cfr. anche Vinge 1967, 13-15;41.

²⁶¹ Hardie 1988, 86: «knowledge of the *αμαρτία* leads to self-destruction»; riguardo la conoscenza come motore dello scioglimento dell'equivoco e lo stretto rapporto tra i personaggi di Narciso ed Edipo cfr. Gildenhard/Zissos 2000, 129-147.

²⁶² Bartsch 1861, CCXLIX: il secondo esempio è riportato anche da Vinge 1967, 68.

²⁶³ Il riferimento ad Herbort von Fritzlar appare ancora più interessante se consideriamo che a pronunciarlo è Achille, che vorrebbe assumere i tratti femminili, vv. 11200-1: *Swie sere ich dar ane streben, / Daz ich wider werde min.* Nell'*Eneasroman* di Veldeke (vv. 293,21-9) Enea viene così descritto: *Von minnen erheizite im sin bluet/ vnd verwandilite im sin muet, / do wande der helt mare, / daz ez ein ander we ware, / suht oder fieber oder rite. / Ern beschante niht der minnen site. / Des was er ein vnfro man, / vnze daz er sich versan, / daz ez div starche minne was.*

	Herbort von Fritzlar (<i>Liet von Troye</i>, vv. 11209-11222)²⁶⁴	Heinrich von Morungen (<i>Lied XXXII, Mir ist geschehen als einem kindelîne</i>, 3 Strope, vv. 6-8)²⁶⁵
11209	<i>Mir wêre alsô mêre, Daz ich Narcissvs wêre, Der harte schône iungelinc, Der vber einen brunnen ginc Vnd sîne schône dar inne sach</i>	<i>(...) sam ein kint, daz wîsheit unversunnen sînen schaten ersach in einem brunnen und den minnen muoz unz an sînen tôt.</i>
11214	<i>Vnde wider in sprach; Er wânde ein wîp ersehen han. Uffê genâde und ûffe wân Ûf dem brunnen er lac Einen sumerlangen tac</i>	
11219	<i>Unde flêhet unde bat, Uz er an der selben stat Von swêre und von leiden Muste vurscheiden.</i>	

Come ha sottolineato Roswitha Wisniewski²⁶⁶, entrambi i poeti descrivono Narciso intento a specchiarsi nella fonte; solo in seguito il personaggio comprende l'inganno di cui è vittima. L'immagine del giovane irretito dal proprio riflesso si inserisce nel contesto della poesia cortese tedesca; la passione irrealizzabile di Narciso, infatti, è paragonabile all'impossibilità, da parte degli autori citati, di godere dell'amore della donna cantata²⁶⁷.

Nel testo ovidiano, il giovane interroga se stesso solo dopo aver finalmente compreso la verità: le domande retoriche dei versi 465-466 («*Quid faciam? Roger anne rogem? Quid deinde rogabo?*»), a cui corrispondono in Wickram i vv. 1138-1139, «*Soll ich bitten ald bitt man mich? / Was bitt ich?*»)

²⁶⁴ «Mi sembra / di essere Narciso. / Lo straordinario e bellissimo giovane / che, curvo sopra una fonte, / non appena vide la sua bellezza, / parlò con il suo riflesso, / scambiandolo per una ragazza. / Sperando che quella lo contraccambiasse, / rimase un'estate intera presso la fonte. / Supplicò ed implorò, / finché morì per il dolore e la sofferenza / in quello stesso luogo.»

²⁶⁵ «(...) come un bambino non ancora savio ed impraticato dall'esperienza, / che nota il proprio riflesso in una fonte / e lo ama fino alla morte.»

²⁶⁶ Wisniewski 1966, 22: «das erinnert Morungen an Narziß, der in die Quelle blickt und sich selbst liebt und erkennt».

²⁶⁷ Wisniewski 1966, 23-24, sottolinea la presenza di elementi cortesi all'interno dei componimenti di Heinrich: «der Spiegel als Mittel der Reflexion erinnert an die vielen mittelalterlichen Bücher, die durch Verwendung des Wortes im Titel anzeigen, daß sie Erkenntnisse vermitteln wollen. (...) Morungen interessiert nicht die Relation seines Ich zu einem Standesideal, etwa zu dem des höfischen Ritters. Es handelt sich hier vielmehr um die Reflexion eines Individuums über seine individuellen». Riguardo la figura di Narciso all'interno dei componimenti di Heinrich von Morungen cfr. Huber 1985, 587-608; Krass 2009, 77-100; Huber 2011, 135-159 e Goldin 1967, 107 succ.

non possono ottenere risposta²⁶⁸. La smania di unirsi all'oggetto del proprio desiderio²⁶⁹, implica la necessità di un cambiamento ed appare al protagonista come l'unica via di salvezza percorribile:

	Ov. 467-476		W. 1146-1173 ²⁷⁰
467	<i>O utinam a nostro secedere corpore possem! Votum in amante novum: vellem quod amamus abes. Iamque dolor vires adimit nec tempora vitae longa meae superant primoque extinguior in aevo. Nec mihi mors gravis est posituro morte dolores; hic qui diligitur vellem diuturnior esset.</i>	1146	<i>Ich wüntsche das, so ich lieb han, Das er von mir sei weit hindan. Wiewol zü im steht mein begir Und hett es fast gern nah bei mir Zü allen zeiten nacht und tag,</i>
472	<i>Nunc duo concordēs anima moriemur in una». Dixit et ad faciem rediit male sanus eandem et lacrimis turbavit aquas, obscuraque moto reddita forma lacu est. (...)</i>	1151	<i>Noch ist das je mein gröste klag Und das mich macht gantz ungesut, Ja daß mein junge hertz verwunt. Dann ich sehr grosse liebe trag Eym ding, das mir nit warden mag.</i>
		1156	<i>Sol ich vergeblich tragen gunst? Nun solt doch lieb nit sein umbsunst. On frucht liebe nit lieben soll, Welchs ich doch an mir selber dol. Derhalben müß ich gwißlich sterben</i>
		1161	<i>Und also trostlos hie verderben; Mich tröstet nichts, dann wer ich todt. Jedoch mehret sich erst mein not, So das solt bleiben, das ich lieb; Das wer mein aller gröst betrieb. Nun muß je ich und er zusamm Sterben, allbeyd inn eym leichnam.”</i>
		1166	<i>Als er diß gsagt, sah er hinein Wider nach disem widerschein. Von zehern triebet er den brunnen,</i>
		1171	<i>Die im von seinen augen runnen:</i>

²⁶⁸ Le continue domande che Narciso si pone ricordano quelle di Didone, *Aen.* IV, vv. 534 succ. Per di più, come nel dialogo con Eco (III, 391: *emoriar, quam sit tibi copia nostri*) l'utilizzo del termine *copia* sancisce la volontà da parte di Narciso che un altro personaggio si allontani: in questo caso, egli cerca di sfuggire da se stesso (*dann so ich mir selb moecht entgehn*, v. 1143).

²⁶⁹ Il verbo *uror* utilizzato al v. 464 indica prevalentemente l'ardore della follia amorosa: *Uritur infelix Dido* (*Aen.* IV, v. 68). Il desiderio di Narciso è destinato ad essere infinito, cfr. Hardie 1988, 84: «by the Lucretian paradox Narcissus' desire must be infinite, for he could not possess more of what it is that he desires. Fourthemore he has already achieved the impossible wish of the Lucretian lover (4. 1111), *penetrare et abire in corpus corpore toto*. (...) Narcissus is condemned to the insatiable gazing of the Lucretian lover (cf. *Lucr.* IV, 1102), who can never get past the surface, lured on by the simulacra that stream from the superficies of the body; the surface of the pool is for him both a window on to perfect delight and the uncrossable barrier between him and the consummation of his desire».

²⁷⁰ «Io desidero che ciò che amo / sia lontano da me. / Per quanto il mio desiderio sia rivolto a lui / e lo vorrei vicino / sia di giorno che di notte / egli è anche il mio grande lamento / e mi rende interamente malato / perché ferisce il mio cuore; / rivolgo davvero un grande amore / ad una cosa che non può essere mia. / Devo amare invano? / L'amore non dovrebbe essere non corrisposto. / Non bisognerebbe amare senza frutto, / amore di cui io mi dolgo. / Per questo devo certamente morire / e anche perire senza conforto; / nulla attenua la mia pena, tranne la morte. / Tuttavia, il mio dolore aumenta / se dovesse rimanere ciò che io amo; / questo sarebbe il mio più grande desiderio. / Ora dobbiamo morire insieme / entrambi in un sol corpo». / Aveva appena detto questo, / quando guardò di nuovo dentro il suo riflesso. / La fonte divenne opaca a causa delle lacrime, / che scorrevano dai suoi occhi; / l'acqua per questo motivo si mosse, / ed egli non vide più il riflesso.»

			<i>Das wasser davon webet sehr, Das er den schatten sah nit mehr.</i>
--	--	--	---

Per di più, Narciso appare maggiormente consapevole dell'errore di cui è caduto vittima, comprendendo che il suo desiderio è rivolto verso qualcuno che non potrà mai essere suo (*Dann ich sehr grosse liebe trag / Eym ding, das mir nit warden mag*, vv. 1154-1155). Il motivo topico dell'amore che richiede di essere ricambiato è un tema diffuso nell'ambito della poesia cortese²⁷¹: il giovane, invano, ama²⁷². Questa insana passione porta solo dolore (*Noch ist das je mein groeste klag / Und das mich macht gantz ungesut, / Ja daß mein junge hertz verwunt*, vv. 1151-1153) ed anticipa il finale tragico della vicenda, preannunciato dal verso latino 473, *nunc duo concordēs anima moriemur in una*²⁷³, corrispondente ai versi 1166-1167 del testo di Wickram: *Nun muß je ich und er zusamm / Sterben, allbeyd inn eym leichnam*. L'aggettivo *concors* ricorda il *topos* dell'amore coniugale ed è spesso usato in poesia, specialmente epigrafica, per indicare la sintonia completa dei consanguinei²⁷⁴. Inoltre, il desiderio dell'unità degli amanti nel momento della morte crea uno «Zahlenkontrast»: dalla dualità illusoria degli amanti si giunge all'aspirazione dell'unità finalmente raggiunta grazie alla morte.

Il capitolo XIX termina con le lacrime versate da Narciso che turbano l'acqua della fonte ed offuscano il riflesso (*et lacrimis turbavit aquas, obscuraque moto / reddita forma lacu est*, vv. 475-476; *Von zehern triebet er den brunnen, / Die im von seinen augen runnen / Das wasser davon webet*

²⁷¹ *Amor ch'a nullo amato amar perdona* (Dante, Inf. V, 103); la reciprocità amorosa è un concetto assai diffuso nella retorica dei trattati medievali, usato anche dagli scrittori religiosi per dimostrare la necessità dell'amore di Dio (come, ad esempio, ritengono Giordano da Rivalta e S. Caterina). Anche i passi mistici si ispirano alla dottrina d'amore, che ha uno dei suoi più insigni espositori in Andrea Cappellano. Del trattato *De amore* si ricordano soprattutto le regole XXVI (*Amore non lascia negare alcuna cosa ad amante*) e la IX (*Amare nemo potest, nisi qui amoris suasionē compellit*). In ambito tedesco cfr. Köhn 1930; H. Teervooren/H. Moser 1977; Brinckmann 1933. Gli autori si soffermano prevalentemente sul sorgere dell'amore nelle opere di Walther von der Vogelweide, Gottfried von Straßburg e Heinrich von Morungen.

²⁷² I termini utilizzati per indicare il vocabolo "invano" sono «vergeblich» ed il più moderno «umbsunst». L'amore inteso come forza che deve garantire una discendenza può essere inserita nelle modifiche apportate da Wickram al testo per combattere la fallacia dell'ideologia pagana e rendere l'opera appetibile ad un pubblico con dottrine religiose differenti da quelle professate al tempo di Ovidio. Sull'utilizzo della religione nell'opera di Wickram e nel commento di Lorichius è dedicata una parte della prima sezione di questo lavoro; riguardo l'unione di mitologia e dottrina cristiana cfr. l'introduzione di Bolte, *Georg Wickrams Werke. Siebenter band (Ovids Metamorphosen, Buch 1-8)*, Tübingen 1905, XXIV-XLII.

²⁷³ La formula *anima in una* del v. 473 è utilizzata anche in *met.* II 609. L'aspirazione all'unità degli amanti nel momento della morte è presente in *met.* VIII, 709.

²⁷⁴ Sull'utilizzo del termine *concors* cfr. *Ov. met.* VIII 708; riguardo *unanimus* cfr. Catull. 66, 80 e Verg. *Aen.* IV, 8. Anche il verbo *extingui* del v. 469 è impiegato da Virgilio (*Aen.* VI, 457) per indicare la follia amorosa. La clausola del verso 473, inoltre, richiama allusivamente le parole di Didone che precedono il suicidio in Virgilio, *Aen.* IV, 659. Per la patetica espressione cfr. anche *met.* II, 608 e Borghini 1978, 191, il quale ricorda i versi che concludono la vita e l'amore di Filemone e Bauci (*met.* VIII, vv. 798 succ).

sehr, / *Das er den schatten sah nit meh*, vv. 1170-1173). Il giovane, credendosi abbandonato dall'amato, si lamenta disperatamente²⁷⁵; solo l'acqua diventata calma ed il ritorno della propria immagine riescono a tranquillizzarlo²⁷⁶.

2.6 Morte e metamorfosi di Narciso (W. cap. XX, 1174-1239 / Ov. III, 476-510)

Il capitolo XX è dedicato alla metamorfosi di Narciso ed affronta il tema tradizionale degli amanti uniti di fronte alla morte. Se al verso 468 appare insolito il desiderio del giovane di allontanarsi dall'oggetto amato, evidenziando così la necessità di un cambiamento per scongiurare il finale tragico della vicenda, «da un lato Narciso intuisce che la propria salvezza è legata alla possibilità di secedere dal proprio corpo, di distanziarsi dalla sensibilità; dall'altro capovolge quello che avrebbe dovuto essere il percorso "giusto", rivolgendosi non già alla realtà da cui deriva il suo corpo, ma a ciò a cui esso, riflettendosi, dà origine: all'ombra di un'ombra»²⁷⁷.

	Ov. 476-493		W. 1174-1204 ²⁷⁸
476	(...) <i>Quam cum vidisset abire, "quo refugis? remane, nec me, crudelis, amantem desere!" clamavit: "liceat, quod tangere non est, adspicere et misero praebere alimenta furori." Dumque dolet, summa vestem deduxit ab ora</i>	1174	<i>Als er den schatten nit mehr sach, Im also hertzlich weh geschach, Er ruffte gar mit lauter stimm: "Wo weichstu hin von mir sop grim? Wiltu mich ungetroestet lohn</i>
481	<i>nudaque marmoreis percussit pectora palmis. Pectora traxerunt tenuem percussa ruborem, non aliter quam poma solent, quae candida parte, parte rubent, aut ut variis solet uva racemis ducere purpureum nondum matura colorem.</i>	1179	<i>Also gentzlich inn elend stohn? Ach gunn mir doch mehr freud den tag, Das ich dich wie vor sehen mag, Dieweil ich dich nit haben soll!" Sein kleyder zog er auß zumol</i>
486	<i>Quae simul adspexit liquefacta rursus in unda, non tulit ulterius, sed ut intabescere flavae igne levi cerae matutinaeque pruinae sole tepente solent, sic attenuatus amore liquitur et tecto paulatim carpitur igni.</i>	1184	<i>Und entböset sich an der brust; Dran schlug er oft auß jammers glust, Das im sein brust gentzlich rodt wardt. Die weiß farb scheyn daneben zart Und thet sich von eynander schroten</i>
491	<i>Et neque iam color est mixto candore rubori nec vigor et vires et quae modo visa placebant,</i>	1189	<i>Gleich dem grün. So neben den rothen An eynem apffel zeiget sich.</i>

²⁷⁵ L'espressione *male sanus* del verso 474 allude alla follia amorosa di Didone (cfr. anche i vv. 437, 473, 490), Verg. *Aen.* IV, 8: *cum sic unanimam adloquitur male sana sororem.*

²⁷⁶ Riguardo l'utilizzo del termine *lacus* inteso sia come 'acqua', sia come 'fonte', cfr. Bömer 1969, 564.

²⁷⁷ Curi 1995, 85.

²⁷⁸ "Non appena egli non vide più il suo riflesso / fu afferrato da un dolore così forte / che invocò a gran voce: / «Dove fuggi da me così stizzito? / Vuoi abbandonarmi ad una pena inconsolabile / mentre mi lamento miseramente? / Ah, felice il giorno, / durante il quale posso vederti, / poiché non mi è lecito averti!» / Subito si tolse gli abiti / e si scoprì il petto; / in seguito si percosse con grandi lamenti, / finché il suo petto non divenne rosso. / Il colore bianco appariva così delicato accanto al rosso, / mischiato l'uno all'altro / come il verde si nota in una mela / accanto al rosso. / Subito Narciso vide nuovamente la sua immagine / che si batteva il petto. / Per questo motivo impallidì / ed il suo corpo iniziò a svanire, / come ugualmente accade alla brina che, / scaldata dal sole, / si scioglie al sole di mezzogiorno. / Narciso non era più bello / come Eco voleva. / La bellezza si era allontanata da lui, / il colore rosso si era tramutato in pallore, / non era più uguale a se stesso."

	<i>nec corpus remanet, quondam quod amaverat Echo.</i>		<p>Inn dem die trieb deß wasser sich Geleget hatt. Narcissus bald Wider ersehen thet er sein gestalt Der schleg an seiner brust ward gwar: Davon thet er erbleychen gar Sein gantzer leib im anfang schwinnen, Gleichsam so thut die sonnen schinen Auff eynen reiffen, der zergeht, So es ist umb den mittag steht.</p> <p>1194</p> <p>Narcissus was nimmer schon, Als do in Echo wolte hon. Sein schöne was von im gewichen, Sein rote farb war im verblichen, Im selb was er jetz nit mehr glich.</p> <p>1199</p> <p>1204</p>
--	--	--	--

In quest'ultimo capitolo si assiste al progressivo deterioramento fisico di Narciso: il riferimento agli *alimenta* del verso 479 (*adspicere et misero praebere alimenta furori*) è connesso all'immaginario medico latino. Mentre Eco muore come "persona" perché si sottrae al dialogo, Narciso, divorato da una sete insaziabile, nutre la sua passione ammirando il proprio riflesso, struggendosi nel digiuno e nell'insonnia. Il vocabolo *furor*, soprattutto, è strettamente legato all'elegia e viene usato da Ovidio per indicare prima l'innamoramento "folle" ed in seguito l'ossessione connessa all'impossibilità, da parte del giovane, di soddisfare il suo desiderio²⁷⁹. Nel testo latino l'invocazione alla propria immagine culmina con la richiesta di poter guardare ciò che non è possibile toccare: *liceat quot tangere non est / adspicere et misero praebere alimenta furori* (vv. 478-479); questi versi sono ripresi piuttosto puntualmente nel testo di Wickram: *Das ich dich wie vor sehen mag, / Dieweil ich dich nit haben soll!* (vv. 1181-1182). Il lamento di Narciso e la disperazione a causa della sua passione irrealizzabile sono enfatizzati ai versi 1178-1179: il termine *ungetræstet* al verso 1178 viene utilizzato prevalentemente nella poesia epica (*Parz.* 203, 14; *Trist.* 5786) ed indica letteralmente chi tradisce la fiducia²⁸⁰. La consolazione o, più precisamente, la compassione (intesa come la capacità di soffrire insieme nelle sventure e traducibile mediante i termini tedeschi «tröstung/bürgschaft/sicheres geleit²⁸¹») che Narciso richiede per la situazione in cui versa è impossibile da ottenere: il mito è anche espressione di un inganno «nei rapporti sociologici, la cui vicenda mitologica si costituisce sia come rovesciamento di un'istituzione antropologico-culturale,

²⁷⁹ Knox 1986, 20-21: «The theme is one that Ovid has made use of earlier in the first book by employing a rational interpretation of the Gallian motif of the *medicina furoris*. (...) The characterization of Narcissus begins with his portrayal as the archetypal elegiac figure, proud and unattainable». Riguardo l'utilizzo del termine cfr. soprattutto Verg. *Aen.* IV, vv. 91, 101, 433, 501, 697. Inerentemente alla presenza del vocabolo all'interno delle *Metamorfosi* nell'accezione tipicamente erotica cfr. VI, 480 (Tereo); VII, 10 (Medea); IX, 513, 542, 584, 603 (Biblide); XIV, 701 (Ifi e Anassarete).

²⁸⁰ Steinhoff 1976, alla voce *ungetræstet*.

²⁸¹ *Ibid.*, alla voce *tröstung*.

sia come rovesciamento di un genere letterario (l'elegia)»²⁸². La sofferenza del giovane è evidenziata dal verbo latino *doleo*, che enfatizza lo struggimento del protagonista tramite la gestualità patetica e reiterata delle mani che colpiscono violentemente il petto dopo aver sfilato la veste (Ov. 480-481 / W. 1183-1184).

Confrontando i due testi, notiamo che nell'opera di Wickram mancano vari dettagli presenti nel modello latino: sono assenti i riferimenti inerenti alla veste sfilata dall'orlo superiore, ai palmi marmorei delle mani ed al petto nudo. Wickram, diversamente da Ovidio, traspone solamente il gesto compiuto da Narciso, senza alcuna ulteriore specificazione: *Sein kleyder zog er auß zumol / Und entboeset sich an der brust* (vv. 1183-1184). Assente nel testo tedesco è anche l'estetizzazione della frutta, associata ai colori della pelle di Narciso, che riprende una serie di motivi topici della poesia bucolica (Theocr. 7, 117; Verg. *ecl.* 9, 49/*georg.* II, 60)²⁸³. Tra i frutti elencati da Ovidio rinveniamo il generico *poma*, seguito da *uva*; Wickram, in questo caso, si limita ad inserire *apffel* al posto della frutta in generale e dell'uva. Singolare appare l'aggiunta del colore verde ai versi 1188-1189 (*Und thet sich von eynander schroten / Gleich dem grün*), che maggiormente enfatizza il contrasto tra il rosso/bianco del corpo di Narciso ed il verde/rosso della mela, mischiati (letteralmente: 'macinati', *schroten*, v. 1188) tra loro²⁸⁴. Gli stessi colori ricorrono per indicare l'indebolimento fisico di Narciso, simile alla morte a cui è andata incontro Eco (vv. 396-401): il verbo *liquefacta*²⁸⁵ del v. 486 evidenzia il deperimento di cui il giovane è vittima²⁸⁶. L'unione di questo verbo con l'incoativo *tabesco* del verso successivo indicano la decomposizione; il composto *intabescere* è una forma rara che ricorre in Ovidio in senso letterale in altri due casi (*met.* II, 780; XIV, 826²⁸⁷). Wickram utilizza i termini *erbleychen* e *schwinnen* (vv. 1195-1196) per rendere la consunzione di cui Narciso è vittima: il suo deterioramento è paragonato alla brina sciolta dal tepore del mattino (l'ora, tuttavia, è spostata al mezzogiorno: *Gleichsam so thut die sonnen schinen / Auff eynen reiffen, der zergeht, / So es ist umb den mittag steht*, vv. 1197-1999), mentre assenti sono il confronto tra il suo indebolimento e la cera dorata fusa da una fiamma leggera ed il riferimento al

²⁸² Borghini 1978, 192.

²⁸³ Vinge 1967, 17, compara la frutta all'appetito sessuale di Narciso.

²⁸⁴ Particolare rilievo è dato agli effetti fisici procurati dal "mal d'amore", mediante l'alternanza dei colori rosso e bianco che già Veldeke, contemporaneo di Albrecht von Halberstadt, utilizzava per descrivere lo struggimento di Didone (vv. 872-874): *In kurzen stunden wart sic rot / Dar nach schiere varloz, / Sic waz heiz und sie vroz*. Fonte diretta è da ritenersi a questo proposito il *Roman d'Eneas*, in cui troviamo delle corrispondenze letterali: *color mue* (v. 1204) e *refroidir et tressuer* (v. 1960). Rinveniamo questa contrapposizione anche in altre opere ovidiane: *ars* I, 729: *palleat omnis amans: hic est color aptus amanti*; *met.* VI, 46-47: *Sed tamen erubuit, subitusque invita notavit / Ora rubor, rursusque evanuit*.

²⁸⁵ Cfr. TLL, vol. 7.2, p. 1491, lin. 22-35.

²⁸⁶ Bömer 1969, 565: «*liquefacere* = "glättern", "beruhigen". Ist ohne Parallele und nur durch Nähe zu der erweiterten Bedeutung "mollire" verständlich».

²⁸⁷ Cfr. TLL, vol. 7.1, p. 2066, lin. 73-75.

fuoco che segretamente lo consuma, presenti ai versi 487-490 (*non tulit ulterius, sed ut intabescere flavae / igne levi cerae matutinaeque pruinae / sole tepente solent, sic attenuatus amore / liquitur et tecto paulatim carpitur igni*). L'immagine della cera che si scioglie, unita al tema del fuoco come metafora del desiderio, è un'associazione che rinvia alla cultura magica antica; è probabile, quindi, che Wickram e la sua fonte Albrecht von Halberstadt non l'abbiano colta, tralasciando la traduzione dei versi. L'accostamento è caratteristico della poesia erotica: vari rituali d'amore, infatti, erano realizzati mediante l'utilizzo della cera e del fuoco²⁸⁸. La metamorfosi iniziale di Narciso è esplicita a partire dai versi 491-493 (*et neque iam color est mixto candore rubori / nec vigor et vires et quae modo visa placebant, / nec corpus remanet, quondam quod amaverat Echo*): Eco ricompare in scena proprio quando la sorte dell'amato diventa parallela alla sua. I verbi utilizzati da Wickram per indicare l'indebolimento del giovane sono *gewichen* e *verblichen* (*Sein schöne was von im gewichen, / Sein rote farb war im verblichen*, v. 1202-1203) che si contrappongono in posizione chiastica ad *erbleychen* e *schwinnen*, utilizzati ai versi 1195-1196. Sia *verblichen* che *erbleychen* sono rafforzativi del più diffuso *bleichen*, 'impallidire': il primo, traducibile letteralmente con 'scolorire', rende maggiormente il biancore di cui è vittima Narciso ed è posto in rima con *gewichen*, mentre il secondo designa il pallore che si manifesta dopo la morte²⁸⁹. Il corpo che Eco amava è ormai svanito ed il giovane, consunto dalla fiamma d'amore, si adagia accanto alla fonte:

²⁸⁸ Lucr. VI, 515-516: *quasi igni / cera super calido tabescens*; Verg. *ecl.* VIII, 80-1: *limus ut hic durescit, ut haec ut cera liquescit / uno eodemque igni, sic nostro Daphnis amore*. Il verso 490, inoltre, richiama il celeberrimo *et caeco carpitur igni* (Verg. *Aen.* IV, 2), che simboleggia il desiderio occulto di Didone, cfr. Knox 1989 p. 23: «the remarkable change of context from a desperate love affair to a psychological disorder is as close as Ovid comes to true pathos». Per quanto riguarda l'unione della cera e del fuoco, soprattutto all'interno di Verg. *ecl.* VIII, cfr. Faraone 1989, 289: «Surely this effigy is the waxen image that (as in Hor. *Serm.* 1. 8) is subsequently destroyed by fire. The complete ritual can best be reconstructed as follows: a male figure of wax (representing Daphnis) is fashioned and then bound in multicolored threads; a clay female figure (representing the anonymous female practitioner) is also made; and both are then placed in a fire, which softens and destroys one figure while baking and hardening the other». Hardie 2002, 83, focalizza l'attenzione sulla ripresa ovidiana del mito callimacheo di Erisittone, il quale si scioglie come neve o cera a causa dell'impossibilità di placare il suo appetito insaziabile. Inerentemente all'uso della cera durante riti magici cfr. A. M. Toupet, *La magie dans la poesie latine*, Paris 1976; G. Luck, *Hexen und Zauberei in der römischen Dichtung*, 8-10, Zürich 1962.

²⁸⁹ Cfr. *Mittelhochdeutsches Wörterbuch* von Benecke, Müller, Zarncke, alla voce *erbleiche bis lügeblic* (Stuttgart 1854, Bd. 1, Sp. 206a bis 207a): *mache bleich, tödte, sterben*.

	Ov. 494-510			W. 1205-1239 ²⁹⁰
494	<i>Quae tamen ut vidit, quamvis irata memorque indoluit, quotiensque puer miserabilis «Eheu!» dixerat, haec resonis iterabat vocibus «Eheu!» cumque suos manibus percusserat ille lacertos, haec quoque reddebat sonitum plangoris eundem.</i>		1205	<i>Wiewol Echo erzürnet sich, Doch müßt sie sich yetzundt deß armen, Seins elendts und trübsals erbarmen. So oft unnd dick er rufft “O whe”, “O whe” sie allzeit wider schre.</i>
499	<i>Ultima vox solitam fuit haec spectantis in undam: «Heu frustra dilecte puer!», totidemque remisit verba locus, dictoque «Vale» «Vale» inquit et Echo. Ille caput viridi fessum submisit in herba;</i>		1210	<i>So oft er sich an sein brust schlug, Echo den schall herwider trug, Als ob sich Echo selb auch plewet, Umb daß sie ir Narcissus rewet. Inn seim lesten abscheyt sagt er:</i>
504	<i>(Tum quoque se, postquam est inferna sede receptus, in Stygia spectabat aqua). Planxere sorores Naides et sectos fratri posuere capillos, planxerunt Dryades; plangentibus adsonat Echo. Iamque rogam quassasque faces feretrumque parabant:</i>		1215	<i>“Niemant, niemant soll also sehr Lieben, als ich armer hab gthan; Dann ich zu sehr geliebet hon”. Rufft Echo wieder auss dem thon. Narcissus sagt: “Lieb, biß gesunt!”</i>
509	<i>nusquam corpus erat; croceum pro corpore florem inveniunt foliis medium cingentibus albis.</i>		1220	<i>“Lieb, biß gesunt”, sagt sie zü stundt. Damit lag er nider und starb. Was Göttin vor umb in gewarb Von Wassern, Bergen und von Welden, Fast kleglich sie sich umb in stelten,</i>
			1225	<i>Sie machten umb in eynen ring Und weynten seer umb den jünglich. Die waltgöttin und feyen all Klagten in sehr. Inn gleichen fall Halff in auch klagen die Echo; Dann sie was seines todts nit fro.</i>
			1230	<i>Als sie in yetz wolten begraben, Do theten sie keyn leib mehr haben; Dann er verkert was an der stund. Eyn schöne weisse blüm begund An seiner stadt herfürher gohn, Mitten eyn gelber butzen schon,</i>
			1235	<i>Die man noch die keßblümen nent, Von schönen Junckfrawen wol erkent. Also Narcissus nam sein end.</i>

L'ultima sezione è dedicata al lamento funebre di Eco ed alla trasformazione di Narciso; la presenza della ninfa rimanda alla figura della piangente, poiché assume i compiti di reiterazione propri delle

²⁹⁰ “Anche se Eco era arrabbiata / in quel momento dovette avere compassione / del misero Narciso, del suo dolore e della sua miseria. / Ogni volta che egli diceva «Oh, addio!» / «Addio», ella ripeteva il medesimo grido. / Frequentemente Narciso si batteva il petto / ed Eco, l'eco, ripeteva il suono / come se lei stessa si colpisse / per il rimpianto di Narciso. / Nel suo ultimo addio egli disse: / «Nessuno, nessuno dovrebbe / amare come io, misero, ho amato; / poiché io ho amato troppo intensamente». / Di nuovo Eco ripeté il tono. / Narciso disse: «Amore, sii sano!» / «Amore, sii sano!», rispose lei prontamente. / In seguito si stese e morì. / Tutte le divinità che erano nei dintorni e che lo corteggiavano, / dee delle acque, dei monti e dei boschi, / nel lamento si disponevano a cerchio intorno a lui / e piansero il giovane. / Le dee dei boschi e tutte le fate / lo piansero molto. Altrettanto / tra loro partecipò Eco al lamento / poiché non era felice della sua morte. / Quando lo vollero seppellire / si accorsero che il corpo non c'era più; / a quell'ora era già trasformato. / Al suo posto spuntava un fiore bianco e bello / con una corolla gialla nel mezzo, / fiore che ancora oggi si chiama narciso, / riconosciuto da belle fanciulle. / Così Narciso terminò la sua vita”.

figure piangenti del coro, di cui rappresenta un omologo mitico. Il carattere ripetitivo del compianto è una forma destinata principalmente alle donne: il lamento, tuttavia, «non va inteso come un'esplosione di dolore spontanea ed irriflessa, ma come una manifestazione sorvegliata e controllata da un preciso rituale, inquadrata all'interno di un *corpus* di regole e di costanti morfologiche tali che si potrebbe parlare di una vera e propria grammatica del pianto»²⁹¹. Il mito di Eco, infatti, per il suo stesso contenuto narrativo presenta una convergenza con le scene del *planctus*; la ninfa, menomata nel fisico, si limita a rispondere con parole non sue. Parimenti, anche nel rituale della lamentazione funebre si incontrano figure melanconiche che non parlano per prime, ma rispondono al *princeps planctuum*. Il ruolo attivo di parte responsoriale di Eco è chiaramente visibile nell'episodio descritto da Ovidio: nonostante Narciso l'abbia respinta, ella risponde al suo dolore, ripetendo ogni suo gemito²⁹². L'interiezione *eheu...eheu* (vv. 495-496), che appare in posizione finale di esametro producendo «a doubling, mirror effect»²⁹³, viene trasposta da Wickram con l'interiezione *O whe / O whe* ai versi 1207-1208. La locuzione latina compare all'interno delle *Metamorfosi* e nella poesia epica sino ad Ovidio solo in questo episodio: come sostiene Knox, «*heh* becomes the regular exclamation in pathetic utterances in epic, while *eheu* appears more rarely in Latin verse, and not at all in epic»²⁹⁴. Anche per il corrispettivo tedesco non ci sono altre attestazioni di utilizzo sia all'interno dell'opera, sia nei testi medievali che Wickram dimostra di conoscere e di aver utilizzato (basti ricordare la descrizione di Narciso del cap. XVIII). La reiterazione dei lamenti di Narciso da parte di Eco richiama il meccanismo secondo cui tutte le azioni si corrispondono: i gesti convenzionali di Narciso del lacerarsi le vesti e di battersi il petto, che portano ad un desiderio di annientamento dell'io, vengono fedelmente riprodotti dalla ninfa, la quale ripete lo stesso suono del colpo provocato dalle percosse del giovane alle proprie braccia (*cumque suos manibus percusserat ille lacertos, / haec quoque reddebat sonitum plangoris eundem*; Ov. 497-498; *So offt er sich an sein Brust schlug, / Echo den schall herwider trug*, W. 1210-1211). Eco, ridotta a puro suono che riecheggia nel *locus*, distorce verso l'oggetto del suo amore le parole che Narciso rivolge alla propria immagine, confidente dell'ultimo lamento.

²⁹¹ Bonadeo 2002, 133.

²⁹² La presenza di Eco come presenza che ripete i lamenti femminili è individuabile in una serie di testi classici: un caso emblematico è costituito dall'*Andromeda* euripidea e dalla relativa ripresa nelle *Tesmoforiazuse* (vv. 1015-1132). Andromeda, protagonista della tragedia, esposta su uno scoglio come preda per il mostro marino Glaucete, piange il suo crudele destino ed Eco risponde ai suoi lamenti; nella distorsione comica di Aristofane, Eco invita Andromeda a piangere. Sempre in contesto tragico, l'eco e la ninfa sono presenti nella *Troades* senecane. Ecuba invita il coro delle troiane prigioniere ad intonare un lamento funebre per la loro città; le donne del coro pregano che faccia loro eco la ninfa stessa. Eco trova un proprio spazio anche all'interno dell'*Epitaffio di Adone*, attribuito a Bione e nell'*Epitaffio di Bione*, attribuito a Mosco, ma, probabilmente, spurio.

²⁹³ Raval 2003, 216.

²⁹⁴ Knox 1986, 32-33

L'aggiunta moralistica dell'autore tedesco avverte l'uditorio dei pericoli del "troppo amare": già ai versi 1158-1159 Wickram aveva sostenuto che l'amore che non produce frutto deve essere condannato. L'irrealizzabilità del desiderio di Narciso è raffigurata dall'estremo saluto rappresentato dalla ripetizione del termine *vale* al verso 501²⁹⁵. Per la creazione di questo dialogo fittizio tra i due protagonisti Ovidio si avvale di due modelli virgiliani: *ecl.* VI, 44 (*clamassent ut litus «Hyla, Hyla» omne sonaret*) ed *ecl.* III, 78-9 (*Phyllida amo ante alias; nam me discedere flevit / et longum «formose, vale, vale!» inquit «Iolla»*). Nel primo, la correlazione tra i testi latini riguarda sia il tema del fanciullo e della fonte, sia quello dell'eco; sono rappresentati gli Argonauti che, disperati, richiamano a gran voce Ila, svanito nell'acqua. La raffinatezza prosodica virgiliana consiste nell'abbreviare, a causa dello iato prosodico, il nome del giovane Ila, dando luogo a casi di enantiometria; in questo caso, «nel prosodico affievolirsi della parola iterata è quasi lo spegnersi di un saluto, di un grido, verso il silenzio definitivo»²⁹⁶. Per quanto riguarda la forma espressiva, invece, agisce il secondo modello, che rappresenta una gara amebea di canto. Wickram cerca di rendere l'acustica dell'eco tramite la perifrasi «*Lieb, biß gesunt!*» / «*Lieb, biß gesunt*», *sagt sie zustundt* (vv. 1219-1220); l'invito ad 'essere sano' si allontana dal testo latino, non riuscendo ad esprimere l'effetto dell'eco e, soprattutto, quello sempre più affievolito del secondo *vale*.

Differente dal modello ovidiano appare la trasposizione del momento della morte di Narciso. La descrizione occupa quattro versi nel testo latino e viene riassunta in uno da Wickram; Ovidio, inoltre, rende la continuità della sofferenza del giovane anche nell'Ade: l'ultimo suo gesto consiste nell'ammirare la bellezza del proprio riflesso nella fonte, azione la cui reiterazione prosegue anche dopo la morte. Per di più, l'acqua infernale non allevia la pena, ma fissa il desiderio per l'eternità, nonostante la forma riflessa di Narciso assuma l'aspetto di un fantasma²⁹⁷. Rappresentando Narciso fatalmente innamorato anche nell'oltretomba, Ovidio lo rende personaggio d'eccezione degno dei peccatori canonici greci. Particolarmente cara allo scrittore latino doveva essere la figura di Tantalo che, nonostante fosse circondato da cibo e acqua, non poteva nutrirsi o dissetarsi; il suo supplizio ricorda quello di Narciso e l'impossibilità di placare la sua sete provocata dall'amore. I riferimenti all'aldilà mancano in Wickram, che informa solo il lettore della posizione assunta dal giovane prima di morire e all'atto della sua morte (*Damit lag er nider und starb*, v. 1121). Il lamento funebre, il cui

²⁹⁵ La voce della ninfa raffigura l'impossibile corrispondenza sonora con l'immagine riflessa; una situazione simile si avrà con l'episodio di Filemone e Bauci, *met.* VIII, 717-718.

²⁹⁶ Bernardi Perini/Traina 1998⁶, 280. In Nicandro, tuttavia, non sono i compagni marinai che richiamano Ila, ma Eracle: la narrazione, inoltre, è ambientata presso un bosco ed una fonte, non vicino al mare. Per quanto riguarda l'episodio di Ila narrato sia da Properzio, sia da Valerio Flacco cfr. Hardie 2002, 77, nota 15.

²⁹⁷ Hardie 2002, 81: «a love between *umbra* and *umbra*, as well-matched as the 'responsive cares and equal love' of the shades of Sychaeus and Dido, but also the final horror of desire unfulfilled to eternity». L'autore evidenzia una similitudine tra l'interpretazione infernale della storia di Narciso e l'allegoria data da Plotino (*Enn* 1.6.8.).

rituale contrasta con l'incorporeità di Narciso, viene attribuito alle Naiadi, sue sorelle, che si percuotono il petto ed offrono al fratello i capelli tagliati, ed alle Driadi, che reiterarono i gesti delle Naiadi. Eco, che fa parte delle ninfe montane, le Oreadi, partecipa al rituale funebre riproducendo il suono dei colpi al petto. Wickram non specifica la tipologia delle ninfe, indicandole unicamente come *göttin von Wassern, Bergen und von Welden* (v. 1223); per onorare il defunto si riunirono in cerchio e piansero la sua morte; a loro si unì anche Eco, poiché non era felice della scomparsa dell'amato (*Dann sie was seines todts nit fro*; v. 1230).

Per quanto riguarda la trasposizione di Wickram dei termini per indicare le due famiglie di ninfe, si è notato che nelle *Metamorfosi* i vocaboli sono resi in maniera differente²⁹⁸. Per tradurre *Naiades* l'autore tedesco utilizza le seguenti denominazioni alternative: *Die wasser frawen* (Ov. II, 325 / W. II, 689); *wasser Göttin* (Ov. IX, 87 / W. IX, 174); *waltgöttin* (Ov. III, 506 / W. III, 1227); *waltfeyen* (Ov. IV, 289 / W. IV, 552); il più generico *Die göttin* (Ov. IV, 356 / W. IV, 672); *junkfrawen* (Ov. X, 9 / W. X, 19). Wickram collegava le Naiadi anche con il mondo silvestre, come si deduce da una glossa a margine dell'opera, dove vengono definite 'abitatrici dei boschi': *Naiades seind weiber / wonen inn den welden* (X, 961). La denominazione di *waltfeien* viene impiegata sia per indicare le *Hamadryades* (*Argus merck inn Arcadien was / Nimphe die schon Amadrias / Welches zue teutsch heysst eyn waltfeien*; Ov. I, 690 succ.; W. I, 1238-1283), sia per specificare la provenienza delle Driadi, ninfe abitatrici dei boschi (*Solchs had die Göttin inn dem waldt erfarn / so man nent Dryades*; W. VIII, 1140-1141 / Ov. VIII, 777). I vocaboli latini *naiades* e *dryades*, invece, vengono resi mediante i termini *dryades* e *feyen* (W. III, 1227). Dopotutto, come sostiene Wickram, il termine *feyen*, figura della «niedere Mythologie» più vicina al pubblico medievale, è sinonimo di *waltfrawen* e *waltfeyen*: *Walt frawen – verstandt die Göttin so inn den welden wonen – werden auch etwan waltfeyen genant* (W. IX, 1161). Solo in un caso (W. XIV, 624) l'autore tedesco dimostra di aver compreso l'originale: il termine latino *Hamadryadas*, infatti, viene reso con *Hamadryas* (W. XIV, 658)²⁹⁹. Wickram, per rendere la materia delle *Metamorfosi* maggiormente fruibile, tenta un collegamento con le credenze popolari tedesche, in cui sono spesso presenti figure fantastiche. L'introduzione del personaggio femminile avviene mediante la sostituzione, in funzione del pubblico, della figura classica della ninfa in una *Waldtjuncfraw*, ossia una ragazza in età da marito che abita nella foresta ed i cui corrispettivi maschili sono rinvenibili nelle figure dei satiri e dei

²⁹⁸ Le Nereidi, ad esempio, vengono definite *Morwunder* (Ov. I, 302 / W. I, 569), *Meer Frawen* (Ov. XIII, 899 / W. XIII, 1223) o, più semplicemente, *Juncfrawen* (Ov. XIV, 264 / W. XIV, 285).

²⁹⁹ Si veda il capitolo III per un'analisi più approfondita riguardo il termine ninfa.

sileni³⁰⁰. Secondo la Neue Pauly³⁰¹ le ninfe, nonostante la loro origine divina, non sono immortali e sovente appaiono rappresentate in gruppi come entourage di divinità legate alla sfera naturale (Artemide, Dioniso, Pan). Dopo Omero venne fatta una distinzione tra i vari tipi di ninfe in base al luogo da loro popolato: le naiadi, ninfe della primavera con corpi acquatici; le oreadi, ninfe montane; le driadi e *hamadryadas*, ninfe degli alberi³⁰²; le nereidi e le oceanine, ninfe marine. Il termine ninfa viene utilizzato 65 volte nelle *Metamorfosi* ovidiane, 15 il vocabolo naiadi, le oreadi non sono presenti, la voce driade 7 ed il nome nereidi 9. Alcune spiegazioni del termine ninfa appaiono nell'opera, come in W. III, 400 (*met.* III, 169-172) grazie alla presenza di *maniculae* inserite accanto al testo con lo specifico obiettivo di rendere il contenuto maggiormente comprensibile. L'autore tedesco così definisce la divinità Diana: *Namen der junckfrawen Diane Welche Nymphae genant Werden*. Dopo un attento esame del testo, sono state rinvenute le seguenti traduzioni per quanto riguarda il termine latino *nympha-nymphae* (non sempre riproposto nella versione tedesca, in quanto alcuni episodi delle *Metamorfosi* ovidiane non vengono ripresi dall'autore):

- *Wasser frawen*³⁰³ (*met.* II, 238; W. II, 497);
- *Jungfrawen* (*met.* II, 445; W. II, 936);
- *Wasserweiber* (W. II, 496);
- *Waltfrawen* (*met.* III, 314; W. III, 766; *met.* VI, 15 / W. VI, 19; *met.* IX, 652 / W. IX, 1161);
- *Waldt junckfraw* (*met.* III, 357 / W. III, 871; *met.* IX, 153 / W. XI, 269);
- *Walt Göttin* (*met.* III, 456 / W. III, 1113; *met.* V, 314 / W. V, 551);
- *Wasser Göttin* (*met.* IV, 302 / W. IV, 567);
- *Die Göt inn dem See* (*met.* IV, 747 / W. IV, 1397);
- *Wasser holten* (*met.* V, 412 / W. V, 775);
- *Maget* (*met.* V, 577 / W. V, 1035; *met.* VIII, 771 / W. VIII, 1133 e *met.* IX, 347 / W. IX, 689);
- *Waltfrawen und Göttin all* (*met.* V, 663/W. V, 1223);
- *Die Weiber (...) Welche under / Dem Wasser ire Wohnung handt* (*met.* VI, 16/W. VI, 22);

³⁰⁰ Cancik/Metzler/Schneider 2003, alla voce *Nymphai*: «Mädchen im mannbaren Alter und im Weibliche Elementargeister; ihr männliches Äquivalent sind die Satyrn und Silene».

³⁰¹ "Nymphs", in: *Brill's New Pauly*, Antiquity volumes edited by: Hubert Cancik and Helmut Schneider, English Edition by: Christine F. Salazar, Classical Tradition volumes edited by: Manfred Landfester, English Edition by: Francis G. Gentry: «Female nature *daimones* in human form. Νύμφη (*nýmphē*) means 'young Woman' or 'bride' (cf. lat. *nubere*: 'to marry'), hence a 'young Woman of marriageable age'. In Homer the term is frequently used for human Women (Hom. *Il.* 3,130; 9,536; Hom. *Od.* 5 *passim*), but the concept of nymphs as nature deities already exists as Well».

³⁰² Per quanto riguarda le *hamadryadas*, questa particolare tipologia di ninfe presenta una stretta connessione con l'albero (Hom. V, 264; cfr. Pind. fr. 165).

³⁰³ Il seguente termine, come anche *Wasser Göttin*, risulta etimologicamente molto vicino a *nympha*, vocabolo connesso a *lympha*, l'acqua; cfr. Ernout-Meillet *DELL* 374, 453.

- *Walt Feyen* (met. VII, 823 / W. VII, 1442);
- *Wasser maget* (met. IX, 89 / W. IX, 180);
- *Meerfeyen* (met. XIII, 736 / W. XIII, 935);
- *Feyen* (met. XIII, 750 / W. XIII, 957).

Le Nereidi, appartenenti alla famiglia delle ninfe marine, vengono così definite:

- *Mörwunder* (met. I, 302 / W. I, 569);
- *Meer Frawen* (met. XIII, 899 / W. XIII, 1223);
- *Junckfrawen* (met. XIV, 264 / W. XIV, 285).

Il termine *Meerwunder* viene usato anche per la mancata traduzione di termini propri, quali *Triton* e *Proteus* (met. VIII / W. II, 30); *Proteus* (met. XI, 255 / W. XI, 469); *Glaucus* (met. XIII, 906 / W. XIII, 1231).

Le Naiadi, detentrici di corpi acquatici, sono definite:

- *Die Wasser frawen* (met. II, 325 / W. II, 689);
- *Wasser Göttin* (met. IX 87 / W. IX, 174);
- *Waltgöttin* (met. III, 506 / W. III, 1227);
- *Waltfeyen* (met. IV, 289 / W. IV, 552);
- *Die Göttin* (met. IV, 356 / W. IV, 672);
- *Junckfrawen* (met. IX, 9 / W. X, 19).

Per Wickram il termine naiade indica anche una ninfa abitatrice dei boschi, come dimostra questa annotazione a bordo pagina: *Naiades seind Weiber / Wonen inn den Welden* (X, 961). Anche le *hamadryadas* vengono considerate *Waltfeyenn* (W. I, 1381-1383 / met. I, 690). Il nome è documentato per la prima volta in Apollonio Rodio (II, 477), ma la simbologia della ninfa in simbiosi con gli alberi era già presente in Omero (*Od.* V, 256) ed Esiodo (*Theog.* 187; *Op.* 145). La relazione simpatetica tra le ninfe e gli alberi è espressa anche da Callimaco (IV, 79; VI, 31) ed Ovidio che, nelle *Metamorfosi*, narra anche di alberi sanguinanti (VIII, 762; IX, 325)³⁰⁴. In Propertio (I,

³⁰⁴ Illuminante è il saggio di Mannhardt 1877 (ristampato da Inktank publishing nel 2018), che dedica il primo capitolo alle Driadi ed alle loro sottocategorie. Riguardo le *hamadryadas*, così l'autore scrive (64): «Dass die Annahme, die Hamadryaden lebten in dem Baume selbst, oder entsprängen aus ihm, ein Wirklicher, allgemeiner verbreiteter Volksglaube war, dafür lassen sich noch mehrere unmittelbare Beweise aufbringen». Agli alberi sacri ed il loro utilizzo sono dedicate le pagine 27-31, mentre alle Driadi, Ninfe e Nereidi le pagine 31-38. Importante è ricordare che in ambito nordeuropeo gli spiriti dei boschi non sono soltanto femminili, ma possono assumere sembianze maschili: «Die nordeuropäischen Waldgeister Werden nicht allein Weiblich gedacht. Es giebt Moosmännchen und Moosweiblein,

20) e nei *Fasti* (IV, 231), le *hamadryadas* non assumono caratteristiche diverse da quelle delle altre ninfe. Le driadi sono, invece, descritte sempre nei boschi (*met.* VIII, 777 / W. VIII, 1140). Tuttavia, quando nel testo sono presenti entrambi i termini (ad esempio, *met.* III, 506: *naiades et dryades*), le driadi vengono tradotte con *feyen* (W. III, 1227). Dall'analisi effettuata si evince che *Walt frawen* e *Walt feyen* siano per Wickram sinonimi: *Walt frawen – verstandt die Göttin so inn den Welden Wohnen – Werden auch etwan Walt-feyen genant.* (W. IX, 1161); *Nemlich die Göttin nah und ferr / Von beinem / flüssen und vom Meer / Von forschten und von grünen Waldt / Gar manche Göttin Wolgestalt* (*met.* XIV, 326-328 / W. XIV, 351-354). Talvolta il termine *hamadryas* viene usato senza spiegazione (*met.* XIV, 624 / W. XIV, 658). Solo in un caso l'autore tedesco dimostra di aver compreso l'originale: il termine latino *hamadryadas*, infatti, viene reso con *Hamadryas* (*met.* XIV, 624 / W. XIV, 658). Appare, dunque, confermata l'ipotesi che Wickram, per rendere la materia della sua opera maggiormente fruibile, tenti un collegamento con le credenze popolari tedesche, impiegando figure della «niedere Mythologie».

Il racconto ovidiano termina con l'ἄφανισμός, ossia la scomparsa del cadavere già pronto per la pira e la successiva trasformazione floreale³⁰⁵. Ovidio lascia il lettore all'oscuro circa le motivazioni della metamorfosi³⁰⁶; quando le Naiadi si recano a raccogliere le spoglie di Narciso trovano solo un fiore al posto del suo corpo senza vita. Wickram, invece, inserisce anche il nome del fiore: *Die man noch die keßblumen nent* (v. 1234). Narciso, considerato dal punto di vista della simbologia floreale, diviene emblema dell'innocenza: al tema della purezza si affianca, inoltre, quello del rapporto dell'artista con la propria creazione (soprattutto nella letteratura romantica)³⁰⁷. Il narciso è sovente associato alla seduzione ed alla morte ed è spesso legato ad episodi di violenza carnale; basti ricordare il rapimento di Persefone ad opera di Plutone mentre quest'ultima è intenta a raccogliere, appunto, dei narcisi. Come sottolineano Rosati e Bömer, il fiore è connesso sia all'*eros*, sia alle divinità ctonie (Soph. *Oed. Col.* 678-684) ed alla morte a causa delle sue proprietà narcotiche³⁰⁸.

Wilde Männer und Wilde Frauen» (Mannhardt 1877, 38). Cfr. anche A. Henrichs, 'Thou shalt not kill a tree': *Greek, Manichaeism and Indian tales*, «BASP» (16) 1979, 85-108.

³⁰⁵ Nel testo di Ovidio manca qualsiasi rapporto di continuità tra il corpo umano ed il fiore, ad esempio tramite il sangue.

³⁰⁶ Rosati 1983, 74 e Vinge 1967, 10 succ., indicano, oltre a quella ovidiana, anche altre modalità della morte di Narciso, tra cui quella per volontario annegamento, causata da un tuffo in acqua (*katapontismos*) ed il suicidio narrato da Conone, realizzato mediante un'arma da taglio, probabilmente la stessa con cui il giovane aveva indotto l'amante Aminta ad uccidersi; il fiore, così, sarebbe sorto dal suo sangue.

³⁰⁷ Il recupero del mito di Narciso nella fiaba romantica sposta l'attenzione sulla conoscenza di sé stessi e sul rischio mortale che comporta; cfr. M. Versari, che analizza i testi *Hyacinth und Rosenblütchen* di Novalis e *Der blonde Eckbert* di Tieck in «La questione Romantica» 5 (1998), 91-106; H. Schumacher, *Narciso alla fonte. La fiaba d'arte romantica* e V. Klotz, *Das europäische Kunstmärchen*, Bologna 1996.

³⁰⁸ Un'etimologia corrente nell'antichità riconduceva il nome del fiore a *narkè*, torpore, a causa degli effetti soporiferi che produce (cfr. Hadot 1976, 84-86). La trasformazione in fiore è un avvenimento comune dei miti e delle metamorfosi di eroi in piante o fiori a cui consegnavano il proprio nome, testimoniando anche l'origine pre-greca dei relativi

Inoltre, la presenza dei colori giallo e rosso della corolla, come del bianco dei petali, crea un'analogia con la carnagione di Narciso³⁰⁹, le cui tonalità sono fedelmente riprese da Wickram ai versi conclusivi 1234-1236 (*Eyn schone weisse blum begund / An seiner stadt herfürher gohn, / Mitten eyn gelber butzen schon*). In ambito decadente, dove «la figura di Narciso viene assunta, in questa rappresentazione estetizzante del mito, a simbolo del poeta che volontariamente solitario, separato dal mondo, personifica quel processo di autoriflessione in cui la poesia simbolista raffigura la sua origine»³¹⁰, la vicenda di Narciso conoscerà l'ultima grande fioritura letteraria. L'estenuato languore del giovane morente e la sua bellezza fredda e sterile, infatti, si adattano perfettamente alle tematiche simboliste, dimostrando il grande successo del mito nella cultura contemporanea³¹¹.

personaggi. Elementi ricorrenti sono la proverbiale bellezza del protagonista ed il carattere distaccato, indice di una natura acquatica. Dopotutto, l'associazione del fiore al tema della morte era presente nella cultura greca, dato il suo utilizzo durante i funerali; un'etimologia tra l'utilizzo del fiore ed il potere ipnotico fu ravvisata già da Plutarco (*Mor.* 647 B) e Plinio (XXI, 128).

³⁰⁹ L'uso di *croceus*, inoltre, potrebbe non essere casuale, poiché Krokos era il nome di un altro giovane mutato in fiore; cfr. Forbes-Irving 1990, 283.

³¹⁰ Rosati 1983, 20.

³¹¹ I testi letterari più noti che elaborano la figura di Narciso sono il *Traité du Narcisse* di Gide (1891) ed i tre brani *Narcisse parle* (1902), *Fragments du Narcisse* (1922), *Cantate du Narcisse* (1938) di P. Valéry. Per consultare l'elenco completo delle opere cfr. L. Vinge, *The Narcissus theme in western European literature up to the early 19. Century*, Gleerup 1967, 252-254; H. Esselborn-Krumbegel, *Das Narziss-Thema in der Symbolischen Lirik*, «Arcadia» 15 (1980), 278-294; H. Zürcher, *Stilles Wasser. Narziss und Ophelia in der Dichtung und Malerei um 1900*, Bonn 1975.

Capitolo III

L'EPISODIO DI PENTEIO E BACCO. COMPARAZIONE TRA OVIDIO E WICKRAM

3.1 Il ruolo di Tiresia (W. Cap. XXI, 1240-1282 / Ov. III, 511-527)

L'intento del presente paragrafo è di approfondire la figura dell'indovino Tiresia nel racconto ovidiano ed in quello protomoderno, analizzandone anche le precedenti influenze tragiche. L'analisi comprenderà anche la comparazione con le *Baccanti* di Euripide, nel cui testo sono presenti sia la figura di Tiresia, sia quella di Penteo.

Il capitolo XXI del testo di Wickram è dedicato alla presentazione scenica di Tiresia, con la conseguente morte del re di Tebe. Il riassunto che precede l'episodio è il seguente: *Von dem fest Bachi deß weins Gotte / wie Pentheus eyn mißfallen ab solcher truncknen megtinn hatt / wirdt also von dem dullen volck umbracht / auch von dem Tyresia dem weissagen und Pentheo*³¹². L'introduzione di Tiresia e la conseguente profezia ai danni di Penteo occupano 16 versi in Ovidio, mentre Wickram narra l'episodio in 42:

	Ov. 511-526		W. 1240-1282 ³¹³
511	<i>Cognita res meritam vati per Achaidas urbes attulerat famam, nomenque erat auguris ingens; spernit Echionides tamen hunc ex omnibus unus contemptor superum Pentheus praesagaque ridet verba senis tenebrasque et cladem lucis ademptae</i>	1240	<i>Lyriope furt grosse klag Das Tyresias der weissag Irs Sons halben so wor hatt gseyt Sein kunst erschall yetz weit und breyt All weit gleubt seinem sagen bald</i>
515	<i>obicit. ille movens albertia tempora canis 'quam felix esses, si tu quoque luminis huius orbis' ait 'fieres, ne Bacchica sacra videres!'</i>	1245	<i>Doch eyner sich im wider stalt Derselbig was Pentheus gnant Eyn frecher man so wont im landt</i>

³¹² “Della festa di Bacco, dio del vino / di come Penteo provò repulsione nei confronti di donne ebbre / e fu ucciso dalla turba inferocita; / oltre a ciò, dell'indovino Tiresia e Penteo.”

³¹³ “Liriope si lamentava grandemente / poiché l'indovino Tiresia / aveva vaticinato in maniera esatta (il destino) di suo figlio. / La sua abilità riecheggiava in lungo e in largo / presto la sua parola fu creduta in ogni dove. / Solo uno a lui si opponeva / egli si chiamava Penteo / un uomo così sfacciato come nessuno in (quella) terra / suo padre si chiamava Echione / di cui ho già precedentemente narrato / uno dei più forti figli (nati) dal serpente / colui il quale pose la prima pietra / sulla potente città di Tebe. / Penteo era il figlio di Echione / egli non rispettava alcun dio / e si faceva beffe di Tiresia. / (Gli) disse: “Come può un vecchio cieco / avere la sfacciataggine di predire il futuro / così che egli creda di possedere il dono della preveggenza?” / Il vegliardo gli rispose: / “Sappi che giungerà un nuovo dio; / se solo tu fossi privato degli occhi / così da non poterlo vedere! / Davvero, a te non potrebbe accadere nulla di meglio (se non avessi la vista). / Questo dio si chiamerà Bacco / sua madre venne miseramente incenerita / prima che la gravidanza fosse portata a termine presso (quel) luogo, / (fu) Giove (che) portò a compimento la gestazione; / questo stesso dio giungerà ora nel luogo della sua nascita. / Ti avverto che, se tu lo disprezzerai / e non lo accoglierai con rispetto, / apprendi infine da me, / il tuo corpo, nella sua interezza, verrà fatto a pezzi / e sparso ovunque / per mano di tua madre / e di una turba di altre donne al seguito del dio. / Allora vorrai tu aver creduto / a ciò che io, cieco, ho visto”. / Penteo sollevò con un rapido gesto la mano / ed assestò a Tiresia un colpo sul capo; / questo tiro gli si ripercosse contro.” Si sottolinea che, inerentemente alla resa del termine *Stadt*, presente ai vv. 1266 e 1268, si è preferito evitare di menzionare luoghi specifici, non presenti nel testo-fonte, utilizzando, al posto di ‘città’, il vocabolo generico ‘luogo’ (in questo caso l'autore fa riferimento a Tebe). Anche Albrecht von Halberstadt evita la menzione di luoghi specifici e, qualora ci siano, preferisce ometterli, tranne quando si dimostrano indispensabili per la comprensione del testo. In merito al termine *Stadt* cfr. *Mittelhochdeutsches Wörterbuch* di Benecke, Müller, Zarncke, Bd. II/2, Sp. 599.

520	<i>namque dies aderit, quam non procul auguror esse, qua novus huc veniat, proles Semeleia, Liber, quem nisi templorum fueris dignatus honore, mille lacer spargere locis et sanguine silvas foedabis matremque tuam matrisque sorores.</i>	1250	<i>Sein vatter was genant Echion Do ich vormals thet sagen von Deß starcken schlangen kinder eyn Welche legten den ersten steyn An der mechtigen Stadt Thebas</i>
525	<i>eveniet! neque enim dignabere numen honore, meque sub his tenebris nimium vidisse quereris.' talìa dicentem proturbat Echione natus</i>	1255	<i>Pentheus Echions Sun was Der selbig achtet auff keyn Gott Und trieb mit Tyresia spott Er sagt „Wie darff eyn alter blinden Sich deß warsagens underwinden</i>
		1260	<i>Das er sich meynt der sach sein weiß" Do antwort im der alte greiß „Nim war / eyn newer Gott wirt kommen Weren die äugen dir benommen</i>
		1265	<i>Damit du in nit möchtest sehen Fürwar dir möcht nit baß beschehen Bachus ist diser Gott genant Sein Mutter elend ward verbrant Ehe sie in vol trug an die Stadt Jupiter in getragen hat</i>
		1270	<i>Biß an die Stadt seiner geburt Der selbig Gott yetz kommen wurt Ich sag dir wo du in verschmochst Und in nit ehrwirdig empfochst</i>
		1275	<i>So solt du entlich von mir wissen Du wirst zu kleynen stücken grissen Dein gantzer leib durch alle end Ja von deiner eygnen Mutter hend Und auch von andrer weiber rott Welche nachfolgen thun dem Gott</i>
		1280	<i>Dann wirstu gewißlich glauben dran Das ich blinder gesehen han". Pentheus zuckt sein hand geschwind Schlug Tyresiam an den grind. Solcher streich an im ward gerochen</i>

Tiresia compare nella scena d'apertura: vaticina a Penteo l'arrivo di Dioniso ed il destino a cui andrà incontro se non seguirà i dettami del dio (vv. 511-525 / W. III, 1240-1281). Tale figura è legata all'episodio di Narciso, precedentemente analizzato. L'abilità del vate, infatti, consiste nel rivelare a Liriope il tragico destino del figlio: il giovane avrà una lunga vita solo «se non conoscerà se stesso» (*si se non noverit*», III, 348). Consumata la tragedia, Ovidio prosegue la narrazione inserendo all'interno delle *Metamorfosi* la figura di Penteo, la cui mancata fiducia nei confronti degli avvertimenti dell'indovino provocherà l'inevitabile morte. Analizzando il testo tedesco è possibile notare come la narrazione degli eventi che hanno portato Tiresia ad assumere la qualifica di *vates* (il personaggio viene identificato per la prima volta come *warsager* nella premessa al verso 774 nell'opera di Wickram) occupi 65 versi (774-839), mentre 24 in Ovidio. L'antefatto è provocato da Giove che, “reso espansivo dal nettare” (*met.* III, 318), tralascia le sue occupazioni ed inizia a scherzare con Giunone, anch'ella ubriaca (W. 777-779: *Das sich Juno hett truncken sat / Von wein / auch ir man Jupiter / Als sie nun hatten truncken seer*). La scena che si presenta nel testo protomoderno è più conviviale rispetto a quella illustrata nell'originale latino: i due coniugi,

entrambi sotto gli effetti del vino, “sono distesi sul letto e conversano amabilmente l’uno con l’altro” (W. 780-781: *Lagen sie an eyn bett / Freüntlich eyns mit dem andern redt*), quando Giove dà origine ad una contesa scherzosa relativa al piacere sessuale³¹⁴. Tiresia, scelto come arbitro della disputa su chi, tra l’uomo e la donna, provasse maggior piacere durante il rapporto, aveva sperimentato sia la sessualità maschile che quella femminile: aveva infatti assunto le sembianze di donna per aver percosso con un bastone, mentre si trovava sul monte Citerone o Cillene³¹⁵, una coppia di serpenti avvinghiati nell’atto sessuale e, solo dopo 7 anni, aveva recuperato l’antica forma quando, imbattutosi negli stessi serpenti, li aveva nuovamente colpiti (*met.* III, 324-331; W. III, 790-814)³¹⁶. Nella versione tedesca il verbo utilizzato è *schlug*, da *schlagen*, colpire; il vate colpisce con ‘un bastone’ i serpenti e con il medesimo attrezzo li urta nuovamente sette anni dopo (*met.* III, 797-806). Come Cadmo (*met.* III, 1-130), Atteone (*met.* III, 138-252), Semele (*met.* III, 253-315) e Penteo (*met.* III, 511-733), Tiresia è punito per aver visto ciò che non avrebbe dovuto vedere³¹⁷. Prima di dividere i serpenti, Tiresia li *vede*; l’atto della vista è pericoloso, in quanto consente al soggetto di penetrare visivamente l’oggetto che subisce lo sguardo e gli occhi «costituiscono la breccia attraverso la quale il perturbante ci invade e ci conquista³¹⁸». Se nell’antica Grecia «la teoria, e lo sguardo, sono stati maschi»³¹⁹ ed «al maschile è legata la conoscenza razionale»³²⁰, mentre al femminile sono riservate differenti forme di conoscenza, l’abilità di Tiresia, legata alla divinazione, è da considerarsi come appartenente al genere femminile³²¹, anche se Tiresia, «despite his physical transformation of sex, is first and foremost a man³²²». La differenza tra maschile e femminile, oltre

³¹⁴ La *manicula* a lato del verso 782 è eloquente: *Eyn trunckner kämpf zwischen Jove und Junoni*.

³¹⁵ Bömer 1969, 532.

³¹⁶ Nella seconda versione del mito, come riferito da Callimaco (*Inni*, V, 128-130) e Properzio (IV, 9, 57-8), Tiresia sorprende Atena mentre si sta facendo il bagno presso l’Ippocrene, sul monte Elicona; per questo motivo la dea lo priva della vista, ma, dopo l’intervento della madre Cariclò, riceve il dono della profezia. Oltre alle fonti già illustrate, particolare clamore destò una perduta elegia relativa all’indovino e tramandata dal poeta ellenistico Sostrato. Le informazioni inerenti a tale «componimento elegiacco» (ποίημα ἐλεγιακόν) sono contenute nel *Commento all’Odissea* di Eustazio di Tessalonica, all’interno del quale sono elencate le sette metamorfosi esperite dal protagonista Tiresia (*Comm. ad Hom. Od.* 10, 492, 1665, 48-65). Tale versione del mito, in cui si afferma che «Tiresia venne trasformato sette volte» (καὶ ὡς Τειρεσίας ἑπτὰκις μετεμορφώθη), non trova precedenti nelle attestazioni più antiche, tranne un rapido accenno da parte di Tolomeo Efestione, noto come Chenno, e riportato dal patriarca Fozio (*Bibl.* 146b 39-41).

³¹⁷ In merito all’utilizzo del bastone cfr. Burgio 2019.

³¹⁸ Burgio 2019, 110. Cfr. anche L. Napolitano Valditara, *Lo sguardo nel buio. Metafore visive e forme grecoantiche della razionalità*, Roma-Bari 1994, 72. Platone affermava che la corrente di bellezza penetra attraverso gli occhi come una malattia oftalmica (*Phaedr.* 255c-d).

³¹⁹ DuBois 1990, 9.

³²⁰ Cozzo 2001, 161.

³²¹ Miralles 1993, 33. Riguardo il collegamento tra capacità divinatorie e genere femminile cfr. L. Bruit Zaidman, *Le figlie di Pandora. Donne e rituali nelle città*, in G. Duby/M. Perrot, *Storia delle donne in Occidente. L’Antichità* (a cura di P. Schmitt Pantel), Roma-Bari 1990, 419-420.

³²² Liveley 2003, 150. Altre metamorfosi reversibili sono quelle di Sitone (IV, 279-280) e Mestra (VIII, 843-878). La trasformazione di genere di Tiresia viene percepita come una punizione, non un premio: «le changement du sexe

che dal punto di vista fisico, si esplica anche, e soprattutto, in altre opposizioni: parola/silenzio, forza/debolezza, attività/passività, anche a livello sessuale. Le stesse dee non sono esenti da tali dicotomie: Venere, ad esempio, non viene nemmeno interpellata durante la disputa tra Era e Giove, che consulta l'umano Tiresia; così facendo, «the voice of another female figure is silenced, and a male figure is invited to speak in her place³²³». Tiresia, infatti, era “esperto di entrambe le nature” (W. III, 791: *beyder Natur kündig was*), in quanto “era mutato da uomo a donna” (W. 800: *Ward auß eym mann zu weib verkert*). Corretta è la ripresa, nel testo tedesco, dell'indicazione temporale e dell'ambientazione in cui avviene la trasformazione (*met.* III, 326-328: *femina septem / egerat autumnos; octavo rursus eosdem / vidit*; W. III, 801-803: *Solchs sieben gantz jar an im wert / Da ser war wie eyn ander weib / Biß inn das achttest jar also im bleyb*; *met.* III, 324: *viridi silva*; W. III, 794: *waldt*), come anche della ripresa delle sembianze maschili in seguito al secondo incontro con i serpenti (W. III, 812-814: *So bald er in nun gab den streych / Sein weiblich natur von im weych / Und ward eyn man wie er vor was*). Tiresia conferma la tesi di Giove e pone fine alla contesa; la vittoria, dunque, appartiene a Giove (*met.* III, 333: *dicta iovis firmat*; W. III, 821: *Gab deßhalb Jupiter den sieg*). La dea, irritata dal suo responso, punisce l'indovino con la cecità, condannando i suoi occhi ad una eterna tenebra (*met.* III, 335; W. III, 824-826). Giove, però, non potendo annullare ciò che già aveva compiuto un altro dio, lo ricompensa con il dono della profezia (*met.* III, 336-338)³²⁴:

*At pater omnipotens (neque enim licet inrita cuiquam
facta dei fecisse deo) pro lumine adempto
scire futura dedit poenamque levavit honore.*

La disputa sui piaceri³²⁵ è presente, oltre al già citato episodio di Tiresia, in altre opere di Ovidio, come anche in Properzio³²⁶. Tiresia, convocato come *arbiter* a dirimere la questione grazie alla sua particolare condizione evidenziata al v. 323³²⁷ (*Venus huic erat utraque nota*), diventa imputato egli

masculin au sexe féminin équivaut à une mutilation, le changement ultérieur du sexe féminin au sexe masculin doit recevoir une connotation positive» (Brisson 1976, 53).

³²³ Liveley 2002, 147. La medesima sorte spetta anche ad Era: «her voice, however, is effectively silenced (*illa negat*, 3.322); the form of her denial is unrepresented».

³²⁴ In merito alla cecità di Tiresia e le capacità profetiche cfr. G. Camassa, *Il simbolismo del terzo occhio e la cecità dell'indovino greco*, «QS» 16 (1982), 249-276.

³²⁵ Balsley 2010, 13-31.

³²⁶ *Ars* I, 281: *Parcior in nobis nec tamen furiosa libido;/legitimum finem flamma virilis habet* e *Ars* I, 341-2: *Omnia feminea sunt ista libidine mota,/acrior est nostra plusque furoris habet*, Relativamente a Properzio, cfr. III, 19, 1-4: *Obicitur totiens a te mihi nostra libido:/crede mihi, vobis imperat ista magis./Vos, ubi contempti rupistis frena pudoris,/nescitis captae mentis habere modum*.

³²⁷ Si veda il commento di Bömer 1969, 532.

stesso. I termini utilizzati, infatti, appartengono al linguaggio giuridico: *doctus* (*met.* III, 322), *sententia* (*met.* III, 322), *arbiter* (*met.* III, 332) «can have a legal meaning but they also have a ‘popular’ meaning. *Doctus*, for example, means simply a learned or wise man (OLD 1), but it is also the *vox propria* of a jurisconsult. *Sententia*, likewise, operates on two registers: it can signal, more generally, an opinion (OLD 1a) or it can represent a formal vote by a jury (4a), or even an authoritative decree, often one made by the Senate»³²⁸. Il lessico giuridico è particolarmente evidente alla formula *poenam levare* (*met.* III, 338), già notata da Coleman: «*poenam leuare* also has a technical flavour, being a set phrase for reducing penalties; the point here is that *poenam* explodes the pretence of the entire judicial scenario: the gods are above manmade law, and a penalty is imposed on the very person they appointed to pronounce judgement. While a Roman judge who betrayed partiality could in turn suffer legal action, Tiresias’ conscientious verdict here is above reproach: he is the innocent victim of a deity who is a bad loser»³²⁹. I termini tedeschi che fanno riferimento all’ambito della contesa sono *Kampff* e *strit*, presenti al v. 789, e *streych* (W. 812); la *querelle* tra le due divinità viene definita un ‘litigio tra Giove e Giunone’ (W. 816-817: *Den zanck zwischen dem Jupiter und der Juno*). Lorichius, dopo aver riassunto la vicenda (215, 26-29), avverte il lettore del reale significato del mito narrato: non è possibile impedire l’ordine naturale (215, 29-30: *Die Fabel bedeut / das mann die Ordnung der natur nit hindern soll*). Inoltre, il commentatore aggiunge che non è mai auspicabile ‘sostare tra porta e cardine, altrimenti si viene schiacciati’ (215, 33-34: *Die Fabel wil / daß sich niemant zwischen die thür und angel begeben soll / sonst wirt er geklempt*). La porta ed il cardine simboleggiano i signori e gli studiosi, coniugi ed amici, tra i quali si deve trattare con prudenza’ (215, 35-36: *Thür und angel sein Herrn und gelerten / Ehleut und freund / zwischen den selbigen muß vorsichtiglich gehandelt werden*).

3.2 Serpenti e metamorfosi

Nella vicenda di Tiresia, l’inserimento dei serpenti non è casuale: l’atto di colpirli proprio durante l’accoppiamento rivela il desiderio sessuale dell’indovino, unito alla sua curiosità. Dopotutto, Tiresia è figlio di Evero, a sua volta figlio di Udeo, uno dei cinque Sparti, nati dai denti del serpente seminati da Cadmo (*Apollod. Bibl.*, VI, 7), come anche Penteo, figlio dello sparto Echione. È noto che i serpenti siano legati al simbolismo sessuale³³⁰, mentre la loro unione crea una duplice identità,

³²⁸ Balsey 2010, 15.

³²⁹ Coleman 1990, 574. Cfr. anche Barchiesi 2005, 173, definisce il lessico giuridico «un *pastiche* anacronistico basato sulla realtà sociale romana, ma ha anche l’effetto di sottolineare come il potere divino sia inconciliabile con gli usi giuridici del mondo umano».

³³⁰ Freud 1993, 328: «Tra gli animali usati come simboli di organi genitali nella mitologia e nel folklore, molti hanno questa parte anche nel sogno: [...] soprattutto il serpente, il più importante simbolo del membro maschile».

come già rilevato da Aristotele³³¹: «gli animali lunghi e senza piedi, come serpenti e murene, si allacciano ventre contro ventre. I serpenti, in particolare, si allacciano così strettamente che sembrano formare il corpo di un serpente unico a due teste. Così come alla duplicità riconduce la loro origine ctonia, l'emergere – cioè – da quella terra che porta i segni dei due sessi, che è bisessuata». Oltre ai riferimenti sessuali, nel serpente si incarna il lato ctonio, in quanto l'animale è legato alla terra e, dunque, alla patria³³², ma assume anche la funzione di *genius loci* (δαίμων ἐπιχώριος) e protettore quando viene indossato come un amuleto (ἀποτρόπαιον ο φυλακτήριον). Il serpente è anche guardiano dei tesori, sia quelli nascosti nella terra, ma anche quelli più rari e preziosi (la coppa delle Esperidi, il vello d'oro)³³³. L'incontro di Cadmo con il serpente e la conseguente uccisione dell'animale sono evocate in Ovidio *met.* III, 28-94 e Wickram III, 71-229, dove la *manicula* a lato del verso 82 riassume l'episodio: *Beschreibung dess grossen wurms von welchem nach mals das volck Boetie kommen ist*. Tra le fonti letterarie greche³³⁴ in cui sono presenti il personaggio di Cadmo ed il suo destino, celeberrimo è il primo stasimo delle *Fenicie* di Euripide, che illustra la battaglia tra il fondatore di Tebe ed il drago, guardiano della sorgente ed originario del luogo. L'animale viene definito “sanguinario” (657: φόνιος ἦν δράκων), dotato di “sempre mobili pupille degli occhi” (660-661: κόραισι πολυπλάνοις ἐπισκοπῶν) che gli consentono una veglia perenne. Ovidio inserisce maggiori dettagli: il serpente è “irto di creste d'oro” (*met.* III, 32), “gli occhi fiammeggiano e il corpo è gonfio di veleno” (*met.* III, 33), “ha tre lingue che vibrano, i denti sono disposti in tre file” (*met.* III, 34). Wickram riproduce la medesima intensità descrittiva: la foresta dove è situato l'antro all'interno del quale vive la fiera non è tanto la *silva vetus* non violata da scure (*met.* III, 28), ma “un bosco buio e fitto all'interno del quale rifulgevano né il Sole, né la Luna” (W. III, 76-77: *Gantz finster war der wald und Strauch / Keyn Sonn / noch Mon darin nit scheyn*). Il serpente, alla cui descrizione sono dedicati 10 versi (W. III, 84-94), “possiede uno sguardo mostruoso” ed “i suoi occhi bruciano come una brace” (W. III, 84-85: *Sein anblick war gantz ungeheur / Sein augen brunnen wie eyn glut*), nelle sue fauci ci sono tre ordini di denti affilati, le sue lingue pungono come un ago e le punte sono tagliate in tre” (W. III, 89-91: *Eyn drifach Ordnung inn seim mund / Von scharpffen zeenen (...) / Sein zungen wie eyn nodel stach / Und warn die spitz getheylt drifach*). Il termine *wurm/wurms* compare all'interno del III libro per ben 22 volte,

³³¹ *Hist. anim.* V, 4, 540a-b.

³³² Herod. I, 78 e Plinio (VIII, 59, 84) narrano che a Tirinto vi erano piccoli serpenti che originavano dalla terra ed uccidevano gli stranieri, però non facevano nessun male agli originari del luogo.

³³³ Per una analisi dettagliata del ruolo del serpente si veda J. Maehly, *Die Schlange im Mythos und Cultus der classischen Völker*, Basel 1867.

³³⁴ Si vedano A. W. Gomme, *The Legend of Cadmus and the Logographi*, «JHS», 33, 1913, 53-72; G. Pugliese Carratelli, *Cadmo: prima e dopo*, in G. Pugliese Carratelli, *Tra Cadmo e Orfeo. Contributi alla storia civile e religiosa dei Greci d'Occidente*, Bologna 1990, 31-42. Sulle stratificazioni del mito cadmeo, sui sincretismi e sui luoghi: F. Vian, *Les Origines des Thèbes. Cadmos et les Spartes*, Paris 1963.

Serpent (v. 82) e la variante *Serapant* (v. 153) solo 2, mentre nella fonte latina il vocabolo *serpens*, nelle varie declinazioni, occorre 7 volte, diversamente da *anguis*, ripetuto 3 volte. Un'altra particolarità è rappresentata dalla riproduzione del nero sangue e della bava bianca che spumeggia intorno alle fauci (W. III, 187-188: *Und schwarzes blüt voll über die moß / Der schäum auß seinem maul gantz blanck*; il fetore è riscontrabile nel vocabolo *Gestanck*, usato ai versi 84 e 124). Proprio dai denti del drago seminati da Cadmo sorgono le prime creature dalle sembianze umane presenti nella futura Tebe. La nascita degli Sparti (letteralmente: i 'Seminati')³³⁵ è descritta da Euripide con una dovizia di dettagli che verrà in seguito ripresa da Nonno di Panopoli³³⁶. Di questi guerrieri, legati ad Ares attraverso l'uccisione del *drakon* di cui sono figli, solo cinque si salvarono e diventarono fondatori delle più nobili famiglie tebane. Nella città da lui fondata, Cadmo costruì templi, mentre il perimetro della città era segnato da sette porte³³⁷: il *chaos* era stato tramutato in *kosmos*, tramite anche le nozze con Armonia, figlia di Ares ed Afrodite: grazie a lui la Grecia conobbe "doni provvisti di mente" ed i Greci appresero l'alfabeto, "modello inciso di un silenzio che non tace"³³⁸. Tuttavia, il matrimonio fu foriero di tragedie³³⁹: Armonia gli diede quattro figlie (Ino, Agave, Autonoe e Semele) ed una di loro, Agave, sposò Echione (come abbiamo visto precedentemente, uno degli Sparti) mentre il loro figlio, Penteo, successivamente ottenne il regno e, con esso, un crudele destino. Quello a cui è destinato Cadmo, invece, è racchiuso nella metamorfosi: il fondatore di Tebe si trasforma in serpente per aver ucciso il drago, e così sua moglie Armonia, che assiste alla trasformazione e ottiene di poter condividere la sorte del marito³⁴⁰ (*met.* IV, 563-603, W. IV, 1063-1114). La *manicula* a lato del verso 1085 chiarisce la richiesta del re (*Wie Cadmus eyn grosser ungehewer Wurm wardt*), mentre gli dei esaudiscono le volontà della sua sposa, che ottiene di diventare un serpente come Cadmo e di dimorare nel verde bosco: *Und ward eyn schlang gleich irem man / Bey dem musst sie ir wonung han / (...) Verkruchen sich inn gtunem waldt* (W. IV, 1107-1110).

Se le generazioni tebane si succedono alternandosi in continue metamorfosi, il veggente costituisce il *fil rouge* della dinastia. In merito alla metamorfosi di Tiresia questa analisi è debitrice del lavoro

³³⁵ Eur. *Ba.* 1314-1315.

³³⁶ Nonn. IV, 427-440.

³³⁷ Nonn. V, 63-65.

³³⁸ Nonn. D. IV, 260-263.

³³⁹ Rocchi 1989.

³⁴⁰ Sono presenti riferimenti anche in Esiod. *Theog.* 933-937, Eur. *Ba.*, 1330-1339, Apoll. *Bib.* III, 5; Diod. *Bib.* IV, 2; IV, 66; V, 48; Hyg. *fab.* 6; Philostr. *Im.* I, 18, 4; Nonn. *D.*, II, 669-679; IV, 416-420; V, 121-125; XLIV, 95-102, 107-118.

di Brisson, che ha condotto lo studio delle diverse attestazioni, suddividendole in tre versioni³⁴¹. È bene ricordare che, nel mondo romano, coloro che oltrepassavano le differenze binarie di genere incontravano una sostanziale avversità in quanto, come afferma l'autore stesso, la discrepanza sessuale «permet à un individu d'affirmer son identité, d'organiser le réel en y introduisant des classifications s'articulant autour d'oppositions dont le couple masculin/féminin semble constituer le paradigme le plus commun»³⁴². Tuttavia, tale possibilità biologica era anche percepita come una emanazione della divinità, in quanto conferiva al possessore la possibilità di sfruttare nell'ambito quotidiano notevoli capacità divinatorie. Chi risultava detentore di due generi era definito “ermafrodito” (tale è l'opinione di Plinio il Vecchio: *gignuntur et utriusque sexus quos hermafroditos vocamus, olim androgynos vocatos*³⁴³), mentre il corrispettivo greco, ἀνδρόγυνος, veniva utilizzato per indicare la passività sessuale negli uomini e lo stesso Aristofane, nel *Simposio* (189e), afferma che, in merito agli androgini, “non è rimasto che il nome che suona vergogna”.

All'interno delle *Metamorfosi* le trasformazioni inerenti all'ambito sessuale sono soltanto uno degli aspetti delle mutazioni elencate dal poeta. Riprendendo la classificazione di Rossi³⁴⁴, è possibile riscontrare all'interno del testo tali metamorfosi, così elencate dall'autrice:

- la trasformazione, con la variante del travestimento, nei suoi due sensi - da uomo a donna (Giove, Vertumno; Achille; Tiresia), e da donna a uomo (Coronidi, Ifide; Mnestra, Ceni);
- la fusione che, annullando totalmente la distanza fra le due identità, crea un ibrido (Ermafrodito);
- l'intercambiabilità, riconducibile ad uno schema di alternanza, in cui i due poli sono parimenti presenti ed attivi (Sitone, iena);
- il modello in cui non si ha alcuna metamorfosi vera e propria, ma solo la presenza di tratti comuni e indistinguibili (ambiguità dei tratti fisici, Bacco, Atalanta).

³⁴¹ L. Brisson, *Le mythe de Tirésias. Essai d'analyse structurale*, Leiden 1976, 11-28. I testi debitori di questa analisi riguardante la mutazione sessuale di Tiresia sono: *Hermafrodite. Mythes et rites de la Bisexualité dans l'Antiquité classique*, di M. Delcourt, Paris 1958, e L. Brisson, *Le sexe incertain. Androgynie et hermaphrodisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, Paris 1997. Il personaggio di Tiresia è presente in *Odissea*, XI, vv. 90-15; Sofocle, *Antigone*, vv. 988-1090; *Edipo Re*, vv. 316-379 e vv. 408-462; in Euripide, *Fenicie*, vv. 849-959 e *Baccanti*, vv. 170-209, 266-327 e 358-369.

³⁴² Brisson 1976, 12. Il vate è anche presente in Dante, nel XX Canto dell'Inferno (vv. 40-5): «Vedi Tiresia, che mutò sembiante/quando di maschio femmina divenne/cangiandosi le membra tutte quante;/e prima, poi, ribatter li convenne/li duo serpenti avvolti, con la verga,/che riavesse le maschili penne». Nel 1922 Eliot lo scelse come figura unificante per il suo poema *The Waste Land*, mentre il protagonista di *Orlando*, di Virginia Woolf, subisce una simile metamorfosi. Sulla fortuna del personaggio di Tiresia cfr. G. Ugolini, *Teiresias. Untersuchungen zur Figur des Sehers Teiresias*, Tübingen 1995, 234-247 ed E. Di Rocco, *Io Tiresia. Metamorfosi di un profeta*, Roma 2007.

³⁴³ Plin. *nat.* VII, 34; XI, 109-110.

³⁴⁴ Rossi 1997, 454.

Tali metamorfosi prevedono un punto di arrivo che, sovente, non è definitivo, mentre in altri casi ricompone l'identità originaria (Tiresia): il poema si apre con l'arrivo di Giove presso Licaone (*met.* I, 196-239) e termina con Vertumno (*met.* XIV, 622-697; 765-769). È lo stesso Ovidio che definisce la caratterizzazione delle metamorfosi presenti nel poema (*met.* VIII, 728-730)³⁴⁵:

*Sunt, o fortissime, quorum
forma semel mota est et in hoc renovamine mansit; sunt,
quibus in plures ius est transire figuras.*

Tali trasformazioni, dunque, sono parte integrante del ciclo vitale narrato dal poeta latino, fatto di *mutatas formas* (*met.* I, 1) appartenenti ad un *carmen perpetuum* (*met.* I, 4): se gli dei creano il mondo fisico, il poeta, tramite i versi, crea un mondo scritto. Dopotutto, le *Metamorfosi* sono il poema della contiguità tra tutte le forme e dell'indistinzione dei confini tra di esse, ma rappresentano anche «il poema della rapidità: tutto deve succedersi a ritmo serrato, imporsi all'immaginazione, ogni immagine deve sovrapporsi a un'altra immagine, acquistare evidenza, dileguare»³⁴⁶; rapidità che diminuisce, acquisendo «un risultato di rarefazione e di pausa»³⁴⁷, diversamente dal «principio del cinematografo» per il quale «ogni verso come ogni fotogramma dev'essere pieno di stimoli visuali in movimento»³⁴⁸. Anche in Ovidio, come in Lucrezio, «tutto può trasformarsi in nuove forme», «la conoscenza del mondo è dissoluzione della compattezza del mondo» e «c'è una parità essenziale tra tutto ciò che esiste, contro ogni gerarchia di poteri e di valori»³⁴⁹: le *mutatas formas* del primo libro sono quindi paragonabili agli atomi che compongono l'universo secondo la dottrina lucreziana. Tale sintagma non è presente nella versione tedesca protomoderna, mentre di *Gestalten verwandlung dess Poeten Ovidii Formen* parla Lorichius nella *Zuschreibung* al testo (vv. 21-22). Tale mutabilità viene espressa nella parte finale del poema, dove è presente la figura di Pitagora³⁵⁰:

³⁴⁵ Sul linguaggio della metamorfosi come «vocabulary of surprise» cfr. Anderson 1963, 4.

³⁴⁶ Calvino 1988, XIII.

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ *Ibid.*, XII. Cfr. anche Pianezzola 1992, XLIII-LXXVII.

³⁴⁹ Calvino 1988, XIII.

³⁵⁰ Il discorso riguarda la poetica dell'autore, che sopravvive in eterno, come Orazio (*carm.* III, 30). Cfr. S. Stucchi, *Pitagora e l'ultima metamorfosi di Ovidio*, «Sileno» 2005 (1-2), 159-184; E. Andreoni, *Echi di un discorso sacro: Pitagora nella trascrizione di Ovidio. Rifrazioni Ovidiane*, «Aufidus» 2008 (65), 7-30. Nonostante la presenza, all'interno del poema, di Pitagora, come sostenuto da Rossi 1997, 456, «i miti di metamorfosi pongono problemi di credibilità: affermando che la trasformazione avviene *naturae iure novato* (4.279) o usando ripetutamente termini e sintagmi quali *mirabile* (3.326), *miracula* (9.667), *mirum* (12.174), *monstri novitate* (12.175), *mirae novitatis* (15.408)7, Ovidio connota il fenomeno di una stranezza che apparentemente porta al disordine ed è contrassegnata da rovesciamenti e dall'abolizione del puro dualismo binario».

<i>met. XV, 165-172</i>	<i>met. XV, 252-259</i>
<p><i>Omnia mutantur, nihil interit: errat et illinc huc venit, hinc illuc, et quoslibet occupat artus spiritus eque feris humana in corpora transit inque feras noster nec tempore deperit ullo; utque novis facilis signatur cera figuris nec manet ut fuerat nec formas servat easdem, sed tamen ipsa eadem est: animam sic semper eandem esse, sed in varias doceo migrare figuras.</i></p>	<p><i>Nec species sua cuique manet, rerumque novatrix ex aliis alias reddit natura figuras: nec perit in toto quicquam, mihi credite, mundo, sed variat faciemque novat, nascique vocatur incipere esse aliud, quam quod fuit ante, morique desinere illud idem. Cum sint huc forsitan illa, haec translata illuc, summa tamen omnia constant. Nil equidem durare diu sub imagine eadem.</i></p>

Evidente è l'eco lucreziana inerente alla mutabilità del reale (V, 830-831: *omnia migrant, / omnia commutat natura et uertere cogit*) come anche quella eraclitea, presente al verso 178 del XV libro: *cuncta fluunt, omnisque vagans formatur imago*. Tuttavia, se per Pitagora il mutamento è vita che persevera per sempre, per Lucrezio il cambiamento è simile alla morte; dunque, se per quest'ultimo il ciclo vitale termina con l'assenza della materia, per il primo, secondo Ovidio, si modifica solamente il corpo, ma l'anima non svanisce: *errat et illinc / huc uenit, hinc illuc et quoslibet occupat artus / spiritus eque feris humana in corpora transit / inque feras noster, nec tempore deperit ullo* (*met. XV, 165-168*). Anche se, nel testo latino, «nulla conserva a lungo il suo aspetto» (*met. XV, 259*), il percorso di metamorfosi giunge ad una trasformazione definitiva, quasi che «lo scopo del poema sia quello di essere un'enciclopedia mitologico-storica che approdi dall'incertezza fluida del passato alla stabilità della *pax Augusta*»³⁵¹. Confrontando i testi di Brooks³⁵² e Calvino³⁵³ inerenti alle *Metamorfosi*, è possibile scorgere due differenti chiavi di lettura del poema: nel primo la ricerca di una compiutezza, nel secondo l'assenza di un significato unitario. Anche per Rosati³⁵⁴, come per Calvino, le *Metamorfosi* narrano di «un universo di forme illusorie» all'interno del quale è evidente «la propria natura relativa, fittizia, la propria apparenza». Queste considerazioni sono rinvenibili nel terzo capitolo del libro *Lo spettacolo delle apparenze*, nel quale Rosati cita Fränkel e la «waving identity», l'identità «fluida, fluttuante» (pp. 95-96), sottolineando come «l'attenzione ovidiana per i confini indefiniti, per i contorni fluttuanti, non investe soltanto la realtà psicologica, ma anche quella fisica, esteriore, gli oggetti e le forme concrete»³⁵⁵. Wickam specifica il contenuto del XV libro nella didascalia appartenente alla figura a pagina 769: Pitagora viene trascritto come *Pythagoras* tre volte (introduzione al testo p. 770, v. 10, introduzione al testo p. 791, v. 473),

³⁵¹ Rossi 1997, 454.

³⁵² Brooks 1966.

³⁵³ Calvino 1988.

³⁵⁴ Rosati 1983, 170.

³⁵⁵ *Ibid.*, 173: «la poesia ovidiana cova già i germi del manierismo imperiale: pur se compiaciuta e sicura di sé, restia al dramma e incline semmai a un tenue pathos temperato dall'ironia, essa sembra annunciare, ancora lontani e appena percettibili, gli accenti di una letteratura della crisi».

Pitagoras due (introduzione al testo p. 773), *Pythagoraß* sempre due (v. 145, v. 165) ed è tratteggiato come *der weiß meister Pythagoras / Welcher der Natur kündig war* (10-11); non viene ricordato il luogo di origine, la città di Samo, presente al verso 60 del testo latino. È Wickram stesso ad informare il lettore che Pitagora aveva creato un libro per Numa, re saggio di cui sottolinea la forza e la virtù (*met. XV, 6-8*), al cui interno erano spiegati i vari fenomeni naturali (*met. XV, 15-20*):

*Der selb dem Konig macht eyn buch
Darinn stund aller dingen gsuch
So daß man dinn danf Brichr und Ler
Wie di natur geschaffen wer
Vn welchen dingen doch gesche
Der Tunder / Plix / Regen und Schne.*

Nel testo tedesco non manca la ripresa dell'età dell'oro, descritta come un'epoca durante la quale la natura cresceva rigogliosa e gli uccelli erano liberi di volare senza paura di finire intrappolati nelle reti create dagli umani, e lo stesso si verificava per i pesci (W. XV, 70-78), mentre alla metempsicosi ed all'immortalità dell'anima sono dedicati i vv. 126-269. I versi 165-168, già ricordati precedentemente, sono ripresi nel testo tedesco ai vv. 155-158, dove viene illustrato il percorso dello spirito, che dagli animali passa ai corpi umani e da quest'ultimi di nuovo agli animali: *Das unser Seelen faren licht / Inn eyn thier und dann widerummen / Auß den thieren inn menschen kommen / wieder auß menschen zu den thieren*. Alla luce dei confronti tra il testo latino e quello tedesco, ritengo particolarmente interessante parte del commentario di Lorichius, che riprende alcune delle informazioni riportate da Wickram, ma integrandole. Ad esempio, viene citata la figura di Miscelo (*Myscelos*), ricordato come *Micylus* (778, 8), ed il suo legame con la città di Crotona, nella quale in seguito si trasferirà Pitagora (questi dettagli non sono presenti nel testo prototedesco). Viene, inoltre, ricordato l'intervento di Ercole che, apparso in sogno a Miscelo, gli intima di lasciare la sua patria, l'Argolide, per fondare una nuova città presso la foce del fiume Esare, dove giacevano le ossa di Crotona; per aiutarlo nell'impresa e permettere la partenza, trasforma, durante il processo che vede Miscelo condannato a causa della sua partenza improvvisa dalla città, i sassolini neri che simboleggiavano la sua condanna in bianchi (*met. XV, 45-46*, Lorichius 778, 8-11). Per dimostrare la conoscenza del testo ovidiano, Lorichius trascrive correttamente in latino i vv. 88-89 del XV libro, relativi al divieto di consumare carni da parte dei pitagorici, dettame ripreso ai vv. 26-27: *Er (Pythagoras) hat alle lebendige thier zu todten und zu essen verbotten*.

3.3 Penteo, *contemptor superum*, e l'incontro con Tiresia

È indubbio che Ovidio, per delineare il personaggio di Tiresia ed il suo scontro con Penteo, abbia tratto ispirazione da Euripide, dove il contrasto tra i due è presente già nel primo episodio delle *Baccanti*, che vede l'indovino difendere il culto dionisiaco, mentre il secondo rifiutarlo. È lo stesso Dioniso che pronuncia il prologo e non si ritira dalla scena, affermando di essere giunto a Tebe per portarvi il culto bacchico: in Ovidio, invece, è Tiresia che preannuncia l'arrivo del dio, descritto ai versi 527-528: *Dicta fides sequitur responsaque uatis aguntur. Liber adest festisque fremunt ululatibus agri*. La narrazione delle abilità del vate, inserite dopo la descrizione dell'episodio di Narciso ed Eco, ha la finalità di informare il lettore delle qualità di Tiresia: egli acquista un nome in tutte le città dell'Acaia e la sua fama si diffonde (*met.* III, 511-512). Nel testo protomoderno viene ripreso il nome della madre di Narciso, Liriope, a cui Tiresia aveva vaticinato il destino del figlio e, grazie a questo fatto, la sua credibilità si sparge rapidamente in ogni dove e la sua parola viene creduta (W. III, 1243-1244).

In tutte le tragedie in cui Tiresia è presente (*Antigone, Edipo Re, Fenicie, Baccanti*), al vate è affidata la funzione di mediatore, intervenendo quando la *polis* si trova in una situazione di grandissima difficoltà, presentandosi sempre come un «personaggio di rottura»³⁵⁶, eternamente scisso tra la sua dimensione semidivina e le reazioni colleriche dei sovrani con cui interagisce. Tiresia è già presente nel XXIV idillio di Teocrito, all'interno del quale viene definito 'un indovino che afferma la verità'³⁵⁷ (64: μάντιν ἀλαθέα πάντα λέγοντα). L'onniscienza degli indovini era una prerogativa già diffusa al tempo di Omero, che nell'*Iliade* (I, 69-70) descrive dotato di tale abilità Calcante (in *Od.* XII, 271-272, Odisseo si ricorderà dei vaticini di Tiresia); lo stesso Proteo (*Od.* IV, 349) è dotato di capacità profetiche³⁵⁸. Sempre nell'*Odissea* (X, 490-495) viene menzionato per la prima volta Tiresia, in riferimento a Circe che anticipa ad Odisseo il suo viaggio nell'oltretomba, dove incontrerà «il cieco indovino, di cui resta salda la mente; a lui solo anche da morto Persefone concesse mente assennata; gli altri invece sono ombre che svolazzano» (*Od.* X, 493-494). La cecità di Tiresia è esplicitamente ricordata, in correlazione con quella di Demodoco, ed è collegata alla capacità di discernere il futuro, come sostiene Graziosi: «like the blindness of Demodocus, that of

³⁵⁶ Ugolini 1991, 11.

³⁵⁷ Oltre alla divinazione era una pratica diffusa quella dell'oionoscopia, cfr. Soph. *O.T.* 394-96, Plat. *Phaedr.* 244d e Cic. *De div.*, I, 11.

³⁵⁸ Nell'*Odissea*, tali tratti sono rappresentati da Demodoco e da Tiresia (Hom. *Od.* VIII, 478-481), controparte del primo: cfr. Buxton 1980, 145: «at the level of narrative, the singer describes to Odysseus his past, whereas the seer tells him his future. Both the seer and the bard extend the narrative beyond its limits, telling things they have not learned through sense perception». Le figure del poeta/cantore e dell'indovino/profeta erano particolarmente rispettate nell'Antica Grecia (cfr. la scena del banchetto presso i Feaci).

Teiresias is explicitly linked to the divine gift of superhuman knowledge»³⁵⁹. Anche Pausania (IX, 10, 3) parla di Tiresia, riferendo di un seggio sopra il quale si sarebbe seduta la figlia Manto (a cui allude Euripide in *Phoen.* 834-35). L'autenticità dell'arte vaticinatoria di Tiresia era già stata illustrata da Eschilo (*Sept.* 24-26) e nell'*Antigone* di Sofocle profeta (vv. 1092-94). Tiresia, descritto con i capelli bianchi, è presente anche nell'*Antigone*, a sottolineare la conoscenza che l'indovino ha accumulato grazie all'esperienza ed all'età (1091-1094; nelle *Baccanti*, ai versi 205-206, invece, l'indovino è procinto di danzare con il capo coperto di pampini). Nell'*Edipo Re* la chiamata in causa di Tiresia è rappresentata dall'odioso flagello (*O.R.* 28: λοιμός εχθιστος), nelle *Fenicie* (*Phoen.* 766-70) il vate è accolto a corte prima dello scontro tra Tebani e Argivi, mentre nell'*Antigone* quando la figlia di Edipo è appena stata arrestata (*Ant.* 833). Anche in queste rappresentazioni Tiresia è ormai anziano (*O.R.* 302, 348, 371, 374, 402, 412; *Ant.* 989, 991, 1033, 1045; *Phoen.* 834, 847), ed è accompagnato da un fanciullo (*O.R.* 444; *Ant.* 988-90, 1014, 1087) o dalla figlia Manto (*Phoen.* 834). Se all'inizio non sono presenti ostilità di alcun tipo (*O.R.*: 303-305, 312-313; *Ant.* 993-995; *Phoen.* 846; 850-851), proseguendo con la narrazione è possibile individuare la reticenza dell'indovino stesso, che non vuole svelare le reali cause delle sciagure (*Ant.* 1060; *O.R.* 316-318; 320; 328-329; 332-333; 343; *Phoen.* 865-866; 891-894), ma poi, incitato dai sovrani, rivela il destino con cui i vari protagonisti sono tenuti a fare i conti, suscitando l'ira dei sovrani (*O.R.* 370-371; 387-389; 346-349; 378; 399-400; *Ant.* 1039; 1034-1035; 1037-1039; 1061; 1055; *Phoen.* 921)³⁶⁰.

Sofocle, ad esempio, menziona il vate durante il concitato dialogo tra Edipo, sovrano di Tebe³⁶¹. L'indovino gli rivolge parole dure riferite alla condizione di cecità non fisica, ma mentale (v. 419:

³⁵⁹ Graziosi 2002, 142. Buxton 1980, 28, commenta così il passo omerico: «It goes without saying that not all Greeks poet, real or imagines, were blind. Nevertheless, the frequency with which poetry and blindness are linked in traditional stories is too great to be attributable to chance. Exactly the same goes for prophecy and blindness. The most famous instance of the two is Teiresias». Bernidaki-Aldous 1990, 57, sottolinea che via una connessione tra gli indovini ed il dio Apollo: «This relationship runs deep. Apollo is also the god of 'measure' and 'boundaries', and consequently has a special kinship with the blind seer and poet who, intentionally or not, has overstepped the prescribed boundaries by the mere nature of his excellence». Tale connessione appare confermata anche da Buxton 1980, 29: «Poets and seers stand in an especially close relationship to the gods. But, precisely for that reason, they blur the distinction between god and man. In order to preserve the distinction intact, special powers possessed by mortals are, in the logic of myth, balanced by special defects».

³⁶⁰ Ugolini 1991, 21-25, analizza in maniera dettagliata le cause dell'origine del *topos* del litigio tra indovino e sovrano.

³⁶¹ Secondo Dodds 2009, 43: «What fascinates us is the spectacle of a man freely choosing, from the highest motives, a series of actions which lead to his own ruin. Oedipus might have left the plague to take its course; but pity for the sufferings of his people compelled him to consult Delphi. When Apollo's word came back, he might still have left the murder of Laius uninvestigated; but piety and justice required him to act. He need not have forced the truth from reluctant Theban herdsman; but because he cannot rest content with a lie, he must tear away the last veil from the illusion in which he has lived so long. Teiresias, Jocasta, the herdsman, each in turn tries to stop him, but in vain: he must read the last riddle, the riddle of his own life. The immediate cause of Oedipus' ruin is not 'Fate' or 'the gods' – no oracle said that he must discover the truth – and still less does it lie in his own weakness; what causes his ruin is his own strength and courage, his loyalty to Thebes, and his loyalty to the truth. In all this we are to see him as a free agent:

“adesso guardi dritto, ma presto non vedrai che tenebra”; v. 454: “Vede, e sarà cieco”). L’arrivo di Tiresia è preannunciato dal coro: (*O.T.* 297-299), l’indovino viene definito come un “profeta ispirato dagli dei, il solo fra gli uomini che possessa la verità”. È Edipo che definisce Tiresia unico “difensore” e “salvatore” della città (*O.T.* 301-304): i cittadini, accompagnati da un sacerdote, invocano l’aiuto del re tebano (v. 42). Desideroso di salvare la propria città, è lo stesso re che si inginocchia ai piedi dell’indovino (327): il dialogo che i due affrontano esprime il rapporto di Edipo con gli dei tramite la presenza di Tiresia (43-44), che “vede ciò che vede il profetico Apollo” (vv. 284-285: è il medesimo pensiero dei cittadini di Tebe nei confronti del loro sovrano, l’unico che sia riuscito a salvarli dalla Sfinge, in *O.T.* 38-39). Gli abitanti chiedono l’intervento di Edipo posando “rami d’ulivo” (κλάδοι) ai sui piedi e trattandolo alla stregua di una divinità. Tuttavia, la popolazione è conscia che il re non sia un dio, come lo stesso sacerdote evidenzia (*O.T.* 31-34). A riprova della diversa capacità di visione, la parola ἀλήθεια viene utilizzata da Sofocle solo in riferimento a Tiresia (299, 369, 356), che verrà successivamente definito da Edipo non solo cieco negli occhi, ma anche nelle orecchie e nella mente; condizione che gli impedirebbe, così, di scorgere la verità (*O.T.* 369-375). L’indovino viene addirittura definito uno “stregone che fabbrica tranelli”, “ciarlatano che pensa solo ad arraffare” (*O.T.* 387-389) e lo stesso coro è ormai incerto riguardo le parole da lui pronunciate (*O.T.* vv. 483-511). Tiresia, quindi, oltre che indovino si presenta, in tutte le tragedie, come portatore di «mediazione ambigua tra dimensioni opposte»³⁶² e la cecità del *mantis* è da considerarsi più «un tratto mitico caratterizzante piuttosto che come una mutilazione compensativa»³⁶³. Nelle *Baccanti* l’indovino cerca di mettere in guardia Penteo dai suoi tentativi razionalizzanti contro Dioniso e interpretando il ruolo di pedagogo si rivolge a Cadmo, facendo da mediatore per l’introduzione del nuovo culto (193: γέρων γέροντα παιδαγωγῆσω σ’ ἐγώ; *Ba.* 274).

Diversamente dalle tragedie greche dove, in un primo momento, l’indovino viene lodato per le sue qualità³⁶⁴, in Ovidio e Wickram la narrazione sottolinea in maniera subitanea l’empietà del sovrano, che deride il vate: *Spernit Echionides tamen hunc* (*met.* III, 512); *praesagaque ridet / uerba* (*met.* III, 513-514); *tenebrasque et cladem lucis ademptae obicit* (*met.* III, 515 ss.). Anche in Wickram, v. 303, è presente il termine *Echion*: il patronimico è ripreso ai versi 1248 e 1253 (*Pentheus Echions Sun was*). La discendenza di Penteo dal “figlio del serpente”, traduzione del greco “uomo-vipera”,

hence the suppression of the hereditary curse. And his self-mutilation and selfbanishment are equally free acts of choice».

³⁶² Ugolini 1991, 11.

³⁶³ Camassa 1982, 261.

³⁶⁴ Diverso appare il caso dell’*Oedipus* senecano, dove anche Creonte è un personaggio informato sui fatti e preferisce non rivelare il colpevole (*Oed.* 511; 514; 523; 526). Tiresia è differente dal personaggio sofocleo: entra in scena lentamente, accompagnato dalla figlia Manto (288) e, non più onnisciente (107), ricorrerà alla necromanzia, evocando l’ombra di Laio.

è uno dei temi principali delle *Baccanti*³⁶⁵. Come sottolineato da Barchiesi/Rosati, «la genealogia comporta sia degli aspetti positivi (autoctonia, nobiltà della stirpe), ed aspetti negativi (non solo origini selvagge, ma il parallelismo con i giganti nati dalla terra ed associati ai serpenti)»³⁶⁶. In entrambi i testi Penteo rimane un «aggressivo tiranno, patriottico, militarista e aggressivo del nuovo dio»³⁶⁷. Raffigurato in una luce negativa sin dall'inizio, facendo eco alla sua controparte euripidea, solo fra tutti (*ex omnibus unus*), oltraggia Tiresia e lo allontana in malo modo. È uno «schernitore degli dei» (*met.* III, 514: *contemptor superum*; *Ba.* 45; 325; 1255). Wickram si riferisce a Penteo come a *Eyn frecher man im landt / Sein vatter era genant Echion* (*W.* III, 1247-1248), un «uomo sfacciato», «il cui nome del cui padre era Echione». La parola *frech*, come suggerisce il *Deutsches Wörterbuch* di Jacob e Wilhelm Grimm, designa qualcuno «kühn, mutig, tapfer, dreist» e anche «*insolens, nimius, procax*». Diversamente dal prologo delle *Baccanti*, il racconto ovidiano non si sofferma sulla negazione della divinità di Dioniso (chiamato da Tiresia *numen* al verso 524 e *Gott* nella versione tedesca, rispettivamente ai vv. 1260, 1264, 1269, 1277), ma sulla *hybris* di Penteo. Nelle *Baccanti* si presenta, accompagnato da Cadmo, con le sembianze di una baccante e desideroso di convincere Penteo ad accettare la nuova divinità. Se il travestimento del dio è definito μορφήν (4), φύσιν (54) ed indica un “mutamento organico facile da ottenersi con i suoi poteri divini”, il travestimento dell’indovino e Cadmo è indicato come una σκευήν (180), «fatta di pezzi separati, un agglomerato di elementi messi insieme quasi maldestramente, per come Penteo li vede: ποικίλαισι νεβρίσι (249), νάρθηκι (251), κισσόν (253), θύρσου (254)»³⁶⁸. Differentemente da Euripide, in Ovidio e Wickam viene ripreso il ruolo di Tiresia come vate, sottolineando la veridicità delle sue profezie: viene definito *doctus* (*met.* III, 322) e *fatidicus uates* (*met.* III, 348). L’utilizzo in ambito poetico del termine *doctus*, riferito a personaggi con capacità divinatorie, è riscontrabile già da Ennio (*ann.* V, 18), che lo attribuisce ad Anchise, per poi essere usato da Virgilio (*Aen.* VI, 292), Lucano (I, 601), Stazio (*Theb.* I, 398), Seneca (*Herc. O.* 525) ed Ovidio (*fas.* I, 499; *her.* XII, 165 e *met.* IX, 743). Secondo il TLL, 1719, lin. 48, il termine indica anche «*sensu strictiore de erudiente, instruente, praeceptore*», con riferimento a maestri, precettori, «*sensu latiore pertinet ad studium litterarum, cultum atque humanitatem*» (1752, lin. 81). Anche in Wickram vengono

³⁶⁵ Le occorrenze del termine, all’interno della tragedia greca, sono numerose: 229-230; 264-265; 540-544; 995-996; 1015-1016; 1030; 1030, 1119, 1155, 1274.

³⁶⁶ Barchiesi/Rosati 2007, 213.

³⁶⁷ *Ibid.*, 208.

³⁶⁸ Gigli Piccardi 2008 ha individuato, nel secondo episodio delle *Baccanti*, formule che rimandano ai misteri orfici-dionisiaci, ai quali Tiresia cerca di iniziare Penteo, per convincerlo ad accoglierne i riti. Le argomentazioni di Tiresia rimandano al sapere sofisticato (cfr. P. Roth, *Teiresias as mantis and Intellectual in Euripides Bacchae*, «TAPhA» (114) 1984, 59-69, che definisce il vate un «theologica sophist». Come concordano Ugolini 1991 e Thumiger 2008, è da escludere una rappresentazione caricaturale con effetti comici, ripresa da B. Seidensticker, *Comic Elements in Euripides' Bacchae*, «AJPh» (99) 1978, 303-20.

evidenziati gli attributi di Tiresia, ossia la saggezza (al v. 1241 l'indovino viene definito *weissag*) e l'età, utilizzata poi dal sovrano per deriderlo: il re lo definisce "un vecchio cieco" (W. III, 1256: *eyn alter blinden*), "l'anziano vegliardo" (W. III, 1259: *der alte greiß*)³⁶⁹.

L'introduzione di Tiresia all'interno della vicenda di Penteo consente di riunire le vicissitudini del re tebano con il tema del vedere, grande protagonista del III libro accanto alle vicende della distruzione della dinastia tebana. Lo ritroviamo nella narrazione di Atteone, punito con la trasformazione in cervo (*met.* III, 177 ss.), Semele (*met.* III, 259-315), Narciso³⁷⁰. Anche la colpa dei vari protagonisti è differente: per quanto riguarda Atteone, Ovidio parla di un *crimen fortunae* (*met.* III, 141-142), all'interno di «una storia di innocenza umana colpita da una divinità violenta e ingiusta»³⁷¹, mentre la trasgressione di Penteo è volontaria nonostante i vari avvertimenti di Tiresia, Acete, di Cadmo e Atamante (*met.* III, 564-571). Svariati sono i termini che, illustrando la cecità fisica di Tiresia e quella mentale di Penteo, attingono al repertorio visivo ed al contrasto tra luce e tenebra: *tenebrasque et cladem lucis ademptae obicit* (*met.* III, 515-516); "*quam felix esses, si tu quoque luminis huius orbus*" ait "*fieres, ne Bacchica sacra videres!*" (*met.* III, 317-318); *sub his tenebris nimium vidisse quereris* (*met.* III, 525), come i precedenti *aeterna damnavit lumina nocte* (*met.* III, 335); *pro lumine adempto* (*met.* III, 337), utilizzati per descrivere la punizione inflitta a Tiresia da Giunone. L'utilizzo poetico del termine *lumen* per indicare gli occhi e la vista ricorre varie volte in Ovidio³⁷² e l'unione del sostantivo *lumen* con il participio *ademptus* riprende *Eneide* III, 658, all'interno della quale viene narrata la descrizione di Polifemo. Nel testo di Wickram, nella profezia enunciata da Tiresia a Penteo i termini riferiti alla simbologia della luce non sono presenti, diversamente dalla ripresa della punizione di Giunone, durante la quale si precisa che la 'dea rese Tiresia cieco / rapidamente da entrambi gli occhi' (W. III, 824-825: *machtet Tiresanum blind / an seinen beyden augen geschwind*), cosicché 'non vide più la luce del sole' (W. III, 826: *Das er der Sonnen liecht nim sach*). L'autore precisa, riprendendo *met.* III, 517-518, che Penteo rimpiangerà di avere ancora la vista e si augurerà di non poter più vedere (W. III, 1261-1263), credendo troppo tardi a ciò che Tiresia, cieco, ha visto (W. III, 1278-1280: *Dann wirstu gewißlich glauben dran / Das ich blinder gesehen han*). La profezia di Tiresia rivolta a Penteo evoca già lo smembramento a cui il nipote di Cadmo è destinato: nel testo latino il verbo utilizzato è *spargere*, rievocato in *met.* XI, 50 per descrivere la morte di Orfeo ad opera delle Baccanti (anche in *Ibis*, 533-534). Tiresia

³⁶⁹ All'interno delle tragedie i personaggi ciechi sono solitamente anziani, tranne che nell'*Ecuba* e nel *Ciclope*. Nell'*Etica Eudemia* Aristotele sostiene che i ciechi siano più abili nella poesia orale (1248b1-3).

³⁷⁰ Sulla centralità del motivo del vedere nel III libro cfr. Feldherr 1997, 25-55; Onorato 2005, 495-512.

³⁷¹ Galasso 2000, 876.

³⁷² In Barchiesi/Rosati 2007, 174, si evidenzia come l'utilizzo del termine 'luci' al posto del più comune 'occhi' sia rinvenibile nell'*Inno per i lavacri di Pallade* di Callimaco, all'interno del quale Tiresia divenne cieco per aver visto la dea Atena mentre si lavava nell'Ippocrene (si veda anche Properzio IV, 9).

preannuncia a Penteo, in aggiunta allo smembramento, che i pezzi del suo corpo voleranno da mille parti, imbrattando di sangue le selve, la madre e le sorelle della madre (*met.* III, 522-523: l'autore fa riferimento alle zie Autonoe ed Ino, citate ai vv.720 e 722, mentre la madre è Agave, il cui nome è ricordato al v. 725). Anche Wickram evoca il destino a cui andrà incontro Penteo, usando il verbo *reißen* (W. III, 1273: *Du wirst zu kleynen stücken grissen*) che, letteralmente, indica il “fare a pezzi”, lo “strappare”, “sbranare”, quest'ultimo riferito ad animali. L'utilizzo di tale vocabolo appare particolarmente calzante, in quanto Penteo viene smembrato dalla madre e dalla zia, e le Baccanti, durante i riti bacchici, sovente si cibavano di animali catturati. L'autore tedesco tenta una ripresa del latino *mille lacer spargere locis* (*met.* III, 522), traducendo *Du wirst zu kleynen stücken grissen / Dein gantzer leib durch alle end* (W. III, 1273-1274: ‘verrai fatto in piccoli pezzi / l'intero tuo corpo verrà sparpagliato in ogni dove’); mancano i riferimenti alle selve imbrattate ed alle zie, mai chiamate per nome. Wickram ricorda l'agente principale dell'efferato delitto, la madre, aiutata da una generica ‘turba di altre donne al seguito del dio’: *Ja von deiner eygnen Mutter hend / Und auch von andrer weiber rott / Welche nachfolgen thun dem Gott* (W. III, 1275-1277). Si è preferito tradurre il termine *rott*, (ted. «rotte») con il vocabolo ‘turba’, più incisivo dei semplici ‘banda’, ‘schiera’, in quanto non solo lo ritengo appropriato al contesto caotico e frenetico rappresentato dalle festività bacchiche, ma anche corrispettivo del sostantivo latino *turba* del verso 716, utilizzato per indicare la folla in tumulto, la calca delle persone radunate in gruppo, il disordine civile. Tali ritrovi ispirati dal dio sono riportati con i seguenti termini nella fonte latina: *obsceni greges* (*met.* III, 537); *orgia* (*met.* IV, 1), mentre Wickram utilizza, oltre al già citato *rott* del verso 1276, i seguenti vocaboli: *vil grosser scharen* (W. III, 1285), *volck* (W. III, 1295), *volcks* (W. III, 1297), *schemliche rott* (W. III, 1327), *lautschreienden rott* (W. III, 1363); il riferimento alle orge del IV libro, la cui apertura è dedicata al destino delle figlie di Minia, non è presente. Per il *Deutsches Wörterbuch* di Jacob Grimm e Wilhelm Grimm (Bd. 14, Sp. 1320), il termine *rott*, oltre a significare una massa disordinata, può essere anche utilizzato relativamente al mondo animale, ad indicare il branco.

La profezia di Tiresia, inoltre, non solo unisce la storia di Narciso a quella di Penteo, ma conferisce all'episodio «un accentuato senso di fatalismo e predestinazione»³⁷³, senza insistere sulla volontà punitiva di Dioniso, che non è la causa principale della tragica fine di Penteo, che è invece la tracotanza del re. L'atteggiamento di superiorità e sfida nei confronti degli dei è soprattutto individuabile nella versione tedesca protomoderna, che aggiunge alla versione latina altri dettagli: Penteo non si limita a scacciare verbalmente Tiresia, ma lo colpisce sul capo con un gesto

³⁷³ Barchiesi/Rosati 2007, 214.

incontrollato e rapido della mano, scagliandolo a terra (W. III, 1280-1281: *Pentheus zuckt sein hand geschwind / Schlag Tyresiam an den grind*). In Euripide, dopo un tentativo di dissuasione ad opera di Cadmo e Tiresia, Penteo si allontana dopo aver ordinato la distruzione della postazione di augure dell'indovino (Ba. 343-357), mentre Tiresia termina per ultimo il discorso.

3.4 I sacri riti e l'arrivo del dio: Penteo e Bacco a confronto (W. Cap. XXI, 12830-1295 / Ov. III, 527-530 – W. 1296-1347 / Ov. 531-571)

Il verso ovidiano 526 informa il lettore della veridicità del vaticinio di Tiresia: *dicta fides sequitur, responsaque vatis aguntur*. In seguito al vaticino di Tiresia fa la sua apparizione Bacco (W. III, 1283-1284: *Dann als der weissag hatt gesprochen / So kam deß weines Gott gefaren*), accompagnato dal tradizionale seguito di Baccanti: è la *manicula* a lato del verso 1284 a chiarire l'oggetto di discussione delle prossime pagine: *Beschreibung der bruderschaft Bachi*. Così Ovidio narra dell'arrivo della folla che omaggia Bacco:

*Liber adest festisque fremunt ululatibus agri;
turba ruit, mixtaeque uiris matresque nurusque,
uulgusque proceresque ignota ad sacra feruntur.*

L'incipit di apertura, *Liber adest*, riecheggia il furore della popolazione che inneggia al dio:

Ov. 527-530		W. 1283-1295 ³⁷⁴
<i>Dicta fides sequitur, responsaque vatis aguntur: Liber adest, festisque fremunt ululatibus agri; turba ruit, mixtaeque uiris matresque nurusque uulgusque proceresque ignota ad sacra feruntur.</i>	1285	<i>Dann als der weissag hatt gesprochen So kam deß weines Gott gefaren Im folgten nach vil grosser scharen Das landtvolck alles samen gleich Folget im nach arm und auch reich Die alten leüt mit sampt den jungen All samentlich ruffen und sungen</i>
	1290	<i>Über das grün und schon gefild Als werens gewesen taub und wild Gleich den Geysteren ungeheur Sie trugen fleyten und tampeur Vil Busaunen und hörner lang</i>
	1295	<i>Damit das volck des weins Gott sang</i>

Mentre Penteo ignora l'arrivo della divinità, la folla ne attende la venuta con gioia (*met.* III, 528), diversamente da ciò che si verifica nelle *Baccanti*, in cui sia la popolazione, sia il re, devono tributare il giusto riconoscimento a Dioniso (vv. 39-42):

³⁷⁴ “Così come l'indovino aveva predetto / giunse il dio del vino. / Lo seguiva una vasta folla / l'intera popolazione senza alcuna distinzione: / poveri e ricchi / vecchi e giovani. / Tutti all'unisono gridavano e cantavano / sopra il bel campo verde, / come se fossero stati sordi e sfrenati, / simili a spiriti spaventosi. / Portavano flauti e tamburi / molti tromboni e corni lunghi. / Così cantava la schiera del dio del vino.”

«Questa città deve comprendere, anche se non vuole
di non essere iniziata ai miei riti
e io devo difendere mia madre,
mostrando ai mortali di essere il dio che ella ha generato a Zeus.»³⁷⁵

In entrambi i testi l'intera popolazione della città, uomini e donne, giovani e anziani, gente comune e nobili, si precipita a partecipare ai nuovi riti in onore di Bacco, *weines Gott* (W. III, 1285): *mixtaeque viris matresque nurusque / vulgusque proceresque* (*met.* III, 529-530); *Das landtvolk alles samen gleich / Folget im nach arm und auch reich / Die alten leüt mit sampt den jungen* (W. III, 1287-1289). Il nesso *matresque nurusque* è anche presente in *met.* IV, 9, quando Ovidio descrive l'episodio delle Minieidi: sia le donne, sia le giovani spose obbediscono al sacerdote e decidono di celebrare il dio, dimenticandosi di ultimare i lavori domestici. Sull'utilizzo del termine *nurus*, reso con 'giovani', si è espressa Degl'Innocenti Pierini, che afferma che Ovidio se ne sia servito per indicare «un gruppo di giovani donne sposate, differenziandole dalle più mature *matres*»³⁷⁶. Dopotutto, anche Euripide indica la composizione dei tiasi: giovani, vecchie e vergini (*Ba.* 694; al v. 206 Tiresia afferma che il dio non fa distinzioni tra giovani o anziani e 'vuole essere celebrato senza differenze'). Nel prologo euripideo Bacco dichiara di aver reso folli le sorelle di Semele, iniziando al culto anche 'tutte le femmine, quante sono le donne della stirpe di Cadmo' (vv. 35-36), sospingendole verso i monti. In Ovidio e in Wickram vi è una ripresa del culto bacchico così come rappresentato in Euripide, con una grande differenza: all'interno della narrazione ovidiana e in quella tedesca la partecipazione ai culti del dio non comprende solo le donne, ma anche gli uomini. Abbandonando la tradizionale rappresentazione dei riti bacchici come appannaggio tipicamente femminile, entrambi gli autori sottolineano la partecipazione indistinta ai *sacra*: in Euripide il participio ἀναμμενγμέναι (v. 37) evidenzia l'unione delle donne tebane con la discendenza di Cadmo, chiarendo al lettore l'assenza di alcuna appartenenza sociale, in Wickram l'assenza di appartenenza sociale e la mancata differenziazione di genere sono esplicitate ai vv. 1286-1288 (*Das landtvolk alles samen gleich / Folget im nach arm und auch reich / Die alten leüt mit sampt den jungen*), mentre l'utilizzo del verbo ovidiano *mixtae* sottolinea la mancata differenziazione di genere, che divenne una delle ragioni principali dell'abolizione del culto bacchico nel 186 a.C.³⁷⁷ (quasi due secoli prima che Ovidio componesse le *Metamorfosi*). Dopo un periodo di tolleranza verso tali riti, che nel frattempo si diffusero in tutta Italia, il Senato emanò un decreto contro le

³⁷⁵ Le traduzioni dei passi delle *Baccanti* sono tratte da Correale 2020.

³⁷⁶ Degl'Innocenti Pierini 2008, 391.

³⁷⁷ Di romanizzazione della tragedia parla anche Zimmermann 2002, 340; *Ab Urbe condita* XXXIX, 8-19.

associazioni bacchiche che divenne noto come *senatus consultum de Bacchanalibus*³⁷⁸. Toynbee affronta adeguatamente questo aspetto del problema: «il reato fondamentale del movimento era che si era organizzato in una religione non ufficiale e non autorizzata, con una rete ecclesiastica ampiamente ramificata in tutta Italia, compresa la stessa città di Roma»³⁷⁹, sovvertendo la morale dei giovani tramite una *coniuratio*. La formulazione *mixtaeque uiris matresque nurusque*, inoltre, richiama l'utilizzo dei verbi *permixti / mixti* impiegati in Livio nella narrazione dei Bacchanali, a cui erano ammessi anche gli uomini, mentre inizialmente il culto era riservato alle sole donne (XXXIX, 8, 6; XXXIX, 13, 10). È lo stesso Livio a scrivere che:

primo sacrarium id feminarum fuisse, nec quemquam eo uirum admitti solitum. Tres in anno dies statos habuisse, quibus interdiu Bacchis initiarentur, sacerdotes in uicem matronas creati solitas. Pacullam Anniam Campanam sacerdotem omnia tamquam deum monitu immutasse; nam et uiros eam primam filios suos initiasse, Minium et Herennium Cerrinios, et nocturnum sacrum ex diurno et pro tribus in anno diebus quinos singulis mensibus dies initiorum fecisse (XXXIX, 13, 8-9).

L'autore latino parla di tre novità da parte della sacerdotessa Paculla Annia: apertura agli uomini, svolgimento notturno dei riti, aumento dei riti da tre volte l'anno a cinque ritrovi al mese. Se la narrazione liviana presenta problemi riguardo l'attendibilità delle fonti citate, una maggiore veridicità è fornita dall'iscrizione del Tiriolo, contenente il testo dell'ordinanza del 186 a.C.³⁸⁰. L'azione intrapresa da parte del senato era infatti rivolta alle pratiche esterne al controllo della *res publica* ed in contrasto con la tradizione romana³⁸¹. Come ha scritto Galasso, le accuse di Penteo nei confronti dei seguaci di Bacco riprendono «i temi, più familiari, della propaganda augustea e dell'epica vergiliana»³⁸². Il richiamo ai cimbali ed ai timpani del testo liviano è indicato come principale causa del disordine non solo acustico, ma anche emotivo, dei partecipanti (XXXIX, 8, 8). Le medesime preoccupazioni sono condivise da Ovidio ai vv. 536-537: *femineae uoces et mota insania uino / obscenique greges et inania tympana*. Gli adepti del dio sono paragonati ad un gregge *obsceus*³⁸³, mentre in Livio l'estasi provocata dal vino e la promiscuità sono indicate all'interno del XXXIX libro (8, 6):

cum uinum animos (...) et nox et mixti feminis mares, aetatis tenerae maioribus, discrimen omne pudoris exstinxissent, corruptelae primum omnis generis fieri coeptae.

³⁷⁸ CIL 12.581. Cfr. A. Scafuro, *Livy's Comic Narrative of the Bacchanalia*, «Helios» 16 (1989).

³⁷⁹ Toynbee 1965, 41.

³⁸⁰ Pailler 1988, 179-182, per un'analisi tra le due fonti.

³⁸¹ I Bacchanali simboleggiavano una minaccia per la *pax deorum* (Rousselle 1982, 101-103, ma anche Pailler 1988, 536-538), per la politica romana (Voisin 1984, 601-603). Per Gallini (1970, 55-59), ciò che il senato combatteva era l'organizzazione suddivisa in varie cariche, quali *magister*, *sacerdos*, *magistratus*, *promagistratus*.

³⁸² Galasso 2000, 901.

³⁸³ Livio 39, 11, 7.

Secondo Postumo, personaggio della narrazione liviana (XXXIX, 15, 9), gli iniziati abbandonerebbero i tipici atteggiamenti maschili, mentre un altro problema che suscitava scalpore riguardava la giovane età degli ammessi al culto (XXXIX, 8, 6: *mares aetatis tenerae*), in quanto è più difficile circuire gli adulti a prendere parte alle celebrazioni (XXXIX, 13-14), definite *externae religiones* (XXXIX, 16, 6). Sempre Livio così si esprime in merito all'introduzione dei baccanali a Roma (XXXIX, 8, 3):

Graecus ignobilis in Etruriam primum uenit, nulla cum arte earum quas multas ad animorum corporumque cultum nobis eruditissima omnium gens inuexit, sacrificulus et uates, nec is qui aperta religione propalam et quaestum et disciplinam profitendo animos errore imbueret, sed occultorum et nocturnorum antistes sacrorum.

Gli strumenti musicali contribuiscono a rendere il clima di grande confusione creato dalle Baccanti: se negli strumenti a corda (ad esempio, la cetra) è possibile individuare l'espressione di «una musica apollinea, calma ed olimpica»³⁸⁴, in quelli a fiato ed a percussione, utilizzati dalle Baccanti, è invece riscontrabile l'effetto opposto. A differenza di Ovidio, l'autore tedesco, per enfatizzare la frenesia bacchica, pone un'enfasi particolare sugli strumenti usati dalla folla e che sono solitamente associati alle ambientazioni festive cinquecentesche: *Sie trugen fleyten und tampeur / Vil Busaunen und hörner lang* (W. III, 1294-1295) mentre *All samentlich ruffen und sungen / Uber das grün und schon gefild* (W. III, 1290-1291: "portavano tamburi e flauti / molti tromboni e corni lunghi"), dove *gefild* potrebbe essere percepito come un tentativo di tradurre *agri* del verso 528 (W. III, 1290-91: "tutti insieme gridavano e cantavano / sul bel campo verde"). Il termine *agri* in questa accezione significa "localmente", indica cioè la terra vicino a Tebe (in contrapposizione alla città stessa), ma può anche riferirsi alla campagna, in senso più ampio, come luogo caratteristico delle celebrazioni bacchiche. Anche la natura partecipa all'entusiasmo di cui sono investite le Baccanti³⁸⁵: in Euripide, diversamente che in Ovidio e in Wickram, dove non vi è un panismo così accentuato con gli elementi naturali, sono coinvolti nell'estasi gli animali ed i monti (v. 726), che 'rieccheggiano e niente al loro accorrere rimaneva immoto'. Dopotutto, il monte è il luogo della caccia e della danza collettiva, della pulsione liberatoria provata nell'abbandonare la società e socialità umana. Tale instintualità è evidente nei gesti delle Baccanti, che intrecciano serpenti alle loro chiome (*Ba.* 99-104), indossano pelli di cerbiatto ed impugnano i tirsi, rami di edera verde (*Ba.* 111-114). Il loro inselvaticirsi aumenta a dismisura quando prendono fra le braccia i cuccioli delle fiere e offrono loro il seno, gonfio e turgido per i recenti parti, regredendo alla dimensione ferina causata dall'abbandono degli

³⁸⁴ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, nota introduttiva di G. Colli e versione di S. Giametta, Adelphi edizioni, Milano 2007, 23.

³⁸⁵ Un riferimento è presente nelle *Tesmoforiazuse* di Aristofane, vv. 995 ss, in cui il coro, ricordando un rito dionisiaco, descrive il monte Citerone riecheggiante di rumori.

obblighi sociali (*Ba.* 692-702). Tuttavia, la natura è anche portatrice di calma e serenità: nell'ora in cui 'il sole manda i primi raggi e comincia a scaldare la terra' (*Ba.* 677), un pastore scorge le Baccanti addormentate, con il capo abbandonato su giacigli di foglie di quercia e l'atteggiamento composto, non più stordite dal vino o dal suono dei flauti, o 'a caccia di amore in luoghi appartati' (*Ba.* 685-688). La primordialità ed apparente calma dell'ambientazione boschiva va di pari passo con i gesti delle Baccanti: sono sorprese nel sonno, ma il loro riposo è innocente, pur essendo già a contatto con la dimensione dionisiaca. Quando Penteo si avvicina per ammirarle, in 'una valle verdeggiante, scoscesa, percorsa da torrenti, ombreggiata da pini', le scorge 'immerse in dolci fatiche: alcune con le loro mani incoronavano d'edera un tirso spoglio, restituendogli il verde, chiamato addobbo; altre cantavano, a voci alterne, un inno a Bacco: sembravano puledre affrancate dal loro giogo' (*Ba.* 1048-1057). Incalzate dal richiamo di Bacco, mutano improvvisamente atteggiamento e, modulata sui loro gesti, muta anche la descrizione dello scenario in cui sono immerse: 'il cielo e la terra si coprono del bagliore di un fuoco terribile: l'aria si fece silenziosa, tacquero nel fitto bosco le foglie, non si udiva ansito di belva' (*Ba.* 1082-1085).

Viene ora analizzato nel dettaglio il discorso di Penteo nei confronti dei suoi concittadini. Le accuse rivolte dal re ai seguaci dei riti non solo riprendono i *topoi* della rappresentazione dei ritrovi bacchici, ma vengono utilizzate da Ovidio stesso per richiamare i temi cari alla propaganda augustea (*W.* 1296-1347 / *Ov.* 531-571):

	Ov. 531-571		W. 1296-1347³⁸⁶
535	<i>Quis furor, anguigenae, proles Mavortia, vestras attonuit mentes?" Pentheus ait: "aerane tantum aere repulsa valent et adunco tibia cornu et magicae fraudes, ut, quos non bellicus ensis, non tuba terruerit, non strictis agmina telis,</i>	1300	<i>Aber Pentheus gwan verdrus Ob deß volcks singen uberus Er schrey „Ir narrechtigen knecht Welche sind von Notern geschlecht Was tobsucht hat euch doch umbgeben</i>

³⁸⁶ "Ma Penteo era irritato / dalla folla che oltre misura cantava. / Egli urlò: voi pazzi servi (del dio), / discendenti del serpente / quale pazzia vi ha afferrati / per farvi comportare così? / Chi ha una influenza su di voi tale da / farvi provocare una simile confusione? / Ed indossate verdi ghirlande di fogliame / che non sono adatte né a combattere né a colpire. / Voi strillate / vi agitate come donne ubriache / ed il vostro corpo è prigioniero / come si vede senza battaglia e combattimento. / Maggiormente vi si confacerebbe un'impresa virile / (e) che voi mettiat la corazza / ed indossiate un bell'elmo / sulle vostre teste come sarebbe opportuno. / Ciò vi sarebbe maggiormente elogiato / invece di queste ghirlande così verdi. / Siate memori della vostra stirpe audace / e da chi discendete / dal serpente che allora / prese la vita di molti / che giungevano alla sua fonte. / Siate ora uomini bellicosi / ai quali in ogni dove è tributata stima. / Ora giunge da lontano per deriderci / con al suo seguito un'orda vergognosa / i vostri corpi sono completamente svestiti / la vostra guida è un bambino / che non si intende di guerra / e non può rendere allettante il combattimento. / Non ha nemmeno imparato a combattere / disprezza la nostra città. / Ha una veste intessuta di seta / ricamata con arte insieme all'oro / la indossa senza vergogna, / uno atteggiato in tale maniera lo vedo in questo giorno. / Quando seguirete i miei dettami / e non vi occuperete di lui / cercherò di costringerlo / a farmi dire nei dettagli / di quale discendenza e pregi si vanta / e cosa ci fa qui. / Verso questo scopo (lett: in quella direzione) lo porterò con tutte le mie forze."

<p>540</p> <p>545</p> <p>550</p> <p>555</p> <p>560</p> <p>565</p> <p>570</p>	<p><i>femineae voces et mota insania vino obscenique greges et inania tympana vincant? Vosne, senes, mirer, qui longa per aequora vecti hac Tyron, hac profugos posuistis sede penates, nunc sinitis sine Marte capi? vosne, acrior aetas, o iuvenes, propiorque meae, quos arma tenere, non thyrsos, galeaque tegi, non fronde, decebat? Este, precor, memores, qua sitis stirpe creati, illiusque animos, qui multos perdidit unus, sumite serpentis! Pro fontibus ille lacuque interiit: at vos pro fama vincite vestra! Ille dedit leto fortes, vos pellite molles et patrium retinete decus. Si fata vetabant stare diu Thebas, utinam tormenta virique moenia diruerent, ferrumque ignisque sonarent! Essemus miseri sine crimine, sorsque querenda, non celanda foret, lacrimaeque pudore carerent. At nunc a puero Thebae capientur inermi, quem neque bella iuvant nec tela nec usus equorum, sed madidi murra crines mollesque coronae purpuraque et pictis intextum vestibus aurum. Quem quidem ego actutum (modo vos absistite) cogam adsumptumque patrem commentaque sacra fateri. An satis Acrisio est animi contemnere vanum numen et Argolicas venienti claudere portas, Pentheia terrebit cum totis advena Thebis? Ite citi”(famulis hoc imperat), “ite ducemque attrahite huc vinctum! iussis mora segnis abesto.” Hunc avus, hunc Athamas, hunc cetera turba suorum corripiunt dictis frustra que inhibere laborant. Acrior admonitu est, inritaturque retenta et crescit rabies, remoraminaque ipsa nocebant. Sic ego torrentem, qua nil obstabat eunti, lenius et modico strepitu decurrere vidi: at quacumque trabes obstructaque saxa tenebant, spumeus et fervens et ab obice saevior ibat.</i></p>	<p>1305</p> <p>1310</p> <p>1315</p> <p>1320</p> <p>1325</p> <p>1330</p> <p>1335</p> <p>1340</p> <p>1345</p>	<p><i>Das ir fürend eyn semlichs leben Wer wircket an euch solche macht Das ir führt eyn semlichen bracht? Und grüne krentz von laub thund tragen Das doch nit dient zu streit noch schlagen Ir schreiend wie die truncknen weib Und gehnt inn gefencknis ewre leib On streit und schlagen wie man sieht Vil baß zem euch eyn manlich gschicht Das ir inn Harnasch an wern thon Und trügen helmlin also schon Uff ewern heuptern wie gebürt Solchs an euch mehr geprisen würd Dann dise laub krentzlin so grün Bedenckent ewer manheyt kün Und von wem ir doch sind geboren Als von dem schlangen der zufern Gar manchem man das leben nam Do man über sein brunnen kam Nun sind ir doch all streitbar leut Das man euch kent inn landen weit Wie wolten wir immer verkiesen Soln wir inn unser Stadt verliesen Thebas / den ritterlichen namen Wie man uns dann erkent alsamen Jetzt komment ir der weit zu spott Ir habt eyn schemliche rott An ewrem leib ir gantz bloß sind Auch ewer hauptman ist eyn kind Und weyst gar nichts von keym anschlag So in inn streiten fürdren mag Er hat auch streits gelernet nicht Wol er unser Stadt über sieht Für das helmlin hat er uffstohn Von reben laub eyn krentzlin schon Eyn pfeiline wott er treit Daruff mit golt künstlich ist genet Das er an Stadt eyns Bantzer kragen An seim leib unverschampt thut tragen Eyn semlichs ich sich disen tag Doch wenn ir folgten meyner sag Und wend euch sein nit nemen ahn Ihn zu zwingen ich understahn Daß er mir sagen muß gentslich Weichs gschlechts und lobs er rüme sich Und was do sei sein bgangenschafft Dahin bring ich ihn durch mein krafft.”</i></p>
--	---	---	---

Nel tentativo di incoraggiare i tebani a dimostrare la competenza militare, Penteo invoca la loro discendenza dai denti del serpente generato da Marte e seminati da Cadmo, i quali daranno origine agli *spartoi*, la cui creazione apre il III libro delle *Metamorfosi* (1-137) ed è menzionata dal Tiresia euripideo (*Ba.* 170-172; 264; 538-544). Nel testo di Wickram questo inserto genealogico è omesso, insieme all'epifania di Acete, *comitem famulumque sacrorum* (*met.* III, 574), che narra la storia di

Bacco e dei marinai tirreni, che verrà indagata più avanti nell'analisi. Il re di Tebe (*met.* III, 532) richiama anche l'apparato sonoro del tiaso bacchico, evocando nel lettore sia il fascino, sia la pericolosità delle manifestazioni orgiastiche (ricordate anche in *Lucr.* II 618-620; II 637; IV 543-544; *Cat.* 63, 21-24; 63, 28-29; 64, 261-264; *Verg. Aen.* IX, 617-620)³⁸⁷. Nel testo latino la licenza sessuale è registrata con particolare enfasi: le Menadi sono accusate di partecipare a falsi riti religiosi (*met.* III, 534: *magicæ fraudes*) e, dedite all'uso eccessivo del vino (*met.* III, 536: *mota insania vino*), indulgono in pratiche promiscue (*met.* III, 537: *obsœniquæ greges*; il tema della promiscuità è un aspetto fondamentale del culto bacchico): tale descrizione differisce grandemente dal testo tedesco, dove le specifiche espressioni erotiche sono omesse, come quelle riferite al *furor* di Agave e Autonoe. I riferimenti alla follia o alla pazzia si susseguono per tutto il testo: rinveniamo i termini *amens* (*met.* III, 628), *demens* (*met.* III, 641), *furor/furens* (*met.* III, 623; 716) e *insania/insanus* (*met.* III, 536; 670; 711). Nel testo tedesco mancano i riferimenti all'ambito magico, presenti al v. 534 del testo ovidiano (*magicæ fraudes*), alla falsa discendenza di Dioniso (*met.* III, 557) e Penteo stesso definisce Bacco "ciarlatano che fa incantesimi e sortilegi" (*met.* III, 233). Se all'interno delle *Baccanti* Penteo è considerato ἄσεβης, ossia "empio" (v. 502; tale dicitura è presente anche nel carne 26 di Teocrito), in Ovidio e Wickram tale caratteristica morale è il fulcro attorno al quale si snoda la vicenda. Il re di Tebe, infatti, è un *contemptor superum* (*met.* III, 514), termine già in precedenza usato da Virgilio per delineare il personaggio di Mezenzio (*Aen.* VII, 648; VIII, 7), che incarna «il legame essenziale di empietà e tirannia»³⁸⁸. Penteo non è l'unico personaggio relativamente al quale viene utilizzato il termine *contemptor*: anche la razza degli uomini nati dal sangue dei giganti è definita *contemptrix superum* (*met.* I, 161) e l'empietà è un tratto distintivo dei giganti (*met.* I, 156) che, dopo la morte, lordano la terra con il loro sangue, dando i natali ad una stirpe feroce³⁸⁹. Lo stesso Penteo è discendente di Echione, uno degli Sparti che contaminano il suolo, «come tutti i caduti nell'epos, ma questo suolo, nel caso particolare, è la loro madre³⁹⁰». Il tema centrale delle *Metamorfosi* è proprio il *furor* di Penteo, che caratterizza la figura tragica del tiranno già nelle *Baccanti*³⁹¹, quando il re minaccia sia lo straniero, sia le Baccanti ed il messaggero (240; 647; 794; 888), venendo definito «un mostro selvaggio, non uomo mortale, sanguinario come gigante ostile agli dei» (542-544). Jouteur³⁹² ha evidenziato come la rappresentazione del *furor* di

³⁸⁷ In riferimento agli strumenti sonori utilizzati, i bronzi sono i cembali, la tibia dal corno ricurvo è uno strumento a fiato a due canne, il *tympanum* è un tamburello di pelle bovina.

³⁸⁸ La Penna 1980, 4. Cfr. anche Barchiesi 2007, 158. Macrobio, per delineare il personaggio di Mezenzio, (*Sat.* 3, 5, 10-11) riprende le *Origines* di Catone.

³⁸⁹ Lo stesso Polifemo appare *immitis, horrendus, cum dis contemptor Olympi* (XIII, vv.759-761) alla ninfa Galatea.

³⁹⁰ Barchiesi 2007, 143.

³⁹¹ Riguardo l'utilizzo dell'ira cfr. Lanza 1977, 49-52.

³⁹² Jouteur 2001 inserisce a pagina 142 una tabella in cui vengono evidenziate le parti narrative (57 versi) ed i discorsi diretti (164 versi).

Penteo nelle *Metamorfosi* emerge dalla prevalenza di parti dialogate su quelle narrative: in Wickram al discorso di Penteo sono dedicati 49 versi (W. III, 1298-1347), più due nella parte finale dedicata allo smembramento (W. III, 1405-1406), mentre in Ovidio vi sono 57 versi dedicati alla narrazione e 164 ai discorsi diretti. Anche nelle parti descrittive, la caratteristica principale di Penteo rimane la sua ira rabbiosa, che resta tale fino allo *sparagmòs* finale. La furia è visibile soprattutto nel momento in cui Penteo si rivolge alla folla, ricordando sia l'eroe cittadino, Cadmo, sia il serpente che lo morse (*met.* III, 71; 543-545), dimostrando, ancora una volta, la «duplice personalità di uomo d'ordine e tiranno in preda all'ira»³⁹³. Anche Wickram insiste sulla semenza di Penteo, riprendendola sia ai primi versi del monologo rivolto alla folla (W. III, 1298), sia nella parte centrale (W. III, 1315-1319): «Siate memori della vostra stirpe audace / e da chi discendete / dal serpente che allora / prese la vita di molti / che giungevano alla sua fonte». Diversamente dal testo latino, nella ripresa tedesca non sono presenti metafore con il mondo animale che contribuiscano a rendere ancora più esplicita la follia autodistruttiva a cui Penteo va incontro. Secondo Cicerone, l'origine del *furor*, da non confondere con l'*insania*³⁹⁴, ha la sua radice nella passioni violente che non si riescono ad arginare, come ad esempio la *cupiditas*, *quae recte vel libido dici potest* (*Tusc.* III, 24-25). Il re viene paragonato ad un cavallo bramoso di combattere (*met.* III, 704-707), mentre i riferimenti alla testardaggine si susseguono dal verso 701 (*perstat Echionides*, a sua volta il verbo utilizzato era già presente al v. 662). Dopotutto, l'associazione del tiranno ad una fiera è presente anche in Platone (*rep.* VIII, 565 d-e), mentre in Cicerone la violenza è rinvenibile nel *De re publica* (II, 26, 48) e nel *De officiis* (III, 6, 32). L'impiego del termine *rabies* che, come sostiene Barchiesi, indica «lo sconfinamento verso il mondo animale»³⁹⁵, è presente anche all'interno del I libro e serve al poeta per indicare la metamorfosi in lupo del tiranno Licaone (vv. 232-235). Anche Seneca (*Thy.* 254) e Stazio (*Theb.* III, 96-97) impiegano l'aggettivo *rabidus* per indicare il *furor* di Atreo ed Eteocle; Seneca inserisce tale sentimento anche nell'epistola 85, inserendo nello scritto animali feroci quali tigri e leoni³⁹⁶, e all'interno del *De ira* (III libro). Riprendendo Barchiesi, i successivi versi (*met.* III, 568-571) sono connessi ad una «tradizione di imagery drammaturgica ben precisa»³⁹⁷: Penteo viene paragonato ad fiume in piena³⁹⁸. Tale utilizzo è presente anche in Virgilio, dove l'arrivo dei Danai

³⁹³ Galasso 2000, 901.

³⁹⁴ *Tusc.* 3.11 *Graeci autem μανίαν unde appellant, non facile dixerim... hanc enim insaniam, quae iuncta stultitiae patet latius, a furore disiungimus* e Cic. *Tusc.* 3.11 *Graeci volunt illi quidem, sed parum valent verbo: quem nos furem, μελαγχολίαν illi vocant; quasi vero atra bili solum mens ac non saepe vel iracundia graviore vel timore vel dolore moveatur.*

³⁹⁵ Barchiesi 2005, 186.

³⁹⁶ 85, 8: *Quemadmodum rationi nullum animal optemperat, non ferum, non domesticum et mite (natura enim illorum est surda suadenti), sic non sequuntur, non audiunt adfectus, quantulicumque sunt. Tigres leonesque numquam feritatem exuunt, aliquando summittunt, et cum minime expectaueris, exasperatur toruitas mitigata.*

³⁹⁷ Barchiesi/Rosati 2007, 221.

³⁹⁸ Cfr. anche Omero (*Il.* XI, 492).

(*Aen.* II, 496) è equiparato ad un fiume, e negli *Amores* (1, 7, 43), dove il poeta paragona se stesso ad un torrente che esonda.

Tipico del testo latino, e quasi assente nel testo tedesco, è il patriottismo del re che richiama alcuni aspetti dell'Enea vergiliano: il viaggio per mare (*met.* III, 538), la ricerca di una sede per i Penati (*met.* I, 68; *met.* III, 539). Nel testo tedesco, il sovrano richiama alle armi i giovani uomini radunati, ricordando loro di indossare elmi e corazze, non verdi ghirlande (W. III, 1335-1336); inoltre, Penteo concepisce la propagazione del culto in termini di violazione territoriale, utilizzando un linguaggio militare ed epico, che è omesso nel testo di Wickram:

	Combattimento tradizionale (Ovidio: Barchiesi/Rosati 2007)	Baccanti (Ovidio: Barchiesi/Rosati 2007)	Combattimento tradizionale (Wickram: Roloff 1990)	Baccanti (Wickram: Roloff 1990)
Armi	<i>bellicus ensis</i> (III, 534) <i>strictis telis</i> (III, 535)	<i>magicæ fraudes</i> (III, 534) <i>insania</i> (III, 536) <i>thyrsos, galea, fronde</i> (III, 542)	Assente	<i>trügen helmlin</i> (III, 1311)
Strumenti musicali	<i>tuba</i> (III, 535)	<i>tibia cornu</i> (III, 533) <i>tympana</i> (III, 537) <i>femineæ voces</i> (III, 536)	Assente	<i>fleyten und tampeur</i> / <i>vil Busaunen und hörner lang</i> (III, 1293-94)
Formazione militare	<i>Agmina</i> (III, 535)	<i>obsceni greges</i> (III, 537)	<i>von andrer weiber rott</i> (III, 1276)	<i>vil grosser scharen</i> (III, 1285)

Mentre Wickram utilizza, rivolto alle Baccanti, il termine *singen* (W. III, 1297) ed il più colorito *schreien*, impiegato anche per Penteo (W. III, 1298), Ovidio si serve di *ululo* ed *exululo*. *Ululare*, infatti, viene utilizzato in riferimento al furor bacchico (nelle *Baccanti* Euripide utilizza i verbi ἀνολολύζω, vv. 23-24, e ὀλολύζω, vv. 689-690). Il termine *ululatus* viene anche utilizzato da Livio proprio in riferimento ai baccanali: *eos deducere in locum qui circumsonet ululatus cantuque symphoniae et cymbalorum et tympanorum pulsus* (XXXIX, 10, 7). Penteo si appella ai giovani, disapprovando la seduzione provata nei confronti del tirso e l'abbandono delle armi (*met.* III, 540/W. III, 1310-1312). Il tema del fascino esercitato dagli strumenti è presente anche in Euripide, che indica quali strumenti del *furor* bacchico i timpani ed il flauto, a cui talvolta sono presenti anche i cembali. Già Cicerone, nel II libro del *De legibus*, afferma quanto sia importante la moderazione durante le manifestazioni musicali³⁹⁹:

³⁹⁹ II, 38: *Adsentior enim Platoni nihil tam facile in animos teneros atque molles influere quam varios canendi sonos.*

namque et incitat languentes et languefacit excitatos et tum remittit animos, tum contrahit, civitatumque hoc multarum in Graecia interfuit, antiquom vocum conservare modum; quarum mores lapsi ad mollitias pariter sunt inmutati cum cantibus.

Tali strumenti erano presenti anche nei rituali della Magna Mater⁴⁰⁰ e lo stesso Barchiesi commenta come Ovidio «abbia presente una serie di passi in cui i poeti romani esprimono il fascino e la pericolosità delle manifestazioni estatiche e orgiastiche»⁴⁰¹, anche in riferimento al culto di Cibele⁴⁰².

In aggiunta, il grido *euhoë*, tipico delle Baccanti, ricorre in altri due casi: *met.* IV, 523 e *met.* VI, 597, identificando il termine come specifico per Bacco. La gestualità degli adepti è enfatizzata dall'utilizzo, da parte dei seguaci, di strumenti rotondeggianti, che corrispondono al «movimento della persona della baccante, rappresentata spesso, come è noto, nelle fonti letterarie e iconografiche nell'atto di girare su di sé o di muoversi in circolo danzando; anche il termine *chorus* (gr. χορός), usato per designare la danza rituale, più o meno sfrenata, che caratterizzava i riti bacchici, implica un movimento circolare»⁴⁰³. Come sostiene anche Dodds⁴⁰⁴, le Menadi diventavano donne selvagge che modificavano la propria personalità, invocando il dio tramite danze sui monti, probabilmente originatesi da accessi spontanei di isterismo collettivo. Anche il portamento del capo è un fattore importante dei culti bacchici, che troviamo in molti passi delle *Baccanti*: «lanciando i suoi lunghi capelli verso il cielo» (*Ba.* 150), «ti farò smettere di scagliare i tuoi capelli all'indietro» (*Ba.* 241), «agitando la testa avanti e indietro come una Baccante» (*Ba.* 930). L'agitare il capo è un chiaro simbolo della presenza e della possessione del dio da parte del fedele: anche Cassandra, invasata, «agita le sue ciocche d'oro quando il dio infonde il vento prepotente della chiaroveggenza» (*Eur. IA*, 758)⁴⁰⁵. Un'altra caratteristica importante riguarda l'atto culminante dei culti bacchici: sbranare e mangiare crudo un animale (*sparagmòs* e omofagia).

Nel racconto ovidiano il gesto dello sciogliere i capelli è espresso dal verso 726: *collaque iactavit mouitque per aera crinem*. L'utilizzo del verbo *iacto* è anche presente in Tacito, sempre per indicare la celebrazione della festa della vendemmia da parte di Messalina (*ann.* XI, 31: *ipsa crine fluxo thyrsus quatens, iuxtaque Silius hedera uinctus, gerere cothurnos, iacere caput. Iactatio fanatica*

⁴⁰⁰ Cfr. l'*Inno omerico XIV*, dedicato alla Grande Madre.

⁴⁰¹ Barchiesi/Rosati 2007, 216.

⁴⁰² Prima divinità orientale introdotta a Roma. Cfr. anche Catullo, *carme 64*, v. 264 e *Lucrezio II*, 615-616.

⁴⁰³ Bocciolini Palagi 2007, 64. Cfr. anche D'Angour 1997, 331-351.

⁴⁰⁴ Dodds 2009, 330.

⁴⁰⁵ Giovenale (*VI*, 316 ss.) e *Stat. Theb.* *VII*, 170 ss.

corporis) ed è, inoltre, impiegato da Livio (*ann.* XXXIX, 13, 12). Il tema dei capelli sciolti, indice di uno stato di alterazione del soggetto, ritorna nella descrizione di Ino, sconvolta mentre rivolge le sue preghiere a Bacco (*met.* IV, 521: *exululat passisque fugit mala sana capillis*); in quella di Filomela, ebbra di strage (*met.* VI, 657: *sparsis furiali caede capillis*); Medea, con i capelli sciolti come una Baccante (*met.* VII, 257-256: *passis Medea capillis, bacchantum ritu*); Scilla, furibonda, con i capelli scompigliati (*met.* VIII, 107: *passis furibunda capillis*). Anche l'innamoramento modifica la sanità mentale, provocando stati di alterazione simili a quelli sperimentati dalle Baccanti: Biblide, infatuata di Cauno, vaga come una Baccante ululando per le vaste campagne, con i capelli sparsi (*met.* IX, 641-642; 650)⁴⁰⁶. Tuttavia, l'estasi dionisiaca non è pertinenza del singolo, di un individuo isolato, ma è un fenomeno di massa, che si propaga quasi contagiosamente⁴⁰⁷. Le capacità metamorfiche del corteo bacchico sono evidenti: le Baccanti euripidee assomigliano a delle puledre (*Ba.* 165-166), vestono pelli di cerbiatto, allattano cuccioli selvatici (*Ba.* 695-701), Penteo è figlio dell'uomo nato dal dente di serpe, Echione (*met.* III, 513; *Ba.* 213).

3.5 Il travestitismo di Bacco

Il travestitismo di Bacco appartiene all'insieme dei comportamenti facenti parte del travestitismo rituale anche se Ovidio, rispetto ad Euripide, evita riferimenti espliciti all'aspetto iniziatico e misterico del nuovo culto. Dioniso si presenta, infatti, in differenti forme: ora quella umana (*Hymn. Hom.* VII, 3-4); sempre l'aspetto umano e quello di un toro, serpente e fiammeggiante leone nelle *Baccanti* euripidee⁴⁰⁸ (*Ba.* prologo, 920-923; 1017). Il travestitismo ha da sempre indicato una pratica di passaggio all'età adulta e ha avuto come protagonisti gli adolescenti caratterizzati da sembianze androgine. Gherchanoc⁴⁰⁹, in uno studio sulla rappresentazione dei travestiti nella letteratura greca, ricorda che per il maschio adulto l'atto di assumere i tratti distintivi della donna era, in generale, qualcosa di piuttosto degradante. Ciò è evidente nelle commedie di Aristofane,

⁴⁰⁶ La stessa Didone, ebbra d'amore, è descritta come una baccante invasata, mentre vaga furiosa per la città (IV, 300-301). Interessante appare l'impiego del verbo *excio*, utilizzato per indicare uno stato di eccitazione. Cfr. M. Fernandelli, *Come sulle scene. Eneide IV e la tragedia*, «Quaderni del Dipartimento di Filologia, Linguistica e tradizione classica 'Augusto Rostagni'» 1 (2002), 141-212, dove Didone è paragonata a Penteo ed Oreste, entrambi in preda alla *mania*.

⁴⁰⁷ Dodds 2009, 325. Vernant, all'interno de *Il Dioniso mascherato delle Baccanti di Euripide* (1991), afferma che il cosiddetto 'dionisismo' sia stato elaborato proprio da Nietzsche e dal libro *Psyche*, pubblicato nel 1893 da E. Rohde. È necessario ricordare che, mentre Dodds riteneva veritiera la partecipazione ai culti bacchici da parte di maschi, tale tesi è stata respinta da Henrichs 1984, il quale ha dichiarato che i passi presi in esame da Dodds dalle *Baccanti* edita da Gilbert Murray siano ormai tralasciati dagli ultimi editori. Il più recente contributo è dato da Scullion 2013, la cui tesi viene discussa e ripresa da Konstantinou 2018.

⁴⁰⁸ Il rapporto tra Dioniso e il toro è già attestato da Plutarco (*Quaest. Graec.* 36, II, 1, 353). Cfr. Di Benedetto 2004, 293.

⁴⁰⁹ Gherchanoc 2003-2004, 789-790.

dove i maschi effeminati, i cosiddetti *katapygones*, sono soggetti fortemente derisi⁴¹⁰. Come riportato dallo stesso Aristotele (*De gen. an.* 728a), la capacità di fecondare l’utero era considerato appannaggio esclusivamente maschile e la donna in età matura era considerata un uomo sterile. Analizzando i rapporti gerarchici all’interno della Grecia tramite la categorizzazione del sociolinguista americano Harvey Sacks – la cosiddetta Membership Categorization Analysis – non dobbiamo dimenticare che i maschi adulti vengono riconosciuti come “Members”, membri a pieno titolo del gruppo sociale, mentre quella delle donne costituisce una “boundary category”, ossia una categoria marginale, gerarchicamente inferiore ai “Members”. Inoltre, il travestitismo possiede varie finalità: quella strategica (Achille, Teseo), quella finalizzata alla conquista (Leucippo e Dafne) o vendetta (Astigite e Tartaro). Dioniso, protagonista dell’episodio preso in esame, è a tutti gli effetti un dio maschile, ma possiede anche delle caratteristiche femminili, quali le vesti e gli accessori che indossa (la mitra e la cintura). È Apollodoro (*Bibl.* III, 4.3) ad informare il lettore che Zeus, dopo aver fatto nascere dalla propria coscia Bacco, ordinò ad Hermes di consegnare il bambino ad Ino, sorella di Semele, perché fosse allevato come una fanciulla. Diffusi sono i travestimenti del mondo comico: lo patisce Mnesiloco, all’interno delle *Tesmofoiazuse*, che subisce la rasatura e la depilazione delle parti intime, mentre nelle *Ecclesiazuse* sono le donne che si travestono da uomini⁴¹¹. In un recente articolo di Scandariato⁴¹², i fenomeni di travestitismo o di cross-dressing vengono valorizzati «in quanto strumento di sovversione dell’identità ordinaria o come atti performativi che, replicando i tratti salienti di una categoria sociale altra rispetto a quella di chi si traveste, ne svelano di fatto il carattere culturalmente costruito». Se fin dall’età arcaica Dioniso è un dio che si circonda di donne (*Il.* VI, 131-132), la sua effeminatezza è evidente. Tale tratto era comunemente associato a disvalori quali l’*apate*, l’“inganno”, o la *tryphe*, il “lusso” tipico degli aristocratici o dei filospartani – Alcibiade, ad esempio⁴¹³ – ma anche dei barbari, in particolar modo dei Lidi, popolo devirilizzato per antonomasia. Il profondo rapporto che il dio intrattiene con lo sfidare le norme è anche presente nei tratti androgini che rendono la sua figura un *unicum* all’interno del *pantheon* greco. A partire dal V secolo, l’iconografia dionisiaca subisce un mutamento nella rappresentazione: da divinità barbata attestata nella ceramica attica del VI secolo, Dioniso viene raffigurato con tratti effeminati, presenti anche nei testi coevi⁴¹⁴. Così appare nelle *Baccanti*, dove

⁴¹⁰ Su Aristotele e la commedia cfr. Saïd 1987; Zeitlin 1996, 375-416; Gherchanoc 2003-2004, 753-765, ma anche Cameranesi 1987, 37-47.

⁴¹¹ Tra gli studi più importanti sulle questioni di genere si ricordano quelli di Saïd, 1987, 217-248 e Cameranesi 1987, 37-47.

⁴¹² Scandariato 2020, 233.

⁴¹³ In Plutarco, Alcibiade viene deriso perché indossa abiti femminili (Plut. *Alc.* 16, 1: θηλύτητας ἐσθήτων ἀλουργῶν ἐλκομένων δι’ ἀγορᾶς) e vive nel lusso (cfr. anche Plut. *Alc.* 23, 5). In merito alla sua sessualità si rimanda a Wohl 1999.

⁴¹⁴ Sull’iconografia dionisiaca cfr. Carpenter 1986 e 1997; Isler-Kerényi 2007 e 2015.

è a tutti gli effetti un maschio *thelymorphos* (v. 353), “dall’aspetto femminile”, e Penteo lo definisce in tale modo nel II episodio (vv. 453-459):

Ebbene, non sei sgradevole d’aspetto, straniero, almeno per le donne; ed è per questo che sei venuto a Tebe. I tuoi riccioli sono fluenti, non certo per la lotta, sciolti fino alle guance, e sei pieno di seduzione. Apposta hai la pelle chiara, non per i raggi del sole, ma per l’ombra, per andare a caccia di Afrodite con la tua bellezza.

Il tenere i capelli lunghi era una pratica riservata alle donne o ai giovani adolescenti: tale caratteristica di Dioniso rivela il potere del dio di suscitare desiderio. I suoi riccioli risvegliano Penteo (al v. 456 Euripide parla di *pothos*, inteso come appetito sessuale)⁴¹⁵ e l’apertura del dramma verso una sessualità non-normativa⁴¹⁶. Come segnala Burgio, «la sua capigliatura [...] rende Dioniso passivo e vulnerabile, è un allettamento seduttivo, una provocazione all’eros e alla violenza, e Penteo ne sente tutte le implicazioni. I giovani in Grecia tagliavano infatti i capelli durante il rito di passaggio verso la maturità, durante l’efebia: regolavano simbolicamente, uniformavano la fase dell’adolescenza, troncavano con un colpo di forbici la condizione di *erómenos*. Il dio con i capelli lunghi è un adulto sessualmente eversivo, dall’aspetto sensuale di un giovinetto, di una donna, di un *katapygon*»⁴¹⁷. Già re, Penteo non è più un ragazzo e si trova nella delicata fase situata tra efebica e matrimonio. Irritato dalla lunga chioma del dio, allo stesso tempo ne rimane affascinato: i capelli lunghi erano infatti appannaggio delle donne e, dato che permettono di trascinare, bloccare, dominare, sono il simbolo-strumento della loro sottomissione⁴¹⁸. Il re rappresenta l’opposizione tebana al culto bacchico, raffigurata tramite la battaglia retorica tra bellicosità maschile ed effeminatezza: i capelli di Bacco sono intrisi di mirra (*met. III, 355: madidus murra crinis*), il dio è adornato con ghirlande, porpora e abiti ricamati d’oro (*met. III, 556: purpuraque et pictis intextum vestibus aurum*), è un ragazzo inerme (*met. III, 553: puero inermi*) scortato da gruppi di donne che ballano emettendo grida (*met. III, 528: ululatus; 704: ululatus*) ed accompagnate da strumenti musicali (*met. III, 532-534*). Anche Wickram riprende il modello latino: Dioniso altro non è che un

⁴¹⁵ I capelli corti, simbolo maschile, sono presenti anche in Eur. *El.* 527-529.

⁴¹⁶ Wohl 2005, 150, in merito al *pothos*, afferma che «the *sparagmos* is the ultimate anti-Oedipal manifestation of sexual difference: polymorphous dispersion instead of integration and structure. Whereas the Oedipal complex narrates a union of two into one, this scene fragments one into many, as Pentheus is reduced to the molecular level, decomposed and stripped of his identifying features, scattered over the landscape [...]. He becomes literally what Deleuze and Guattari call the body-without-organs, a body devoid of organization, a smooth surface that registers not social status or gender but pure and fleeting energies. Everything the Oedipal complex brings together and solidifies is here scattered. Sexual difference is exploded and with it bodily integrity, individual identity, the male subject, the patriline. All that is left of them is a name that signifies only suffering, Pentheus».

⁴¹⁷ Burgio 2019, 162-163.

⁴¹⁸ Cfr. Segal 1982, 174. Il disgusto che Penteo prova nei confronti di Dioniso è evidente (*Ba.* 235; *Ba.* 455-456; *Ba.* 493; i tratti femminili sono presenti anche in *Aen.* IV, 215-7; IX, 614-20; XII, 99-100).

bambino che non si intende di guerra e che non ha imparato a combattere, indossa senza vergogna una veste intessuta di seta, ricamata con arte insieme all'oro (W. III, 1329-1337).

Ormai irretito dal nuovo dio e dal suo abbigliamento, Penteo lo accusa di sedurre “di proposito” (Ba. v. 457/459). Per Vernant il re di Tebe, all'interno delle *Baccanti*, pur essendo uscito dalla normalità dei comportamenti, non è ancora entrato a pieno titolo nel territorio di Dioniso⁴¹⁹, caratterizzato dalla ricerca di una follia divina e dallo smarrimento di se stessi, rappresentato dal menadismo. Abbiamo già analizzato come l'ambito militare e il culto bacchico siano in forte contrasto tra di loro⁴²⁰, tema già presente ai al verso 168 del VII libro della *Tebaide* di Stazio.

Lo stesso Dioniso, ideatore del culto, è una divinità che riveste un ruolo particolare all'interno del *pantheon* greco, a partire dagli epiteti a lui dedicati e dalla sua portentosa nascita, messa in dubbio da Penteo (W. III, 1346-1348). Il dio è apostrofato come *Bacchus* o *Bromius*, “il fremente”, la cui etimologia, secondo Diodoro Siculo (IV, 5, 1) è spiegabile tramite la nascita di Bacco dal tuono di Zeus⁴²¹. L'epiteto *Lyaeus*, invece, è connesso alla funzione di Bacco quale divinità collegata al vino: proprio attraverso questo dono elargito agli umani, Dioniso è in grado di sciogliere gli affanni⁴²². Un'invocazione a Dioniso, presente nel secondo stasimo delle *Baccanti*, evidenzia la natura divina di Dioniso e la natura ctonia di Penteo, riprese ai vv. 526. È Zeus che sta parlando e che utilizza il verbo ἀναφαίειν, impiegato per le rivelazioni divine: il padre degli dei, infatti, prosegue il discorso con l'assegnazione del nome culturale al nuovo dio e la sua presentazione alla città. L'annuncio della seconda nascita è dato tramite l'utilizzo del verbo ἀναβοάω, appropriato per esprimere «l'acclamazione rituale alla vista di un prodigio, implicante un sentimento di esaltazione e di esultanza», come lo sarà al verso 1154 per annunciare la fine di Penteo, stirpe del δράκων ed avverso al dio⁴²³. La natura del re di Tebe ritorna anche alla fine dell'antistrofe, dove egli sarà chiamato φόντος è verrà equiparato ai giganti. Secondo Arthur⁴²⁴, a partire da questo stasimo il coro inizia ad usare *imagery* di violenza nei confronti di Penteo, la cui origine ctonia assume valenze negative.

⁴¹⁹ Vernant 1991, 225: «Erra in uno spazio intermedio. (...) Penteo vede doppio, senza dubbio come un uomo ubriaco, ma più profondamente come un uomo lacerato tra due modi contrari di vedere e che oscilla, con lo sguardo sdoppiato, tra la sua 'lucidità' antica ormai turbata e la 'veggenza' dionisiaca che gli rimane inaccessibile. Vede due soli, ma non scorge davanti a sé Dioniso che lo guarda in fondo agli occhi».

⁴²⁰ In Verg. *Aen.* VII, 580- 582, il *furor* delle donne latine è paragonato ai combattenti: *tum quorum attonitae Baccho nemora auia matres / insultant thiasis (neque enim leue nomen Amatae) / undique collecti coeunt Martemque fatigant.* Barchiesi/ Rosati 2007, 216, citano anche tale presenza nelle *Fenicie* di Euripide.

⁴²¹ Cfr. Aesch. *Eum.* 24; Eur. *Bacch.* 66, 84, 88 ecc.; nel teatro latino arcaico, il nome è presente in Plaut. *Men.* 835.

⁴²² In merito all'utilizzo di *Lyaeus*, tale vocabolo è presente in Ov. *am.* III, 15, 17; *fast.* I, 395; Serv. *ad Aen.* 4, 58: *dictus Lyaeus ἀπὸ τοῦ λύειν, quod nimio uino membra soluuntur.* Il dio, nel ruolo di protettore dell'uva, è presente in Ov. *am.* I, 3, 11; *fast.* II, 329.

⁴²³ Martinelli 1978, 355-373.

⁴²⁴ Arthur 1972, 157.

Relativamente alle figure dei giganti, nella letteratura tedesca sono meno diffuse delle creature boschive che verranno analizzate successivamente (pp. 89-93), anche se, come scrive Bosco Coletsos, «nella mitologia germanica, e in quella della maggior parte delle culture antiche, hanno svolto un ruolo assai significativo, decisamente più importante di quello dei nani e dei coboldi»⁴²⁵. Già presenti nella *Bibbia* (*Gen.* VI, 1-4; *Prov.* IX, 18), questi esseri che personificano la potenza primordiale della natura sono «nemici degli dei e nel contempo i loro progenitori, i possessori di una saggezza antica e profonda»⁴²⁶. Vengono citati da Ovidio tre volte all'interno delle *Metamorfosi* ed il termine *Gigantas* viene reso da Wickram con il vocabolo *Risen*: *met.* I, 152 / W. I, 292 / W. I, 295 / W. I, 343; *met.* V, 319 / W. V, 574; *met.* X, 150 / W. X, 289 / W. X, 307. Perennemente in lotta con le divinità della generazione guidata da Zeus, sono nati da Gea, fecondata dal sangue di Urano. Dotati di una forza straordinaria, sono tuttavia esseri mortali come gli umani.

Da Gea nacquero anche i Ciclopi, sistematizzati all'interno del mondo classico a partire da Ellanico (*FGrHist* 4 F 88) che ne individuò il progenitore in Ciclope, riconoscibile dall'unico occhio di forma rotonda sulla fronte (*Hes. Theog.* 144-145). Tra i ciclopi più celebri in letteratura si distinguono Bronte, Sterope e Piragmo (*Verg. Aen.* VIII,416-453) i quali, rinchiusi nel Tartaro, dopo essere stati liberati fabbricarono il lampo ed il tuono per Zeus, l'elmo per Plutone ed il tridente per Poseidone (*Hes. Theog.* 501-506; appaiono spesso associati alla costruzione delle armi: *Orph. Fr.* 179; *Hes. Theog.* 141). Grazie ad Omero, il nome dei Ciclopi è strettamente unito a quello di Polifemo. Figlio di Poseidone e della ninfa Toosa (*Hom. Od.* I,70), vive con gli altri suoi fratelli ciclopi, ma possiede un proprio rifugio, in seguito violato da Ulisse, l'eroe dal multiforme ingegno (*Hom. Od.* IX,105-564).

Nelle *Metamorfosi* Ovidio cita i ciclopi dodici volte, mentre Wickram traduce queste figure con il corrispettivo tedesco del termine 'gigante'⁴²⁷. Nel dettaglio:

- in *met.* I, 259 il termine *Cyclopum* viene reso con *Risen* (W. I, 292; 295 e 343);
- in *met.* III, 305 e *met.* XIII, 744 *Cyclopum* e *Cyclopis* non sono presenti nel testo tedesco;
- in *met.* XIII, 744; 755; 756; 780; 860, 876 i vocaboli *Cyclopis*, *Cyclops* (entrambi riportati due volte) e *Cyclope* vengono trasposti con il termine *Ryß* (W. XIII, 967; 976; 984; 1005);
- in *met.* XIV, 2 il termine *Cyclopum* non è stato inserito nel testo di arrivo;
- in *met.* XIV, 174 e 249 *Cyclopis* (ripetuto due volte) equivale a *Ryß* e *Rysen* (W. XIV, 147; 167);
- in *met.* XV, 93 *Cyclopum* viene reso tramite il termine *Rysen* (W. XV, 68).

⁴²⁵ Bosco Coletsos 1999, 93.

⁴²⁶ Isnardi 1991, 317.

⁴²⁷ Cfr. Mannhardt 1877, 103-111, che dedica un intero paragrafo alla fortuna dei ciclopi nella cultura tedesca.

Solo nella premessa alla narrazione dell'incontro tra Polifemo ed Ulisse il termine ciclope viene utilizzato da Wickram per indicare *eyn lüstige beschreibung Polyphemi des Königs der Ciclopen* (introduzione a W. XIV, 101). Il nome proprio del ciclope ricorre tre volte nel testo latino (*met.* XIII, 765; 772; XIV, 167) e otto in quello tedesco (W. XIII, 997; 1001; 1039; 1189; 1200; XIV, 146; 254; 1039). Strettamente legato alla narrazione di Galatea (XIII libro) ed a quella delle gesta di Ulisse (XIV libro), viene descritto non solo come un essere dotato di forza straordinaria, ma anche profondamente innamorato. La prima attestazione dell'amore del ciclope nei confronti di Galatea proviene dal ditirambo *Il Ciclope o Galatea* di Filosseno di Citera, opera a noi quasi sconosciuta, a parte pochi frammenti giuntici da tradizione indiretta (*PMG* 821-822, riportato da Ateneo I, 564), ma divenne celebre grazie all'ambientazione bucolica rievocata da Teocrito (XI) ed Ovidio (che dedica all'intero episodio 157 versi: *met.* 13, 740-897). Galatea, nella fonte latina, appartiene alle ninfe del mare (W. XIII, 935: *Meerfeyen* / *met.* XIII, 735: *pelagi nymphas*), essendo figlia di Nereo e della cerulea Doride (*met.* XIII, 742 / W. XIII, 948: *Genant Doris / des Meers Göttin*). Un giorno, mentre è intenta a farsi spazzolare i capelli da Scilla, anch'ella ninfa marina, le racconta le sue pene amorose: il ciclope Polifemo si è innamorato di lei che, a sua volta, arde per il giovane Aci, figlio di Fauno e di una ninfa (W. XIII, 957: *Von eyner Feyen der jung man*; l'indicazione dell'età è riportata in *met.* XIII, 754-755, fedelmente ripresa da Wickram: W. XII, 963-964). La contrapposizione tra i due personaggi è evidente: Aci possiede la bellezza tipica della giovinezza (*met.* XIII, 753 / W. XIII, 965), mentre Polifemo fa rabbrivire le selve, incute timore ai forestieri, vive in un antro buio ed il suo truce viso è coperto da un'ispida barba (*met.* XIII, 759-767; 777 / W. XIII, 967-993). La caratteristica peculiare di Polifemo, ciclope monocolo, è svelata al lettore grazie alla profezia di Tèlemo (*met.* XIII, 772-773: *unum lumen* / W. XIII, 1002: *Das eynig Aug*). Il ritmo della sua vita non è dissimile da quello degli umani; si dedica, infatti, ad attività quotidiane, quali allevare capre, raccogliere frutti e suonare lo 'zufolo, un groppo di cento canne' (*met.* XIII, 784-785 / W. XIII, 1028-1029: *Uff seiner sehr grossen Sackpfeiffen / Die was mehr dann von hundert Rören*). Le note pastorali (*met.* XIII, 785) ed il canto risuonano per i monti ed il mare, fino a giungere a Galatea, avvinghiata ad Aci (**fig. 8**: l'illustrazione realizzata da Wickram si rivela interessante in quanto tutti e tre i personaggi indossano abiti cinquecenteschi, a partire dai copricapi. Aci, inoltre, non è un adolescente, ma un adulto ormai avanti negli anni caratterizzato da una lunga barba. Polifemo, dotato di baffi, impugna una zampogna). La bellezza della ninfa e la descrizione del suo carattere occupano la parte iniziale della canzone del ciclope (*met.* XIII, 789-807 / W. XIII, 1041-1074); nel testo protomoderno è possibile notare alcune differenze che rendono la versione tedesca maggiormente adatta alla cultura di arrivo. Galatea è definita 'più verde di un trifoglio' (W. XIII, 1041), al posto dell'ovidiano 'più bianca del petalo niveo del ligustro' (*met.* XIII, 789), arbusto il cui nome è stato considerato di difficile comprensione e traduzione. Mancano, inoltre, numerosi

confronti con il mondo vegetale e animale a cui si rimanda in nota⁴²⁸; sono, invece, presenti i paragoni con il bosco di abeti al posto della quercia (W. XIII, 1057), il bianco cigno e l'usignolo (W. XIII, 1054-1055), la superbia del pavone e la velocità del cervo (W. III, 1067; 1071). Seguono gli elenchi relativi alla frutta che Galatea potrà cogliere e gli animali di cui potrà cibarsi o godere della compagnia (*met.* XIII, 813-836 / W. XIII, 1084-1122)⁴²⁹. Il canto di Polifemo termina con un avvertimento nei confronti di Aci sul quale, dopo essere stato scoperto tra le braccia di Galatea, infuria l'ira del ciclope. Il giovane, inseguito, invoca l'aiuto dei genitori, ma un masso lo colpisce, schiacciandolo, mentre Galatea si rifugia in acqua (*met.* XIII, 878 / W. XIII, 1198). La metamorfosi avviene in maniera subitanea: il sangue cupo che filtra da sotto la roccia si depura e tra le crepe della pietra spuntano delle canne fresche ed alte. Nel centro del masso si erge, fino a metà del ventre, un giovane dall'aspetto identico ad Aci, con due corna avvolte dalle canne: la trasformazione in dio fluviale è ora completa (*met.* XIII, 897: *flumina nomen* / W. XIII, 1211-1220; come afferma la *manicula* posta a lato del verso 1210: *Acis wirt eyn fluss welcher noch den namen behalten hat*).

Dioniso, invece, non possiede le caratteristiche ctonie di Penteo ed è rappresentato come la divinità dell'ebbrezza; in tal modo la definisce anche Nietzsche, all'interno del suo *La nascita della tragedia*, dove, secondo il filosofo, l'abbandono dei fedeli al culto attingerebbe alla realtà umana più vera, ossia la naturalità originaria:

«Ora lo schiavo è uomo libero, ora s'infrangono tutte le rigide, ostili delimitazioni che la necessità, l'arbitrio o la 'moda sfacciata' hanno stabilite fra gli uomini. Ora, nel vangelo dell'armonia universale, ognuno si sente non solo riunito, riconciliato, fuso col suo prossimo, ma addirittura uno con esso, come se il velo di Maia fosse stato strappato e sventolasse ormai in brandelli davanti alla misteriosa unità originaria»⁴³⁰.

⁴²⁸ Non sono presenti nel testo: l'alto ontano, il capretto, le conchiglie, la farnia, il platano, l'uva matura, il latte cagliato, un giovinco non domato, i virgulti di salice e vitalba, il paragone con il fuoco, il rovetto, l'orsa che allatta e, infine, il serpente pestato (*met.* XIII, 790-804).

⁴²⁹ Nel testo latino Ovidio elenca uva, fragole, corniole, prugne, castagne, del corbezzolo, agnelli, capretti, latte, cerbiatti, lepri, un capro, una coppia di colombi, due cuccioli d'orsa villosa; Wickram, invece, inserisce *Epfffel, der gelben Trauben oder rodt, schönen Erdber, Nespeln, weychen Sparling, Nussen, Kesten, Butter, Keß, Ziegenboecklin jung, Wiltbrets, Hasen und die schnellen Reher, Hirtzen, Hinden, Böck und Beren, vil Tauben, zwei Beren klein*. In merito a tali descrizioni cfr. Pietropaolo 2018-2019, 192-214.

⁴³⁰ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, nota introduttiva di G. Colli e versione di S. Giametta, Adelphi edizioni, Milano 2007, 25-26. Secondo Bonelli 1991, 65, «questa esperienza dell'abbandono di sé e della possessione si configura essenzialmente come un'esperienza collettiva, come una danza bacchica in cui le schiere dei posseduti, nelle più diverse culture, ivi compreso il medio evo tedesco, vanno di borgo in borgo dimentichi di tutto fuori che della loro frenetica possessione, della loro gestualità incoercibile. L'elemento collettivo indica il tratto di contagio psicologico immanente a questa esperienza, e ne dilata a macchia d'olio l'ambito. Questi stati di possessione sono veduti da Nietzsche, proprio in forza del delirio e della estremizzazione che li contraddistingue, come attingimento della nostra realtà più vera, sentita come naturalità originaria».

La lista di attributi riferibili a Dioniso è rinvenibile all'inizio del IV libro delle *Metamorfosi* (vv. 11-17), nel cosiddetto inno ovidiano a Bacco. Al verso 12 è presente un riferimento alla straordinaria nascita del dio, “figlio della folgore e generato due volte e unico ad aver avuto due madri”. Il carattere orgiastico del rituale bacchico è ricordato dall'epiteto *Thyoneus*, mentre *Nyctelius* fa riferimento al carattere notturno del ritrovo ed *Eleleus* è riconducibile, secondo Rosati, «al verbo ἐλελίζω, ('scuotere', 'tremare'), connesso alla frenesia orgiastica» piuttosto che al richiamo bellico ἐλελεῦ». *Iacchus*, invece, è strettamente legato all'invocazione del dio, mentre conclude il catalogo dei nomi relativi a Bacco il termine latino *Liber*, antica divinità italica della fecondità e della flora. Come illustrato da Cancik⁴³¹, le parti costitutive dell'inno si dividono in: *nomina* (epiteti relativi al Dio), *virtutes* (qualità riferite alla divinità), descrizione della cerimonia bacchica. Bacco è contemporaneamente dio domestico e straniero, perché nato a Tebe e proveniente dall'Asia. Come giustamente sottolineano Barchiesi/Rosati⁴³², non si distingue tra culti originali e stranieri, ma tra culti civici accettati in modo collettivo e culti di scelta individuale. Le fonti tramandano la sua doppia nascita, dovuta alla *hybris* da parte di Semele, figlia di Cadmo ed Armonia, ed alla conseguente vendetta effettuata da parte di Giunone: il corpo della donna venne arso da Zeus, mentre il bambino che aveva in grembo venne preso in carico da Giove stesso, che lo cucì all'interno della coscia e lo trattenne per l'intero tempo della gestazione⁴³³. Anche il testo tedesco enuncia i particolari di una gestazione così miracolosa, senza nominare l'inserimento dell'infante nel proprio corpo⁴³⁴. In ragione della doppia gravidanza, Dioniso è stato definito «nato due volte» (Eur. *Hipp.* 560) o, addirittura, «nato tre volte» (Orph. *Hymn.* 30, 2), in quanto sarebbe ritornato alla vita dopo essere stato dilaniato dai Titani⁴³⁵. Se all'interno delle *Baccanti* è ricordata più volte la nascita del dio (vv. 1-3, 88-104, 242-245, 286-297, 519-529, 598-600), il mito del concepimento da parte di Giove e Semele è attestato già in Omero (*Il.* XIV 325) e in Esiodo (*Th.* 940-42), mentre il coro dell'*Antigone* di Sofocle (1137-1139) si rivolge a Dioniso ed alla sua origine tebana «insieme alla madre colpita dal fulmine». L'episodio di Semele fa parte degli interventi di Giunone ai danni delle amanti del coniuge, diventando un elemento costante del ciclo tebano: sono presenti nelle vicende

⁴³¹ Cancik 1985, 56-57; Galasso 2000, 913.

⁴³² Barchiesi/Rosati 2007, 210.

⁴³³ Per quanto riguarda le altre fonti, Apollodoro (III, 5, 38) narra che Dioniso, divinizzato per le sue imprese, si diresse negli Inferi ed ascese con la madre, denominata Tione, in cielo. La vicenda, come testimoniato da Plutarco (*Quaest. Graecae* 12 [Mor. 293c]: τῆς δ' Ἡρωίδος τὰ πλεῖστα μυστικὸν ἔχει λόγον, ὃν ἴσασιν αἱ Θυιάδες, ἐκ δὲ τῶν δρωμένων φανερώς Σεμέλης ἂν τις ἀναγωγὴν εἰκάσειε), veniva commemorata a Delfi, mentre accenni all'ascensione di Semele sono presenti in Hes. *Theog.* 940-2 (Καδμηῖς δ' ἄρα οἱ Σεμέλη τέκε φαίδιμον υἱὸν / μυχθεῖσ' ἐν φιλόττητι, Διώνυσον πολυγηθέα, / ἀθάνατον θνητή· νῦν δ' ἀμφοτέροι θεοὶ εἰσιν) e Pind. *Pyth.* 11.1 (Α' Κάδμου κόραι, Σεμέλα μὲν Ὀλυμπιάδων ἀγνιάτι, / Ἴνῶ δὲ Λευκοθέα).

⁴³⁴ Cfr. Diod. Sic. III, 64, 5; Apollod. III, 4, 3. In merito alla connessione relativa alla nascita di Dioniso ed il ditirambo, cfr. Baltieri 2013.

⁴³⁵ Per lo stretto legame tra il fuoco e Dioniso cfr. Lavecchia 2000, 156-157.

di Io (libro I-libro IV), Europa e Callisto (libro II). Ai vv. 253-255 il poeta latino mette in relazione l'ira provata da Diana con quella di Giunone nei confronti di Semele, ma, come segnalato da Feeney, quella della prima verrà placata dalla fine di Atteone, mentre la seconda dovrà attendere il termine del IV libro⁴³⁶. L'attenzione per la regina degli dei è maggiore in Ovidio rispetto a Wickram: Giunone è *sola* (*met.* III, 256), aggettivo che la contraddistingue dalle altre divinità, riunite in gruppo, mentre i termini *Iovis coniunx* sottolineano il ruolo legittimo della regina, usurpato sia da Semele, sia da Europa, definita *Tyria paelex* (*met.* III, 258). In Wickram il riferimento ad Europa è presente ai versi 606-609, nei quali viene esplicitato l'interesse nei suoi confronti da parte di Giove, che già aveva assunto le sembianze di un bue (diversamente dalla versione latina, che tramanda la trasformazione di Zeus in un toro bianco): la futura regina di Creta viene ricordata tramite le sue origini fenicie (*met.* III, 609: *Tyreisch*). Inoltre, è del tutto assente nella rielaborazione tedesca l'aggettivo *maxima*, che richiama il precedente *magnus* riferito a Giove al verso 260. La dea, infatti, ribadisce il ruolo attivo all'interno del convitto divino: ai versi tedeschi 622-623 riafferma la sua origine divina, diversamente da Semele (*Ich mit namen heiß Juno / des himelreichs eyn Königin*), che altro non è che un "volgare capriccio amoroso" (così viene definita nell'introduzione dell'episodio a pag. 188, prima del verso 639: *Bulschafft*) ed il cui tradimento è decisa a terminare (W. III, 628: *Den Ehebruch will ich gantzlich enden*). Suoi sono i simboli del potere regale (lo scettro sfavillante di gemme, *met.* III, 264-265; W. III, 626-627: *Zepter / Welchen ich trag inn meinen henden*) e solo lei incarna entrambe le funzioni di sorella e moglie del re degli dei (W. III, 624: *gmahel und schwester bin*; *met.* III, 265-266: *sum regina Iovisque / et soror et coniunx, certe soror*). Il modello di riferimento della coppia di sostantivi *soror/coniunx* è Virgilio (*Aen.* I, 46) che, a sua volta, riprende la formula omerica presente all'interno dell'*Iliade* (*Il.* XVI, 432 e ripetuta in *Il.* XVIII, 356), mentre il recupero del duplice ruolo di Giunone è anche riscontrabile nei primi versi del senecano *Hercules Furens*⁴³⁷. Inoltre, Semele è colpevole di essere stata fecondata e di mostrare con orgoglio la sua colpa, ossia la gravidanza, accentuata dal riferimento all'*utero pleno* (*met.* III, 268-269), condizione che Giunone 'a malapena ha ottenuto' (*met.* III, 269), nonostante la forte connessione con la maternità, evidenziata dall'epiteto Lucina con cui veniva onorata a Roma. A Giunone non resta che interpretare il ruolo della nutrice⁴³⁸ e confidente di Semele, con il fine di punire la dinastia di Agenore, estesa all'intero casato. Nel testo protomoderno, la discesa di Giunone sulla Terra ricalca Ovidio: la regina degli dei, avvolta da una nube, si reca a casa di Semele (W. III,

⁴³⁶ Wheeler 2000, 86: «Juno's joy is not simple *Schadenfreude*. She nurses an old resentment toward Europa [...], which she transfers to the descendants of Europa's father, Agenor».

⁴³⁷ Riguardo il ruolo di Giunone sono presenti testimonianze anche in Hor. *carm.* III, 3, 64: *coniuge me Iovis et sorore*; Her. IX, 7: *velit hoc germana tonantis, / laetaque sit vitae labe noverca tuae* e XVI, 166: *nupta sororque Iovi*; fast. VI, 17 *germana mariti*.

⁴³⁸ Già presente in Omero (*Od.* I, 429; II, 347).

639-641: *Juno zur erden kam geflogen / Mit eynem Nebel uberzogen / Stund vor der thüren Semel*) e assume le sembianze di una donna anziana. Mancano i dettagli relativi alla condizione della vecchiaia: i capelli bianchi sulle tempie, la pelle piena di rughe, il passo tremolante, le membra rattrappite e la voce senile (*met. III, 275-277*); Wickram non informa il lettore della provenienza della donna (diversamente da *met. III, 278*), le cui spoglie riprendono le fattezze della nutrice Beroe (*W. III, 651-653: Ja gleich als wann sie wer die Amm / Der Semele welche was genant / Beroe und von ir bekannt*). L'inganno di Giunone ai danni dell'ignara Semele è ormai in atto: la regina degli dei sobilla la figlia di Cadmo, che chiede in dono a Giove di congiungersi a lei così come è solito fare durante l'amplesso con Giunone (*met. III, 293-295; W. 701-702*), per essere certa di abbracciare il re degli dei e non un simulacro (*met. III, 280-282; W. 681*). Come già evidenziato nel capitolo inerente a Narciso, i patronimici non sono presenti nel testo tedesco: non viene menzionata l'origine di Giunone, definita *Saturnia* (*met. III, 293*), e quella di Semele, *Agenoream* (*met. III, 308*), come anche i riferimenti a Tifone ed i Ciclopi (*met. III, 303; 305*). La natura umana di Semele è sottolineata in tre occasioni: ai vv. 725-726 (*Jedoch ward Semele verbrent / Diweil sie noch keyn Göttin was*), 730-731 (*menschlich Natur Hatt / darzü menschliche Figur*) e 738 (*Verbrennen thet nach ihr menschhey*). La narrazione dell'episodio termina con la nascita di Bacco: Wickram evita di menzionare la cucitura nella coscia da parte di Giove, sottolineando unicamente l'inserimento all'interno del suo corpo, senza specificare l'esatta ubicazione anatomica ed evidenziando il suo doppio ruolo di padre e madre (*W. III, 754-760*):

*Drumb Jupiter das kindtlin baldt / Errette auß deß feueres gewalt / Und trugs inn seinem eygen leib / Wie solchs zu tragen pflegt eyn weib / Biß zu der zeit seiner geburt / Das kint von im geboren wurd / Bed vatter und Mutte er was*⁴³⁹.

Nel testo tedesco non sono presenti i riferimenti alla zia materna Ino, che alleva Bacco ancora infante, ed alle ninfe di Nisa, le quali, dopo averlo nascosto tra le grotte, lo nutrono di latte (*met. III, 313-315*).

3.6 Il regno di Bacco: Fauni, Satiri e Sileni

Nell'universo metamorfico ovidiano, le foreste non sono luoghi abitati unicamente da ninfe, ma anche da satiri, sileni e fauni, figure strettamente correlate a Dioniso, dio del vino e dell'ebbrezza, ed a Pan, divinità protettrice di caprai e pastori. Nel mondo classico, satiri e sileni appartengono alle creature ibride con caratteristiche umane ed animali: spesso nudi ed irsuti, sono dotati di nasi prominenti, calvizie, membri eretti ed un incontrollato appetito sessuale. Come dimostrato dalle

⁴³⁹ “Così Giove, svelto, il bambino / salvò dal pericolo rappresentato dal fuoco / e lo tenne nel suo corpo / come è solita tenerlo una donna / fino al momento della nascita. / Il bambino fu da lui generato, / egli era sia padre, sia madre”.

evidenze archeologiche, appaiono spesso raffigurati con sembianze equine e, successivamente, con tratti di asino; solo in epoca ellenistica assumono fattezze caprine, influenzati dalle rappresentazioni di Pan⁴⁴⁰. I fauni, invece, derivano il loro nome da Fauno, corrispettivo romano di Pan appartenente al mondo naturale non civilizzato e situato al di fuori dei centri abitati (Verg. *Aen.* X, 551; in *Aen.* VIII, 314 viene sostenuta l'autoctonia della divinità). La prima attestazione del termine è documentata in Ennio (*ann.* 207), mentre Ovidio, nei *Fasti* (II, 423-446), collega il dio all'eziologia dei *lupercalia*. La derivazione dal verbo *favere* non è attestata, e falsa risulta la concezione di Fauno come un dio del vento⁴⁴¹ (*Favonius*). Abitatore della natura selvaggia, è sovente associato a fenomeni ominosi: è in grado di spaventare gli esseri umani rimanendo celato (Dion. Hal. *Ant. Rom.* V, 16,2, ma alcune cagne sono in grado di scorgere la sua presenza: Plin. *nat.* VIII, 42,151), può suscitare stati di possessione forieri di incubi (Serv. *Aen.* VI,775), certi suoi intrugli preparati con le erbe hanno poteri guaritori (Plin. *nat.* XXV, 10,29; XXX, 24,84). Le capacità profetiche a lui ascritte sono documentate in Ennio (*ann.* 207), Cicerone (*div.* I, 45,101; *nat.* III, 6,15) e questa sua abilità oracolare era così diffusa che Varrone ne fece derivare l'etimologia del nome dal verbo *fari*, inteso nel significato di 'vaticinare' (*lat.* VII, 36). I termini 'satiro', 'sileno' e 'Pan' vengono spiegati nel modo seguente da Ovidio, che inserisce anche Priapo all'interno della triade: *quid non et Satyri, saltantibus apta iuventus / fecere et pinu praecincti cornua Panes, / Silvausque, suis semper iuvenialior annis, / quique deus fures vel falce vel inguine terret* (*met.* XIV, 637-640)⁴⁴².

Wickram traduce il termine satiro, presente nelle *Metamorfosi* ovidiane otto volte (I, 193; I, 692; IV, 25; VI, 110; VI, 383; VI, 393; XI, 89; XIV, 637), nel modo seguente:

- *zwerch* (*met.* VI, 383 / W. VI, 793);
- *gezwerger* (*met.* I, 193 / W. I, 367; *met.* VI, 393 / W. VI, 813);
- *Zwergen* (*met.* XI, 89 / W. XI, 148);

⁴⁴⁰ "Satyr", in: *Brill's New Pauly*, Antiquity volumes edited by: Hubert Cancik and Helmut Schneider, English Edition by: Christine F. Salazar, Classical Tradition volumes edited by: Manfred Landfester, English Edition by: Francis G. Gentry. I sileni, sempre secondo la *Brill's New Pauly*, sono difficili da distinguere dai satiri, appartenendo entrambi allo stesso *entourage*.

⁴⁴¹ L. Luschi, *Cacu, Fauno e i venti*, «SE» (57) 1991, 109-117. In merito ai *lupercalia*, cfr. T. P. Wiseman, *The god of the Lupercal*, «JRS» (85) 1995, 1-22, soprattutto 11-12. Evidenze di Fauno come divinità oracolare sono state rinvenute in Verg. *Aen.* VII, 81-91, *ecl.* I, 33-88; Ov. *fast.* IV, 649-668.

⁴⁴² Mannhardt 1887, 113, così definisce tali creature: «Diese Wesen waren Waldgötter. Als Waldgott hat Faunus nach einigen den göttlichen Schwarzspecht, den Picus, zum Vater und die Dryaden sind die Gesspielinnen der Faune». Riguardo i fauni, invece, aggiunge (116): «Als Waldgeister endlich stellen sich die Faune dar durch ihre enge Verbindung und gelegentliche Identifizierung mit den Silvani, mit denen sie auch die Eigenschaft der Weiberliche teilen» (116). Ai satiri, «Elementargeister der Wälder und Berge von haltierischer Gestalt», è dedicato il paragrafo 5 di p. 136.

- *Zwerg* (*met.* I, 512-514 / *W.* I, 991; nell'episodio non è presente un satiro, ma Wickram utilizza il medesimo termine riferendosi a Febo che, mentre insegue Diana, afferma di non essere 'un montanaro, un pastore ed un rozzo guardiano di capre e greggi');

- *Von welden und von bergen hoch / Waldmenlin / Zwergen* (*met.* I, 692 / *W.* I, 1400-1401).

I fauni, citati da Ovidio tre volte (I, 193; VI, 329; VI, 392; in XIII, 750 viene ricordato il dio Fauno, padre di Aci) sono così resi:

- *Göt* (*met.* VI, 392 / *W.* VI, 811).

Sileno, invece, occorre due volte nel testo latino ed in quello tedesco:

- *Silenus* (*met.* XI, 90 / *W.* XI, 150, ripetuto al verso 153: *Sileno*);

- *Zwergen* (*met.* XI, 99 / *W.* XI, 162).

Il dio Pan (*met.* I, 699; XI, 147; XI, 153; XIV, 515; XIV, 638) viene definito *Zwerg unnd got der Geysen* nel riassunto, all'interno del testo protomoderno, dell'incontro con la ninfa siringa (I libro) e Tmolo (XI libro). Il nominativo è presente tre volte all'interno del testo: *W.* I, 1405; *W.* I, 1414; *W.* XI, 266 (manca, tuttavia, nella rievocazione della *fabula* di Vertumno e Pomona).

Dagli esempi forniti si evince come Wickram tenda a tradurre i termini fauno/satiro/sileno con il vocabolo *Zwerg*, 'nano', da intendersi nel significato di 'creatura boschiva', più consueto e di maggiore comprensione per il pubblico tedesco. I nani costituiscono, insieme ai giganti, «le due maggiori espressioni del demonico maschile»⁴⁴³. Presenti nella mitologia germanica fin dalle origini del mondo (nascono dalle carni di Ymir, il gigante ermafrodito primordiale ucciso da Odino), sono divinità ctonie, sovente rappresentate insieme agli elfi⁴⁴⁴. I fauni, seguiti dai satiri e dai sileni, vengono quindi resi da poeti, scrittori e clerici tramite i vocaboli *zwerc*, *dvergr* e l'antico inglese *dweorg* che, come sostiene Lecouteux, «applied this term to all the denizens of the lower mythology. "Dwarf becomes an umbrella term to designate what was originally a very diverse array of individuals, but by systematically examining the medieval German lexicon (...) we can name these creatures. *Zwerc* translates "faun", "satyr", "silenus" and "hairy one" (*pilosus*)» aggiungendo, sempre in riferimento alle categorie elencate precedentemente, che «all these terms were regularly

⁴⁴³ Bosco Coletsos 1999, 83.

⁴⁴⁴ Bosco Coletsos, *ibid.* A p. 85 l'autrice fornisce l'etimologia della parola *Zwerg*. Lecouteux 2018, 139, afferma che, dal XV secolo, gli elfi non appartengono più allo stesso mondo dei nani.

glossed by “dwarf” in the vernacular»⁴⁴⁵. L’analisi del testo tedesco ha inoltre evidenziato la mancanza del termine *Schrat*, assente sia dai commentari di Lorichius, sia dalla narrazione di episodi con divinità agresti e montane presenti nel frammento B di Albrecht von Halberstadt. Il vocabolo, tra il IX e XII secolo, veniva utilizzato per tradurre «faun, incubus, *Pilosus*, monster/revenant, ‘man of woods’, “Silenus” and “satyr”. (...) The words *faunus* and *satyrus* are also rendered by the compound word *waltschrat*, the “Howler of the Woods”»⁴⁴⁶.

Per comprendere maggiormente l’utilizzo del termine *Zwerg* vengono di seguito forniti alcuni esempi di traduzione che, come abbiamo già avuto modo di verificare precedentemente, rendono esplicito il tentativo, da parte di Wickram, di semplificare i contenuti del testo di partenza (tralasciando, ad esempio, la resa di epiteti, toponimi, teonimi), adattando le varie *fabulae* alla cultura di arrivo e rendendole più fruibili per un pubblico non necessariamente colto. La presenza di creature e divinità boschive è rinvenibile in quattro libri: il I, con la narrazione della trasformazione della ninfa Siringa; il VI, dove viene rievocato lo scorticamento di Marsia; l’XI, all’interno del quale si fa riferimento alla gara musicale tra Febo e Pan, con l’anziano Tmolo nel ruolo di giudice; il XIV, che racconta la vicenda di Vertumno e Pomona. La contesa tra Febo e Pan, tramandata nel frammento B medio-tedesco, è interessante dal punto di vista filologico perché, come scrive Cappellotto, «trova in Albrecht il suo primo volgarizzamento, anche se la notorietà in area francofona è dimostrata dal *Tristan* di Béroul (1170-1172). (...) Altre allusioni allo stesso mito si trovano in opere più tarde, come nell’*Alexander* di Ulrich von Etzenbach (1270-1286), così pure in un *Lied* di Frauenlob (1250/60-1318)»⁴⁴⁷. Il tema della musica era già stato approfondito nell’XI libro, quando l’autore latino descrive l’uccisione di Orfeo da parte di un corteo di Baccanti (*met.* XI, 15-43)⁴⁴⁸ ed il successivo intervento di Apollo, che salva il cadavere del musicista dalla frenesia delle donne invase. Il seguito di satiri e Baccanti, definito ‘consueto’ dalla fonte latina (*met.* XI, 89: *adsueta cohors*), si raduna presso i vigneti di Tmolo, privato però della presenza di Sileno che, ‘barcollante per gli anni e per il vino’ (*met.* XI, 90: *titubantem annisque meroque*), era stato catturato da alcuni contadini della Frigia che lo avevano condotto dal re Mida (*met.* XI, 90-93), suo vecchio

⁴⁴⁵ Lecouteux 2018, 77. Il capitolo 6 è dedicato all’origine etimologica del termine *Zwerc*; l’autore riprende anche i termini latini e greci che designavano tali creature (si veda il capitolo 1, *The Medieval Belief in Pygmies and Dwarfs*). Cfr. anche *Zwerge und Verwandte*, «Euphorion» (75) 1981, 366-378, in particolare 370-371.

⁴⁴⁶ Lecouteux 2018, 162-163. Più specifico l’articolo *Vom Schrat zum Schratel. Dämonisierung, Mythologisierung und Euphemisierung einer volkstümlicher Vorstellung*, «Euphorion» (78) 1981, 95-108. Con l’arrivo del cristianesimo, i nani vennero scambiati per demoni, diavoli ed altri spiriti malvagi, suscitando le ire della Chiesa che ne estirpò l’ultima traccia di paganesimo.

⁴⁴⁷ Cappellotto 2019, 185.

⁴⁴⁸ Le Baccanti, insieme ai satiri, fanno parte del corteo bacchico: entrambe le categorie sono presenti nel IV libro (v. 25), dopo la tragica morte di Penteo descritta nel III.

compagno di culto. Nel testo protomoderno, il seguito di Bacco si raduna dalle ‘alte montagne e dal bosco’ (W. XI, 149: *von hohen bergen und von walt*), di cui faceva parte anche l’anziano Sileno (W. XI, 150: *Silenus der alt*), in onore del quale Mida indice nove giorni di festa (W. XI, 160; nella fonte latina il periodo dedicato alle celebrazioni è di dieci giorni e dieci notti: *met. XI, 96*). Una volta riconsegnato Sileno a Bacco, ‘giovane pupillo’ (*met. XI, 99: iuveni alumno*), il dio del vino invita il re a scegliere un premio. La vicenda è nota: Mida chiede di trasformare in oro ciò che tocca, ma, pentitosi della propria richiesta e riconoscendo di aver peccato (in Wickram il re viene definito *goltsuchtiger*, W. XI, 170; la richiesta di aiuto a Bacco occupa i versi 230-233), abbandona il palazzo e vive tra i boschi (W. 257-258: *Sein wonung sucht er inn den bergen / Und inn den welden bei den Zwergen*), onorando Pan, la cui dimora consueta sono le grotte montane (*met. XI, 147: antris montanis*). Il frammento B di Albrecht, mutilo della parte fino ad ora descritta, presenta al lettore l’anziano Tmolo (B2: *Tynolus der alde*) nel ruolo di giudice della contesa tra Pan e Febo (nell’XI libro ovidiano vengono usate le seguenti varianti: ‘Apollo’, XI, 155; ‘Febo’, XI, 164; ‘Delio’, XI, 174; i toponimi non vengono tradotti). Interessante appare l’aggiunta di Albrecht, non presente in Wickram, di Tmolo come re non solo dei ‘suoi boschi’, come vorrebbe la fonte latina (*met. XI, 164*), ma ‘del bosco e di tutte le creature’ (B3-4: *deme walde und allen wichten*). Seguo l’interpretazione di Cappellotto, che interpreta il sostantivo *wicht* «non nell’accezione generica di *Wesen* (‘essere’, ‘creatura’), ma di *Zwerge*, nel senso di ‘creature boschive’»⁴⁴⁹. Tmolo, per ascoltare meglio i due contendenti, leva le fronde dalle orecchie (B5-6; *met, XI, 157-158, W. XI, 282-283*); vengono poi introdotti i due protagonisti. Pan, definito ‘dio delle greggi’ (*met. XI, 160: deum pecoris*), nella riproposizione medio-tedesca diventa *got der twerge* (B25) ed in Wickram *eyn Gott der geysen und Zwerg* (XI, 266). Nella fonte ovidiana, è lui il primo ad apprestarsi a suonare: il dio soffia nell’‘agreste zampogna’, incantando Mida con il ‘suo barbarico canto’ (*met. XI, 162-163 calamis agrestibus insonat ille / barbaricoque Midan – aderat nam forte canenti / carmine delenit*). Nella traduzione medio-tedesca, Pan afferra il suo ‘piffero di canna’ (B13: *ror pfyfen*) e suona il suo calamo (B14: *sang an sineme halme*) la cui soavità, non più barbarica, commuove Mida (B15-16). Anche Wickram riproduce il medesimo contesto: Pan, accompagnato dal suo piffero di canna (W. XI, 267: *pfeiffen rören*; W. XI, 287: *seinen roren greiffen*; W. XI, 287: *mit seiner rorpfieffen*; W. XI, 301: *sein rhorpfieffen*), ne loda il suono dolce (W. XI, 270-271) tanto da mettersi in contesa con Febo, caratterizzato dalla cetra (W. XI, 272). Diversamente da Albrecht, nel testo protomoderno l’abilità musicale di Pan viene definita *beurish* (W. XI, 289), aggettivo che può essere tradotto con

⁴⁴⁹ Cappellotto 2019, 188.

‘rozzo, primitivo, proprio della campagna’; vi è, quindi, una ripresa del termine *barbaricus*, anche se il lemma latino fa riferimento alle *gentes externae* ed loro costumi, non all’ambito agreste⁴⁵⁰.

La nascita dello strumento utilizzato da Pan è narrata nel I libro delle *Metamorfosi*, mentre Mercurio, fingendosi un pastore e tentando di affascinare Argo, suona una canzone su uno strumento ideato da poco⁴⁵¹ intrecciando canne (*met.* I, 677-678, **fig. 9**. Dall’illustrazione, realizzata dallo stesso Wickram, è facilmente identificabile Argo, il cui capo, secondo la fonte ovidiana, era contornato di cento occhi – *met.* I, 625⁴⁵²). Lo stesso dio racconta che, tra le *hamadryadas* di Nonacre, vi era una naiade chiamata Siringa, la quale varie volte era riuscita a fuggire dalle insidie ‘dei Satiri e dei tanti dei che vivono nelle selve ombrose o nella fertile campagna’ (*met.* I, 693). Pan, infiammato di desiderio e col capo recinto di ispide fronde di pino (*met.* I, 699), non appena la vide tentò di possederla, ma invano, poiché la giovane era stata trasformata in un ciuffo di canne palustri (*met.* I, 706: *calamos palustres*). Pur di rimanere in sua compagnia, decise di saldare con la cera canne di differente lunghezza, dando allo strumento il nome della ninfa (*met.* I, 710-713). Nella trasposizione di Wickram, l’autore definisce Siringa una *waltfeien*, ossia una creatura abitatrice del bosco: *Nimphe die schon Amadrias / Welches zü teutsch heyßt eyn waltfeien / Ir wohnung was imm Wald alleyn* (W. I, 1282-1284). La trasformazione riprende il testo latino: il soffio di Pan, *der Geyß Gott* (W. I, 1405), giunge alla canna che, riempita di soffi, raggiunge una tonalità più dolce (W. I, 1424-1427), dando origine ad un nuovo strumento musicale grazie alla sua abilità manuale (W. I, 1429-1430: *Weil du inn Rhor verwandelt bist / Des pfeiffens kunst yetz funden ist*; W. I, 1433-1434: *Also Pann erstmal pfeiffen fand / Macht auß dem Rhor mit seiner hand*).

Nonostante la bravura di Pan, nella contesa tra lui ed Apollo arbitrata da Tmolo è il secondo dio ad avere la meglio: nel testo medio-tedesco Febo, con il capo intrecciato di alloro, pizzica le corde della cetra (B19) e commuove l’anziano giudice (B22-23, al verso 25 definito *got der twerge* / W. XI, 300: *König von der Zwergen*) che lo decreta vincitore, nonostante il parere contrario di Mida⁴⁵³. Anche nella versione protomoderna Apollo ha il capo intrecciato di rami di alloro (W. XI, 296) e, malgrado l’armoniosità del suono della cetra, non riesce a conquistare Mida, definito ‘peccatore’

⁴⁵⁰ È stata consultata la versione online del Frühneuhochdeutsches Wörterbuch (FWB), mentre per il termine latino si veda TLL, vol II, p. 1733, lin. 45 (*pro incultus, ferox*) e TLL, vol. II, p. 1732, lin. 55 (*de moribus*).

⁴⁵¹ Nel testo si fa riferimento a ‘nuovi suoni’ ed alla ‘zampogna inventata da poco’ (*met.* I, 678; *met.* I, 687-688).

⁴⁵² Si è deciso di inserire l’illustrazione di Argo e Mercurio in quanto l’unica, nelle edizioni **A** e **B**, a raffigurare lo strumento sopra citato. Gli episodi della tenzone tra Marsia e Febo, come quella tra Pan e Febo, non sono presenti nei testi e non è stata nemmeno rinvenuta la rappresentazione del corteo bacchico, popolato da satiri, Baccanti e sileni (*met.* IV, 25; le Baccanti, protagoniste dell’efferata uccisione di Penteo, occupano anche il III libro, vv. 511-733, e l’XI).

⁴⁵³ Tmolo, nel frammento B di Albrecht, è commosso sia dalla performance di Pan, sia da quella di Apollo e, diversamente dal testo latino (*met.* XI, 156; XI, 162; XI, 169-171), non vi sono indizi sull’esito della gara.

(W. XI, 303: *Sunder*) perché, come chiarisce Wickram nella *manicula* a lato del verso 303, ‘prova più piacere nel piffero di canne che nella dolce sonante cetra, così come ancora si reputa più gradevole da udire la zampogna dell’organo’ (*Midas hat mehr lust inn der rhorpfeiffen dann inn der suess klingenden Harpffen / also findt man noch / hoeren sackpfeuffen lieber dann Orglen*). Entrambe le fonti tedesche non riportano la descrizione fisica di Apollo, artista esperto: il capo è biondo, il mantello è impregnato di porpora, la cetra è intarsiata di gemme ed avorio indiano (*met.* XI, 165-171). La preferenza di Mida viene punita da Apollo, che trasforma le sue orecchie in quelle di asino. Dopotutto, non era la prima volta che l’apollinea furia si abbatteva su un membro del seguito di satiri e Baccanti: nel VI libro (*met.* 382-400) viene narrata l’uccisione di Marsia, satiro vinto in una contesa musicale da Febo e scorticato vivo. Anche in questa occasione vengono citati i fauni⁴⁵⁴ campagnoli, divinità dei boschi, ed i satiri (*met.* 392-393), definiti da Wickram *sein brueder die gezwergen* (W. VI, 813) ed accompagnati da *Elben und auch die Elbinnen / Deß gleichen all wasser Göttinnen* (W. VI, 814-815); secondo il *Deutsches Wörterbuch* (DWB) di Jacob e Wilhelm Grimm⁴⁵⁵, il termine *Elbin* equivarrebbe al latino *nympha* (mhd. *Elbinne, Elfinne, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch* di Lexer I, 537). Il satiro Marsia è *eyn Zwerch* (W. VI, 793), il cui nome è rivelato solo al termine dell’episodio (W. VI, 824). Il seguito di divinità agresti viene nominato all’interno delle *Metamorfosi* un’ultima volta nel XIV libro, con l’introduzione del personaggio di Pomona, dea romana dei frutti (*met.* 623-771, **fig. 10**; nell’illustrazione, sempre realizzata da Wickram, sono visibili anche le varie trasformazioni di Vertumno, tra cui, in primo piano, quella in soldato e in donna anziana). Appartenente alla famiglia delle *hamadryadas* come Siringa (*met.* XIV, 624 / W. XIV, 658) e temendo il carattere brutale dei contadini, chiude con recinzioni i frutteti, vietandone l’accesso ai maschi, tra cui i satiri (*met.* XIV, 635-637) e divinità quali Pan ‘dalle corna inghirlandate di frasche di pino’⁴⁵⁶, Silvano e Priapo (*met.* XIV, 637-640; W. XIV, 689-690: *Von manchen Götten und gezwergen / Beide von welden und von Bergen*)⁴⁵⁷. I satiri, ancora una volta, appaiono figure selvatiche e lascive, dalla potenza incontrollabile e dediti agli eccessi, servitori di Bacco.

3.7 Acete e i marinai tirreni (Ov. III, 582-691)

Una precisazione è d’obbligo, prima di analizzare l’episodio: entrambi i testi del 1545/1551 non contengono la narrazione della vicenda dei marinai tirreni, nonostante sia presente nelle

⁴⁵⁴ Qualche verso prima Fauno viene definito un *montanum numen* (*met.* VI, 331).

⁴⁵⁵ DWB Bd. 3, 402-403.

⁴⁵⁶ Definito anche *semicaper* al v. 515.

⁴⁵⁷ Lorichius, nella *Außlegung* del mito, fornisce la propria positiva interpretazione dell’amore tra Vertumno e Pomona (768, 11-19), citando anche Orazio (*Od.* I, 13).

Außlegungen di Lorchius rinvenibili al termine del III libro. La troviamo, tuttavia, nelle edizioni del 1581 (pag. 44-45), del 1609 (pag. 115-116) e del 1631 (pag. 115-116). La trascrizione del testo è stata effettuata grazie all'osservazione di tutte le ultime edizioni a stampa, visionate grazie alla consultazione dei microfilm in possesso del Centro di Studi Epigrafici e Paleografici della Ohio State University, unico detentore, inoltre, dell'edizione del 1609, oltre alla British Library. Non vi sono, infatti, edizioni – e trascrizioni – moderne di tali testi, come è avvenuto per quelle del 1545 e 1551, collazionate ed edite da Roloff nel 1990 insieme alle *Außlegungen* lorchiane (diversamente dall'edizione di Bolte, che non le contiene). In alcuni punti la lettura del testo, esempio di gotica Fraktur, si è rivelata ostica, a causa delle tonalità molto scure dei colori presenti sui microfilm. La possibilità di schiarire le pagine e di rendere i contorni delle lettere più nitidi ha permesso di rilevare le seguenti peculiarità: il titolo che precede la narrazione è il medesimo per tutte le edizioni (*Die Tirrenische Schiffleut in Delphin*), come anche il contenuto del commento ed il testo, aggiunto al termine della descrizione dell'episodio di Penteo: le ultime edizioni (1609-1631) riprendono l'opera del 1581. Sono presenti un breve titolo di introduzione alla vicenda, il numero del capitolo (*Das XXIII Capitel*) e la narrazione dell'evento. Nell'edizione del 1581 l'illustrazione (**fig. 11**) segue il breve riassunto in latino basato sugli *argumenta* di Lattanzio e precede i quattro versi di rielaborazione in tedesco. È importante ricordare che, per quanto riguarda il testo, diversamente dalle prime due edizioni, di paternità unicamente wickramiana, nelle ultime tre assistiamo a differenze significative: Johann Feyerabendt, editore dell'edizione C di Wickram, non solo sostituisce le 47 illustrazioni di Wickram con quelle di Solis (178), aggiungendo le descrizioni di Johannes Posthius, ma interviene anche sul testo, togliendo dei passaggi ed aggiungendone altri tratti dall'opera del cantore di Augsburg Johannes Spreng. L'edizione D, ad opera di Johann Saurn, inserisce 182 illustrazioni di Solis, mentre il testo riprende C. La ristampa del 1631 (E), ad opera di Gottfried Tampach, contiene sempre le medesime illustrazioni di Solis (182). Nello specifico, si è osservato che tutte e tre le ultime edizioni, che non contengono alcuna variazione per quanto riguarda l'apparato testuale, ne presentano alcune relative alle prime due edizioni: per verificare tale ipotesi si sono confrontati con le ultime tre edizioni 46 versi delle prime due, dal 1370 al 1416, e non si sono rilevate, tranne per quanto concerne due versi evidenziati in grassetto, differenze contenutistiche, quanto piuttosto cambiamenti relativi alle mutazioni linguistiche che sono riportati come segue:

Numero versi	Edizioni 1545-1551	Edizioni 1581-1609-1631
1372	<i>mutter</i>	<i>Mutter</i>
1373	<i>schwester</i>	<i>Schwester</i>

1375	<i>Sehend ihr jhenen</i>	<i>Sehet ir jenen</i>
1376	<i>feld</i>	<i>Feld</i>
1377	<i>Er sein zwor sein widergelt</i>	<i>Er soll empfahen</i>
1378	<i>Gret</i>	<i>Gerede</i>
1379	<i>weib und mann</i>	<i>Weib und mann</i>
1382	<i>wild</i>	<i>Wildt</i>
1384	<i>Der rew</i>	<i>Die Rew</i>
1385	<i>red</i>	<i>Red</i>
1388	<i>Seiner mutter schwester</i>	<i>Seinr Mutter Schwester</i>
1389	<i>hend hub er ghen</i>	<i>Händt hub er gegn</i>
1392	<i>geniessen lohn</i>	<i>geniessen lan</i>
1393	<i>Verstohn</i>	<i>Verstahn</i>
1397	<i>mit der hant</i>	<i>mit der Hande</i>
1398	<i>gwaltig rhab</i>	<i>gwaltig rab</i>
1399	<i>blütes</i>	<i>Blütes</i>
1400	<i>mutter</i>	<i>Mutter</i>
1401	<i>traut</i>	<i>Traut</i>
1403	<i>bodt</i>	<i>Bot</i>
1404	<i>armen</i>	<i>Armen</i>
1409	<i>ir semlichs gab</i>	<i>ir solchs gab</i>
1410	<i>jungen</i>	<i>Jungn</i>
1411	<i>Sprungen</i>	<i>Sprungn</i>
1415	<i>Herlich begehnt thut sein hochzeit</i>	<i>Herrlich begehnt thut sein Hochzeit</i>
1417	<i>Assente</i>	<i>Wie diß der Augen schein jetzt gibt</i>

Il verso 1417 rappresenta un'aggiunta delle ultime tre edizioni e, numerando dal successivo, rispettivamente dal 1418 al 1471, si è constatato che all'episodio sono dedicati 53 versi in totale, diversamente da Ovidio, che gliene dedica 109 (582-691).

Per quanto concerne le xilografie, l'edizione del 1581 (p. 44, **fig. 11**) appare curata dal punto di vista grafico: la narrazione dell'episodio inizia con l'inserimento del titolo, il numero del capitolo e la figura, preceduta e seguita da quattro versi in latino e tedesco; infine, segue la narrazione vera e propria che termina a pagina 45 con l'*Außlegung*. Tale xilografia è inclusa in quelle che Virgil Solis realizzò nel 1563 sia per l'opera di Johannes Posthius da Germersheim, sia di Johannes Spreng. Nell'edizione di Posthius (**fig. 12**) è presente un breve titolo che designa il soggetto ("*Nautae in Delphinis*"), con l'indicazione del libro (III), del numero della favola (IX) e la *pictura* (p. 45),

mentre nell'edizione di Spreng (**fig. 13**) è presente il titolo (*Die Tirrenische Schiffleut in Delphin*), un riassunto di 10 righe dell'episodio (p. 89) ed una *Weitere Erklaerung* (89-90). Grazie ad un'analisi approfondita dell'opera, si è notato che il testo di Spreng (1563) è identico a quello contenuto nelle ultime tre edizioni delle *Metamorfosi* protomoderni (1581, 1609, 1631). È, dunque, verificata l'ipotesi che gli ultimi tre editori abbiano deciso di inserire all'interno del testo wickramiano contaminazioni sprengiane, come è avvenuto nel caso dei marinai tirreni.

Le ultime due xilografie, invece, presentano sostanziali differenze da quella riportata nell'edizione del 1581. Per quanto concerne l'edizione del 1609 (**fig. 14**), l'immagine è inserita tra il verso 1445 e 1446 (p. 116), causando l'inevitabile interruzione della lettura, già resa difficoltosa ai vv. 1442-1445 a causa del mutato ordine di collegamento del testo: il verso 1444 è il primo sulla colonna destra, invece che continuare nella parte inferiore della colonna sinistra, ed è seguito dal 1445; il 1446, invece, si trova sulla colonna sinistra della medesima pagina, subito al di sotto della figura, preceduta e seguita dalla quartina in latino e tedesco che caratterizza l'edizione del 1581 e con cui Posthius aveva commentato le immagini. Inoltre, la xilografia appare totalmente differente da quella della precedente edizione, rielaborata da Virgil Solis a partire dai disegni di Bernard Salomon (si veda pag. 44 dell'edizione del 1581), nonostante la mano appartenga allo stesso artista. Lo stesso si verifica nell'edizione del 1631, che a pagina 116 presenta un'altra variante artistica del medesimo episodio, mentre l'inserimento della figura all'interno della pagina appare identico a quello dell'edizione precedente, tra i versi 1445 e 1446 (**fig. 15**). Permangono le quartine in latino e tedesco, comuni a tutte le ultime tre edizioni.

L'episodio godette di particolare fortuna, anche a causa dell'identificazione dei pirati Tirreni con gli Etruschi e le loro incursioni nel Mediterraneo. Lo stesso Acete, il timoniere della nave e figura cardine dell'intera narrazione, proviene dalla *Tyrrhena gente* (576), mentre al verso latino 583 il timoniere dichiara l'origine meonia (*patria Maeonia est*), strettamente collegata agli etruschi a partire dallo stesso Erodoto⁴⁵⁸. Successivamente alla narrazione omerica della vicenda, il mito è poco ricordato dalle fonti greche: è presente all'interno del *Ciclope* di Euripide (1; 14) dove, in seguito al rapimento di Dioniso ad opera dei pirati, sia Sileno, sia i Satiri, partirono alla sua ricerca, giungendo infine in Sicilia; lo si rinviene anche all'interno della *Antologia Palatina* (IX, 82). Le successive narrazioni presentano delle differenze: nell'*Edipo* di Seneca (449-466) l'autore menziona i vari prodigi effettuati da Dioniso: il mare viene tramutato in un prato, appaiono sia un leone, sia una tigre; Igino, nel *De Astronomia* (17, 2), narra che quando i pirati decisero di invertire

⁴⁵⁸ *Her.* 1, 94. Si veda anche Barchiesi 2007, 224.

la direzione della nave, il dio ordinò loro di cantare una melodia che affascino a tal punto i naviganti da indurli a gettarsi in acqua, dove si tramutarono in delfini; Luciano ricorda le abilità di Dioniso, tra cui l'uso della musica e della danza, mediante la quale riuscì a soggiogare i Tirreni, gli Indi ed i Lidi⁴⁵⁹; il mito è ricordato anche nelle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli (XLV, 105-169) e da Longo Sofista⁴⁶⁰ (*Dafni e Cloe* IV, 2-3), dove si narra la presenza a Lesbo di un tempio dedicato a Dioniso e che raffigura alcune scene dedicate alla nascita del dio ed al suo culto, tra le quali la trasformazione dei marinai tirrenici in delfini.

Più rilevante di questi ultimi appare la figura di Acete, il timoniere della nave sulla quale trova apparente ospitalità Dioniso. Portato da Penteo in qualità di testimone del culto bacchico, viene da quest'ultimo interrogato: “*ede tuum nomen nomenque parentum / et patriam, morisque noui cur sacra frequentes*” (vv. 580-581). Le domande, a cui Acete risponde menzionando le sue umili origini⁴⁶¹ e le difficoltà insite nel mestiere di pescatore, ricalcano quelle rivolte dal re dei tebani allo straniero nelle *Baccanti* euripidee (v. 460 e v. 471). Il personaggio⁴⁶², che non è presente nelle ultime tre edizioni tedesche, pone un quesito in merito all'identità del timoniere su cui a lungo si sono interrogati gli studiosi, senza giungere ad una chiara risoluzione: Acete è realmente un seguace del dio, oppure è lo stesso Dioniso che ha assunto sembianze umane? L'ipotesi che vede in Acete la medesima persona dietro cui si cela la divinità renderebbe l'opera latina aderente al testo euripideo, all'interno del quale il giovane straniero altri non sarebbe che il dio (*Ba.* 432-518). Seguendo tale interpretazione, Acete diventerebbe, quindi, «il primo narratore umano del poema se non ci fosse il sospetto che si tratti di un dio sotto copertura»⁴⁶³. Il dubbio in merito all'identità, quindi, rimane aperto a due uniche soluzioni, come dichiarato da Barchiesi⁴⁶⁴:

- Ovidio non identifica Acete con Dioniso, ma si aspetta che sia il pubblico a farlo a causa del paragone con il modello euripideo (cfr. vv. 658-659);

- Ovidio lascia aperta la questione dell'identità perché «vuole richiamare l'attenzione sulla forte unità che si instaura tra le *Baccanti* ed il dio, e sulla capacità di Dioniso di creare illusioni»⁴⁶⁵.

⁴⁵⁹ *Sulla danza*, 22. L'elemento musicale è anche presente in Apollodoro (13).

⁴⁶⁰ Cfr. anche Merkelbach 1991, 155-162.

⁴⁶¹ In merito alle difficoltà ed i pericoli di tale professione cfr. Plaut. *Rud.* 290-305.

⁴⁶² Il personaggio appare in scena come Sinone in Verg *Aen.* II, 57.

⁴⁶³ Barchiesi 2007, 222.

⁴⁶⁴ Barchiesi 2007, 223. Della stessa opinione anche Bömer 1969, 588 ss.

⁴⁶⁵ Barchiesi 2007, 224.

I vv. 658-660 costituiscono un eventuale indizio dell'unione delle identità di Acete e di Dioniso, divinità che, «more than most Greek deities, is imagined as present among his worshippers»⁴⁶⁶, sottolineando la capacità del dio di essere *numen praesens* e narratore-protagonista dell'azione⁴⁶⁷. L'utilizzo della figura di Acete ha fatto ritenere agli studiosi che il modello ovidiano fosse il *Pentheus* di Pacuvio, ma, a causa delle notizie frammentarie in merito a questa tragedia, la problematica relativa alla dipendenza resta aperta⁴⁶⁸. La testimonianza più completa a noi giunta è stata rinvenuta dagli *scholia* di Servio e Danielino inerenti al verso 469 del IV libro dell'*Eneide*, all'interno del quale Virgilio paragona Penteo a Didone:

*Eumenidum ueluti demens uidet agmina Pentheus
et solem geminum et duplicis se ostendere Thebas
(Aen. IV, 469-470).*

Il commento di Danielino si allontana dalla descrizione del personaggio di Penteo delle *Baccanti* e presenta varie analogie con il Penteo ovidiano. Frassinetti⁴⁶⁹ ha confrontato le due opere, come riportato in tabella; l'ultima colonna è dedicata a Wickram (tutte e cinque le edizioni), per meglio indentificare le differenze tra i testi:

Serv. Auct.	Ovidio	Wickram
<i>Pentheus Echionis et Agaves filius</i>	<i>Spernit Echionides tamen hunc... Pentheus</i> (513-4)	<i>Sein vatter was genant Echion</i> (1248)
<i>misit satellites qui eum vinctum ad se perducerent</i>	<i>Ite citi (famulis hoc imperat) ite ducemque attrahite huc vinctum</i> (562-3)	Nessuna corrispondenza
<i>qui cum ipsum non invenissent</i>	<i>quaerenti domino Bacchum vidisse negarunt</i> (573)	Nessuna corrispondenza
<i>unum ex comitibus eius Acoeten captum ad Pentheum perduxerunt</i>	<i>Hunc -dixere- tamen comitem famulumque sacrorum cepimus – et tradunt minibus post terga ligatis</i> (574-5) <i>Ille metu vacuus «nomen mihi- dixit- Acoetes»</i> (582)	Nessuna corrispondenza (ultime tre edizioni)

⁴⁶⁶ Seaford 2001, 35.

⁴⁶⁷ Dopotutto, Dioniso è il dio della tragedia e della maschera, cfr. Seaford 2006, 41-46. In merito a tali versi cfr. Rosati 1983, 105.

⁴⁶⁸ Oppenheim 1909; Frassinetti 1956, 117-123.

⁴⁶⁹ Frassinetti 1956, 118.

<i>Is cum de eo graviorem poenam constitueret iussit eum interim claudi vinctum</i>	<i>Protinus abstractus solidis Thyrrenus Acoetes clauditur in tectis; et dum crudelia iussae instrumenta necis ferrumque ignesque parantur (696-7)</i>	Nessuna corrispondenza (ultime tre edizioni)
<i>cumque sponte sua et carceris fores apertae essent et vincula Acoeti excidissent</i>	<i>sponte sua patuisse fores lapsasque lacertis sponte sua fama est nullo solvente catenas (699-700)</i>	Nessuna corrispondenza (ultime tre edizioni)
<i>Pentheus spectaturus sacra Liberi patris Cithaerona petit</i>	<i>Echionides ipse vadit, ubi electus facienda ad sacra Cithaeron (701-2)</i>	<i>Wann es fast wider die leut siget So es die peucken hat vernommen Pentheus was yetzund kommen (1369-1371)</i>
<i>quem ... Bacchae discerpserunt</i>	<i>sunt membra viri manibus derepta nefandis (731)</i>	<i>Den rechten arm erwuscht sie im Und reyß in rhab mit grossem grimme Die ander schwester kam gerant Sein lincken arm sie mit der hant Erwuscht und riss in gwaltig rhab Daß er von im vil blütes gab (1394-1399)</i>
<i>prima autem Agave mater eius ...</i>	<i>prima suum misso violavit Penthea thyrsos mater (712-3)</i>	<i>Inn dem die mutter kam herzu Und sagt / „Traut schwester also thu Dann es also thut gefallen mir“ Pentheus bodt ir bhend herfür (1400-1403)</i>

Nonostante la figura di Acete sia presente in entrambi i testi latini, persistono alcune varianti: in Ovidio ed in Servo Danielino il lettore assiste all'apertura delle porte della prigione all'interno della quale è rinchiuso il prigioniero, come anche al cadere improvviso delle catene dalle braccia (lo stesso accade alle menadi nelle *Baccanti*, vv. 435/447 e ad Acete in *met.* III, 699-700); in merito alla morte del re tebano, sia nelle *Metamorfosi*, sia in Servo Danielino, il sovrano decide autonomamente di recarsi sui monti per osservare i riti, mentre nelle *Baccanti* è proprio il dio a forzare Penteo (soprattutto ai vv. 850). Si noti la comparazione tra il testo di Wickram ed il carne XXVI di Teocrito, relativo alla morte di Penteo. Diversamente dalla tragedia europea, Bacco non compare:

Teocrito, Carne XVI	W. 1371-1373
<i>(...) Ma dall'alto d'una rupe scosciosa, rannicchiato in un vecchio lentisco li cresciuto, Penteo assisteva a tutto. Lo scoprì per prima Autònoe e lanciò un grido stridulo da far paura e scompigliò coi piedi, saltando sopra subito, i misteri</i>	<i>Pentheus was yetzund kommen Do sein eygne mutter herlieff Bald sie in sach / im schwestern rieff</i>

<i>di Bacco che conduce alla follia, che i profani non possono vedere.</i>	
--	--

Le corrispondenze tra i testi latini hanno indirizzato gli studiosi verso due posizioni predominanti: c'è chi sostiene che la tragedia di Pacuvio sia il modello di cui si è servito Ovidio⁴⁷⁰, mentre altri ritengono che la fonte comune possa essere o una tragedia post-euripidea o un manuale mitografico⁴⁷¹. In merito a ciò, rilevanti risultano le considerazioni di Cameron⁴⁷², che considera l'elenco dei nominativi dei pirati una peculiarità del genere mitografico, presente anche in Igino (*fab.* 134-172):

Tyrrheni, qui postea Tusci sunt dicti, cum piraticam facerent, Liber pater impubis in nauem eorum conscendit et rogat eos ut se Naxum deferrent, qui cum eum sustulissent atque uellent ob formam constuprare, Acoetes gubernator eos inhiuit, qui iniuriam ab eis passus est...nam quisquis se praecipitauerat in delphini effigiem transfiguratus est, unde delphini Tyrrheni sunt appellati et mare Tyrrhenum est dictum. numero autem fuerunt duodecim his nominibus, Aethalides, Medon, Lycabas, Libys, Opheltes, Melas, Alcimedon, Epopeus, Dictys, Simon, Acoetes; hic gubernator fuit, quem ob clementiam Liber seruauit, et Proteus.

In entrambe le opere il personaggio del timoniere viene risparmiato dal dio, mentre vi sono differenze per quanto riguarda i nominativi dei marinai: otto sono i medesimi presenti in Ovidio, due molto affini: *Aethalion* e *Melanthus* in Ovidio, *Aethalides* e *Melas* in Igino. La figura di Acete, unico personaggio, tra i venti presenti, che riconosce la natura divina di Dioniso (*met.* III, 687-688), è trattata con dovizia di particolari da Ovidio. Nel testo dell'autore latino il lettore assiste per la prima volta all'unione dei due episodi mitologici: l'introduzione della figura di Acete ed il suo racconto relativo ai pirati. Se emergono criticità per quanto riguarda la dipendenza testuale delle opere fino ad ora prese in esame, le fonti sono concordi nel ritenere efferato il comportamento dei pirati, che agiscono in maniera spietata. Il loro desiderio è rinvenibile al verso 620 ovidiano, dove l'autore narra di una *caeca cupido*⁴⁷³ nei confronti del dio, considerato una *praeda* di cui approfittare (nel testo tedesco, al v. 1422, viene utilizzato il termine *Raub*, «preda», «rapina»): il proposito di trarre profitto dal riscatto non è espresso esplicitamente, come velatamente accennato è il riferimento alla smania di violare quel corpo «trascinato per la spiaggia» (607; per Bacco viene nuovamente utilizzato il termine *praeda*). Dioniso, dio del vino e del travestimento, come abbiamo

⁴⁷⁰ Ribbeck 1875, 280; per Lana 1947/1949, 33-48, in Pacuvio la sostituzione di Dioniso con Acete ha origine a causa dello scandalo suscitato dai Bacchanali (186 a.C.).

⁴⁷¹ Lo sostengono Oppenheim 1909, 97 ss. e Leo 1913, 228 ss. Diversa la posizione di Frassinetti 1956, 117-118.

⁴⁷² Cameron 2004, 281-282.

⁴⁷³ Il nesso è presente anche in Lucr. III, 59.

già avuto modo di indagare nel precedente paragrafo, manifesta nuovamente la sua capacità di suscitare e risvegliare il desiderio: da un lato quello dei seguaci adoranti, fortemente criticati da Penteo, restauratore delle norme cittadine; dall'altro quello dei pirati, rivelando ancora una volta la sua sessualità non-normativa e l'abilità di attrarre i vari interlocutori⁴⁷⁴. Il suo aspetto femminile, tipico delle *Baccanti* euripidee dove è a tutti gli effetti un maschio *thelymorphos* (v. 353), viene ripreso da Ovidio ai vv. 607-608: Dioniso viene identificato come un fanciullo somigliante ad una vergine stordita dal vino o dal sonno, dall'aspetto e dall'incedere non mortali (609-610) o, più semplicemente, ad un bambino (65; Bacco era già stato definito un "fanciullo inerme" al v. 553). Anche le successive edizioni tedesche (1581, 1609, 1631) si soffermano sulla caratterizzazione fisica del dio: Dioniso viene definito al verso 1420 *ein Schöner Knab uber die Maß* o, più semplicemente, *Jünglich* (1437):

	Ov. 582-628		W. 1418-1441 (Ed. 1581/1609/1631) ⁴⁷⁵
582	<i>Ile metu vacuus "nomen mihi" dixit "Acoetes, patria Maeonia est, humili de plebe parentes. Non mihi quae duri colerent pater arva iuveni, lanigerosve greges, non ulla armenta reliquit; pauper et ipse fuit, linoque solebat et hamis decipere et calamo salientes ducere pisces. Ars illi sua census erat. Cum traderet artem, "accipe quas habeo, studii successor et heres," dixit "opes." Moriensque mihi nil ille reliquit praeter aquas: unum hoc possum appellare paternum. Mox ego, ne scopulis haererem semper in isdem, addidici regimen dextra moderante carinae flectere et Oleniae sidus pluviale capellae Taygetenque hyadasque oculis arctonque notavi ventorumque domos et portus puppibus aptos.</i>	1420	<i>Bacchus von Semele geboren Und dem Gott Joue außerborn Ein schöner Knab uber die maß Von Schiffleuten gefangen was Und als ein Raub behalten schon: Aber in die Insel Naxon Stund im gedanken mut und finn Derhalben dinget er mit in Dass sie umb lohn wollten hinfort Inführen an dasselbig ort Werhiess den Schiffleuten daben Ein ehrliche Befoldung fren Und liess sich nicht merken dass er Der mächtige Gott Bacchus wer Shet sein Goettliche macht verheln</i>
585		1425	
590		1430	
595			

⁴⁷⁴ Come sostiene Dell'Aversano 2017, 64, nella relazione tra seduttore e sedotto, tuttavia, «l'attrazione è un'azione che la persona bella compie di propria iniziativa, e di cui è pertanto responsabile; non solo, ma è un'azione *sovversiva*, in quanto è, contro ogni logica categoriale, un'azione compiuta da un oggetto, dal momento che la qualità che definisce la persona attraente, la bellezza, è una qualità che suscita, invita e legittima l'istituzione di una *relazione oggettivante* per definizione, la relazione di possesso. Pertanto, l'attrazione colloca il soggetto che la subisce in una posizione inaccettabile, in quanto afferma la sua passività e sancisce la sua subordinazione rispetto a quello che non è, e non deve in alcun modo e in alcuna circostanza essere, altro che un oggetto».

⁴⁷⁵ "Bacco nato da Semele / e generato dal dio Giove, da cui venne estratto / un fanciullo bello oltremisura. / Venne catturato dai marinai / che già lo tenevano come un bottino / ma nell'isola di Nasso / rimase fine nel pensiero e coraggioso. / Per questo motivo prese accordi con loro / affinché essi dietro ricompensa volessero proseguire / verso il medesimo luogo. / Promise ai marinai dall'alto / di corrispondere una paga onesta. / E loro non si resero conto – e non si fece notare / che lui fosse il grande dio Bacco, / adombrò la sua forza divina nascondendola / e occultò in segreto il suo nome. / Loro gli dissero una menzogna / di navigare senza indugi in quella direzione / e di essere sull'isola di Nasso / e di condurre questo puro fanciullo. / Non appena si allontanarono dalla terraferma / e voltarono le spalle all'isola / Bacco capì il loro arguzia / e in quel momento si mise ad urlare."

600	<i>Forte petens Delum Chiaie telluris ad oras applicor et dextris adducor litora remis, doque leves saltus udaeque inmittor harenae. Nox ubi consumpta est (aurora rubescere prima coeperat), exsurgo, laticesque inferre recentes admoneo monstroque viam, quae ducat ad undas.</i>	1435	<i>Und sein Namen heimlich versteln Sie sagten im auss unwarheit Dahin zu schiffen allbereit Und in Naxon die Insel sein Zu führen diesein Jüngling rein: Alls sie nun hinweg sich lendten Und weit von der insel wendten</i>
605	<i>Ipse, quid aura mihi tumulo promittat ab alto prospicio comitesque voco repetoque carinam. "Adsumus en!" inquit sociorum primus Opheltes, utque putat, praedam deserto nactus in agro, virginea puerum ducit per litora forma.</i>	1440	<i>Uerstunde Bacchus iren Lift Und thet auffschreien zu der frist.</i>
610	<i>Ille mero somnoque gravis titubare videtur vixque sequi. Specto cultum faciemque gradumque: nil ibi quod credi posset mortale videbam. Et sensi et dixi sociis: "Quod numen in isto corpore sit, dubito; sed corpore numen in isto est. Quisquis es, o faveas nostrisque laboribus adsis. His quoque des veniam." — "Pro nobis mitte precari"</i>		
615	<i>Dictys ait, quo non alius conscendere summas ocior antemnas prenoque rudente relabi.</i>		
620	<i>Hoc Libys, hoc flavus, prorae tutela, Melanthus, hoc probat Alcimedon, et qui requiemque modumque voce dabat remis, animorum hortator Epopeus, hoc omnes alii: praedae tam caeca cupido est.</i>		
625	<i>"Non tamen hanc sacro violari pondere pinum perpetiar" dixi: "pars hic mihi maxima iuris"; inque aditu obsisto. Furit audacissimus omni de numero Lycabas, qui Tusca pulsus ab urbe exsilium dira poenam pro caede luebat. Is mihi, dum resto, iuvenali guttura pugno rupit et excussum misisset in aequora, si non haesissem, quamvis amens, in fune retentus.</i>		

Nel testo latino ritorna prepotentemente il tema del *furor*, già analizzato per quanto concerne la figura di Penteo e presente prima che il timoniere facesse il suo ingresso in scena (567-571; 577): mentre Acete avverte la potenza del dio, Licabante dà sfogo a tutta la sua violenza (*furit audacissimus omni / de numero Lycabas*) tra gli incitamenti e l'approvazione dell'equipaggio, definito *impia turba* (629). L'aggettivo ricorre successivamente per indicare il gruppo, nuovamente definito *impia manus*, in contrasto con il personaggio del timoniere, l'unico a resistere allo scellerato piano ed il solo a non essere stato trasformato in delfino (645-646: *meque ministerio scelerisque artisque remoui / increpor a cunctis, totumque immurmurat agmen*; 687: *de modo uiginti .../ restabam solus*): tale procedimento compositivo era già stato usato da Ovidio per indicare l'unicità della posizione di Penteo in merito all'introduzione del culto bacchico ed il suo rifiuto dei vaticini di Tiresia (513):

	Ov. 629-686		W. 1442-1471 (Ed.1581/1609/1631) ⁴⁷⁶
630	<i>Inpia turba probat factum; tum denique Bacchus (Bacchus enim fuerat), veluti clamore solutus sit sopor aque mero redeant in pectora sensus, “quid facitis? quis clamor?” ait “qua, dicite, nautae, huc ope perveni? quo me deferre paratis?”</i>	1445	<i>Wo führt ir hin mich armen Knecht Der weg ist falsch und ganz unrecht; Seht auch nicht auff Naxon vorab Wie ich mich euch gedinget hab Der öbest Fuhrmann one Spott Schwur hefftig ben dem höchsten Gott</i>
635	<i>“Pone metum”, Proreus “et quos contingere portus ede velis” dixit: “terra sistere petita.” “Naxon” ait Liber “cursus advertite vestros. Illa mihi domus est, vobis erit hospita tellus.”</i>	1450	<i>Wie er nach seim begeren in Wolt führen an das ort dahin Jedoch er gar ein andre strass Das Schiff lentet on unterlass: Bacchus merckt wol diesen betrug</i>
640	<i>Per mare fallaces perque omnia numina iurant sic fore, meque iubent pictae dare vela carinae. Dextera Naxos erat. Dextra mihi lintea danti “Quid facis, o demens? Quis te furor?” inquit Opheltes. Pro se quisque timet: “laevam pete” maxima nutu pars mihi significat, pars quid velit aure susurrat.</i>	1455	<i>Er stellt sich truwrig on verzug Fieng an zu weinen jämmerlich Sprach: „Warumb betrieget ir mich Und Fahret in ein fremdes Landt Von Naxo weg mir unbekannt?</i>
645	<i>Obstipui “capiat” que “aliquis moderamina” dixi meque ministerio scelerisque artisque removi. Incepor a cunctis, totumque innumurat agmen. E quibus Aethalion “te scilicet omnis in uno nostra salus posita est” ait, et subit ipse meumque explet opus, Naxoque petit diversa relictia.</i>	1460	<i>Ist das euwer Glaube und Trew? Seht das euch nicht der Schimpff gerew“ Als er ward reden diese wort Stund still das Schiff an seinem ort und wolt sich nicht bewegen mehr</i>
650	<i>tum deus inludens, tamquam modo denique fraudem senserit, e puppi pontum prospectat adunca et flenti similis “non haec mihi litora, nautae, promisistis” ait, “non haec mihi terra rogata est. Quo merui poenam facto? quae gloria vestra est, si puerum iuvenes, si multi fallitis unum?”</i>	1465	<i>Ir Zeug und Rusting also schwer In wilde Thier wurden verwandelt Weil sie falschlich hetten ghandlet Das Schiff auch mit greuwlichen Schlangen Aus und innwendig war bhangen Die Schiffleut all für forcht und graub</i>
655	<i>Iamdudum flebam: lacrimas manus impia nostras ridet et impellit properantibus aequora remis. Per tibi nunc ipsum (nec enim praesentior illo est deus) adiuro, tam me tibi vera referre, quam veri maiora fide: stetit aequore puppis haud aliter quam si siccum navale teneret.</i>	1470	<i>Stürzten sich in das Meer hinaus Wurden zu Delphinen darben Von wege irer büberen.</i>
660	<i>Illi admirantes remorum in verbere perstant velaque deducunt geminaque ope currere temptant. Impediunt hederæ remos nexuque recurvo serpunt et gravidis distinguunt vela corymbis.</i>		
665	<i>Ipse racemiferis frontem circumdatus uvis pampineis agit velatam frondibus hastam. Quem circa tigres simulacraque inania lyncum pictarumque iacent fera corpora pantherarum.</i>		
670	<i>Exsiluere viri, sive hoc insania fecit, sive timor, primusque Medon nigrescere coepit corpore et expresso spinae curvamine flecti. Incipit huic Lycabas: “In quae miracula” dixit</i>		

⁴⁷⁶ “/ Dove mi conducete, me povero! / La rotta è falsa e del tutto errata. / Non avvistate Nasso qui davanti / come mi sono accordato con voi”. / Il timoniere senza beffa / giurò più volte dinnanzi al grande dio / come egli secondo il suo desiderio / l'avrebbe condotto là in quel luogo. / Tuttavia egli per un'altra rotta / diresse la nave senza sosta. / Bacco si accorse di tale imbroglio, / si finse subito triste, / iniziò a piangere disperatamente. / Disse: “Perché mi ingannate / e fate rotta su una terra straniera, / lontana da Nasso e a me sconosciuta? / È questa la vostra fede e lealtà? / Vedete che la nave non vi segue?” / Non appena ebbe pronunciato queste parole / la nave rimase immobile al suo posto / e non voleva più muoversi. / Anche il suo carico e l'armamento erano pesanti. / Furono trasformati in animali selvatici / poiché avevano agito in maniera sbagliata. / La nave fu riempita di terribili serpenti / dentro e fuori. / Tutti i marinai per paura e terrore / si gettarono in mare, / trasformati in delfini penarono / per via della loro bravata.”

675	“ <i>verteris?</i> ” <i>et lati rictus et panda loquenti naris erat, squamamque cutis durata trahebat. At Libys obstantes dum vult obvertere remos, in spatium resilire manus breve vidit et illas iam non esse manus, iam pinnas posse vocari.</i>		
680	<i>Alter, ad intortos cupiens dare bracchia funes, bracchia non habuit, truncoque repandus in undas corpore desiluit: falcata novissima cauda est, qualia dimidia sinuantur cornua lunae.</i>		
685	<i>Undique dant saltus multaque adspergine rorant emerguntque iterum redeuntque sub aequora rursus inque chori ludunt speciem lascivaque iactant corpora et acceptum patulis mare naribus efflant.</i>		

Il campo lessicale dell’inganno, ordito dai marinai ai danni del dio, viene sviluppato dall’autore intorno al termine *Betrug*, frode, imbroglio: tale vocabolo viene utilizzato al verso 1452, per poi assumere la connotazione verbale presente al v. 1455 (*Warum betrieget ir mich?*). I marinai, per questo motivo, non sono degni di *fides* (1458: *Ist das euwer Glaube und Trew?*), poiché si sono comportanti in maniera subdola nei suoi confronti (1465: *weil Sie fälschlich hetten ghandlet*). Solo ad Acete appare evidente la sua vera natura divina, ricordata in tre occasioni: *der mächtige Gott Bacchus wer* (1431), *sein Göttliche mache* (1432); *höchsten Gott* (1447). Anche la scelta dei termini utilizzati per indicare l’insieme dell’equipaggio è singolare. I marinai vengono definiti in questo modo nel testo latino, e non vengono mai esplicitamente definiti pirati: *impia turba* (627), *sociorum primus* (603), *comites* (601), *nautae* (630, 650), *manus impia* (655). Dopotutto, il termine pirata non viene utilizzato in maniera continuativa: Seneca, ad esempio, lo utilizza una volta in poesia (*Oedipus*, 459), ricordando il rapimento di Bacco ad opera dei marinai tirreni; Lucano lo impiega quattro volte all’interno del *Bellum civile* (II, 576; III, 225; VI, 419; IX, 223), Petronio una sola (v. 240). Cicerone impiega il termine *piratae* nelle Verrine, mentre utilizza *praedones* all’interno del *De imperio Cn. Pompei* per mero purismo linguistico⁴⁷⁷. Nel testo tedesco e nelle ultime tre edizioni, i termini impiegati sono i seguenti: *Schiffleuten* (utilizzato 2 volte: 1420, 1428) *oberst Fuhrmann* (1446). Non vi sono espliciti riferimenti all’attività dei marinai, anche se vengono definiti in maniera negativa e chiamati *armen Knecht* (1442), in seguito all’improvviso cambio di rotta della nave. L’equipaggio, infatti, è diretto verso Delo, mentre il rapimento avviene durante uno scalo a Chio; in seguito Bacco chiede di essere portato a Nasso, sua patria d’origine, ma la rotta viene deviata dai rapitori. In Apollodoro (III, 5, 3, 38) è Dioniso che noleggia una nave da Icaria a Naso, ma i marinai lo rapiscono invertendo la rotta verso l’Asia. In Igino (*fab.*, 134), Nasso viene

⁴⁷⁷ Tacito, in *Annales* XII, 62, 1 e XV, 25, 3, definisce questa guerra *bellum piraticum*. mentre Seneca, nel *De dementia* (II, 4, 1), utilizza per i pirati l’aggettivo *crudelis*. Varie fonti riportano che anche lo stesso Cesare ne cadde preda presso l’isola di Farmacussa, a sud di Mileto (ricordano l’episodio Plutarco, ma anche da Velleio Patercolo, Svetonio, Valerio Massimo).

nuovamente menzionata e compaiono i riferimenti allo stupro su cui Ovidio tace, segnalando solo l'aspetto verginale di Dioniso (607).

Bacco, accortosi di essere stato ingannato, si rivela in tutta la sua maestosità divina: impedisce l'avanzamento dell'imbarcazione (W. 1461-1462: *Stund still das Schiff an seinem ort / und wolt sich nicht bewegen mehr*; Ov. 658-661: *stetit aequore puppis / haud aliter quam si siccum navale teneret. Illi admirantes remorum in verbere perstant / velaque deducunt geminaque ope currere temptant*), si mostra con il capo incorniciato da grappoli d'uva ed un'asta fasciata da pampini. Tale rappresentazione è assente nel testo tedesco, nel quale sono presenti generici riferimenti ai *wilde Thier* che hanno conferito nuove sembianze all'equipaggio, diversamente dall'originale latino all'interno del quale si susseguono riferimenti agli animali⁴⁷⁸: sono presenti tigri, linci e pantere screziate, mentre nelle ultime tre edizioni si rinvengono unicamente *greuwlichen Schlangen*, «orribili serpenti», al posto delle latine radici d'edera che aggrovigliano i remi, inceppandoli, e «serpeggiando in un intrico di volute, vanno a ornare le vele con dovizia di corimbi» (Ov. 662-663). L'equipaggio, alla vista del dio e dei suoi prodigi, sussulta pieno di timore: nelle ultime tre edizioni tedesche la paura è resa tramite l'inserimento dei termini *Forcht* e *Graub*, mentre non sono presenti riferimenti né ai nominativi dei marinai, né alle loro trasformazioni: non vengono ricordati Medonte che si colora di nero e si incurva, la spina dorsale inarcata; Licabas ricoperto di squame; Libis con le mani ormai trasformate in pinne; un altro marinaio, il cui nome non viene ricordato, privo di braccia e caratterizzato da una coda falcata, spuntata prima dell'ingresso in quel mare che li accoglie mentre si tuffano sollevando spruzzi, riemergendo e «dimenando con voluttà i loro corpi, sbuffando l'acqua aspirata dalle neri narici». Anche nell'*Inno a Dioniso* i pirati non hanno nome: né il timoniere, né i compagni, né l'uomo a capo della spedizione, che viene divorato dal leone di cui il dio assume le sembianze, mentre i compagni si gettano nelle onde e vengono trasformati in delfini. Diversamente, in Ovidio tutti i personaggi sono indicati per nome: il timoniere è identificato come Acete; Ofelte è colui che trasporta sulla nave il giovane Dioniso; seguono poi svariati nomi, tra i quali Dictis, Libys, Alcimedonte, Licabante, Proreo, Etalione, Medonte, a cui Bömer dedica un ampio commento⁴⁷⁹. Come ricordato da Barchiesi⁴⁸⁰, anche Nonno (XLV, 102-169) si serve della storia dei pirati tirreni come apologo e facendola narrare da Tiresia, con l'obiettivo di avvertire Penteo della pericolosità dell'ira di Dioniso. Interessante notare come Ovidio utilizzi il termine *miraculum* in riferimento alle trasformazioni: il vocabolo viene adoperato sei volte all'interno delle

⁴⁷⁸ Si rimanda a Barchiesi/Rosati 2007, 231, per l'ampio commento relativo agli animali elencati.

⁴⁷⁹ Bömer 1969, 599. Sull'utilizzo di tirreni come sinonimo per i Lidi cfr. Bömer 1969, 587. Sono anche presenti nel catalogo di Igino (*fab.* 134).

⁴⁸⁰ Barchiesi/Rosati 2007, 222.

Metamorfosi (II, 193; III, 673; VII, 294; IX, 666; XI, 344) e, come indica il TLL⁴⁸¹, simboleggia ciò che eccede l'ordinario e assume le sembianze del divino⁴⁸².

Terminato il monologo di Acete, l'autore latino si sofferma nuovamente sulla caratteristica principale del Penteo ovidiano, ossia la sua costante ira: dopo aver ascoltato le parole del timoniere, definite in maniera sprezzante *longae ambages*⁴⁸³, il re ordina ai servi di imprigionare Acete e di sottoporlo ad atroci torture (692-695):

*«Praebuimus longis» Pentheus «ambagibus aures»
inquit, «ut ira mora uires absumere posset.
praecipitem, famuli, rapite hunc cruciataque diris
corpora tormentis Stygiae demittite nocti.»*

Tuttavia, non appena il timoniere viene rinchiuso in carcere si manifesta la presenza del dio, che scioglie i ceppi dai polsi e spalanca le porte sbarrate (699-700), mentre il figlio di Echione persiste nella propria fermezza, dirigendosi personalmente verso il Citerone (701: *perstat Echionides*) e comportandosi come i marinai tirreni all'insorgere del prodigio (662: *illi admirantes remorum in uerbere perstant*):

	Ov. 701-707		W. 1348-1370 (Ed. 1545/1551) ⁴⁸⁴
701	<i>Perstat Echionides. Nec iam iubet ire, sed ipse vadit, ubi electus facienda ad sacra Cithaeron cantibus et clara bacchantum voce sonabat. Ut fremit acer equus, cum bellicus aere canoro signa dedit tubicen, pugnaeque adsumit amorem, Penthea sic ictus longis ululatus aether movit, et audito clamore recanduit ira.</i>	1348 1353	<i>Als Bachus die verächtlich redt Von Pentheo vernommen hett Gebot er eilens seinen knechten Daß sie Pentheum für in brechten Schentlich gefangen und gebunden All seine freund in do nit künden Von seinem fürnemen abwenden Er thet den Gott noch fester sehenden Gleich eynem wasser so sanfft geht</i>

⁴⁸¹ Vol. 8, p. 1053, lin. 79; p. 1059, lin. 26: *res admirationem vel stuporem movens*; 1 D corporea: *res* (α), *animantia* (β); 2 in religione, superstition: *in admiratione sunt res mirae a numine divino factae, quae naturalem modum excedunt*.

⁴⁸² Le trasformazioni dei marinai sono presenti anche in *Fasti* III, 721-726 ed in *met.* IV, 22-24.

⁴⁸³ Presente anche in *met.* IV, 476 e VII, 520. Tale termine ricorre nell'*Ibis* ai versi 59 e 377 e viene usato sia per criticare lo stile oscuro di Callimaco, sia il complesso enigma della sfige.

⁴⁸⁴ «Non appena Bacco le sprezzanti parole / di Penteo ebbe udito / ordinò tosto ai suoi seguaci / che gli fosse consegnato Penteo / in maniera umiliante imprigionato ed incatenato. / Tutti i suoi seguaci non riuscirono a / distoglierlo dal suo progetto. / Egli, vedendo il dio ancora più saldo (nei suoi principi), fece / come l'acqua che, leggera, defluisce / e nessuna sponda le resiste / ma che, non appena incontra un arbusto, / tutto ad un tratto inizia a scorrere impetuosa e violenta / allo stesso modo reagì Penteo / non appena al suo fiume di parole venne posto un freno. / Corse verso il dio / e la folla che schiamazzava a gran voce / non appena udì il loro elevato frastuono, / che riecheggiava tra i monti. / Egli si comportava come un cavallo fiero / che si precipita in battaglia. / Nel suo cuore era risalita la superbia / quando di nuovo la folla cantare / e i timpani ebbe avvertito.

		1360	<i>Und dem keyn Staden widersteht So bald es kompt an eynen Strauch So laufft es erst ungestim und rauch Dem gleichen auch Pentheus thet Do man in seiner wort gstawet het Er lieff selb willig zu dem Gott Und zü der lautschreienden rott</i>
		1365	<i>Do er erhört im großen schall Welcher inn dem gbirg Widerhall Er thet gleich wie eyn stoltzes pferdt Das inn eyn streit hoch innher fert So im sein hertz inn hochmut stiget Wann es fast wider die leut siget</i>
		1370	<i>So es die peucken hat vernommen.</i>

Di nuovo è presente il tema dell'impossibile unione tra le pratiche bacchiche e la sfera bellica, che richiama l'opposizione tra Ares e Dioniso all'interno delle *Fenicie* di Euripide (*Phoen.* 784-800): mentre Dioniso è strettamente collegato ad uno stato di trance indotto dalla musica e dalla danza, Ares ispira il *furor* bellico e pulsioni di morte⁴⁸⁵. Per questo motivo l'esercito argivo viene rappresentato come un "corteo privo di flauti" (791), i cui protagonisti sono guerrieri e cavalli (al verso 796 gli Sparti vengono definiti come un tiaso armato di scudi).

Nei versi delle *Metamorfosi* riportati nella tabella alla pagina 123, l'opposizione tra il lessico relativo al linguaggio militare e quello inerente ai *sacra* bacchici, osteggiati da Penteo, assume una diversa connotazione: in Euripide la musica svolge una funzione positiva, mentre in Ovidio, già al verso 531, lo scompenso fisico ed emotivo provocato dagli strumenti bacchici viene tratteggiato dal re tebano come *furor*, mentre le pratiche dionisiache appaiono indegne per i sudditi discendenti dai denti del drago⁴⁸⁶. Penteo, inoltre, non manifesta segni di allucinazione o contagio rispetto ai misteri bacchici, ed è sempre mosso dall'ira, senza essere posseduto da alcuna visione dionisiaca. Il riferimento al Citerone (700), luogo dell'istituzione bacchica delle feste orgiastiche biennali, non è presente all'interno del testo tedesco, come differenti appaiono le metafore utilizzate dagli autori per descrivere l'ira accecante di Penteo. In entrambi i testi il re, dopo aver udito gli ululati bacchici scuotere l'aria, (*met.* III, 701; W. 1363-1365) viene paragonato ad un cavallo focoso che "freme e smania di combattere, quando la tromba scatena l'attacco con gli squilli del bronzo" (*met.* III, 703-704 / W. 1366-1369)⁴⁸⁷. Tale similitudine appare sfasata rispetto allo stile epico tradizionale, in cui sovente è presente un guerriero che entra in battaglia (si veda, ad esempio, la descrizione di Turno

⁴⁸⁵ Tale contrasto è rinvenibile anche in Stazio (*Theb.* VII, 168-173).

⁴⁸⁶ Barchiesi/Rosati 2007, 235, inserisce i riferimenti a Penteo guerriero presenti in alcune tragedie eschilee ed euripidee

⁴⁸⁷ In Euripide, ai vv. 163-165 le Baccanti lasciano Tebe e si dirigono verso la montagna come delle puledre.

in *Aen.* XI, 492-497). Nel testo tedesco il clamore dei seguaci bacchici viene evidenziato principalmente in tre occasioni: al verso 1363, dove la folla viene definita una *lautschreienden rott*, una «masnada chiassosa»; al verso 1364-1365, nei quali l'autore si sofferma sul frastuono che riecheggia tra i monti; al verso 1370, in cui vengono inseriti i timpani, già presenti ai vv. 1293-1294, in aggiunta ai più consueti flauti e tamburi, tromboni e lunghi corni. Ecco un elenco completo dei termini fino ad ora rilevati in entrambi i testi per indicare la frenesia uditiva causata da Dioniso sui suoi seguaci, tramite anche strumenti musicali:

	Wickram	Ovidio
Strumenti musicali	1293: <i>Sie trugen fleyten und tampeur</i> 1294: <i>Vil Busaunen und hörner lang</i> 1370: <i>So es die peucken hat vernommen</i>	533: <i>aere repulsa valent et adunco tibia cornu</i> 535: <i>non tuba terruerit, non strictis agmina telis</i> 536: <i>femineae voces et mota insania vino</i> 537: <i>obsценique greges et inania tympana vincant?</i>
Seguaci di Dioniso	1289: <i>All samentlich ruffen und sungen</i> 1291: <i>Als werens gewesen taub und wild</i> 1292: <i>Gleich den Geysteren ungeheur</i> 1297: <i>Ob deß volcks singen uberus</i> 1302: <i>Wer wircket an euch solche macht</i> 1303: <i>Das ir führt eyn semlichen bracht?</i> 1363: <i>Und zü der lautschreienden rott</i> 1364: <i>Do er erhört im großen schall</i> 1365: <i>Welcher inn dem gbirg Widerhall</i> 1369: <i>Wann es fast wider die leut siget</i>	528: <i>Liber adest, festisque fremunt ululatus agri</i> 529: <i>turba ruit</i> 701: <i>cantibus et clara bacchantum voce sonabat.</i> 705: <i>Pentheas sic ictus longis ululatus aether</i> 706: <i>movit, et audito clamore recanduit ira.</i>

Infine, nel testo postmoderno l'ira di Penteo viene anche paragonata all'esonare di un fiume (W. 1356-1359):

*Gleich eynem wasser so sanfft geht
Und dem keyn Staden widersteht
So bald es kompt an eynen Strauch
So laufft es erst ungestim und rauch*⁴⁸⁸

Tale metafora era già presente ai versi latini 568-571, connessi ad una «tradizione di imagery drammaturgica ben precisa»⁴⁸⁹: per l'ultima volta viene enfatizzata la dominante dell'ira, coerente con la rappresentazione del tiranno in tragedia⁴⁹⁰. Penteo, rabbioso, si dirige di persona (*met.* III,

⁴⁸⁸ “Come l’acqua che, leggera, defluisce / e nessuna sponda le resiste / ma che, non appena incontra un arbusto, / tutto ad un tratto inizia a scorrere impetuosa e violenta.”

⁴⁸⁹ Barchiesi/Rosati 2007, 221.

⁴⁹⁰ Nelle *Baccanti* gli impulsi di Penteo trovano una spiegazione nel suo “carattere regale” (670-671), mentre Dioniso definisce il re “un animale che scalcia contro il pungolo” (794-795).

720	<i>turba furens; cunctae coeunt trepidumque sequuntur, iam trepidum, iam verba minus violenta loquentem, iam se damnantem, iam se peccasse fatentem. Saucius ille tamen “fer opem, matertera” dixit “Autonoe! moveant animos Actaeonis umbrae.” Illa, quis Actaeon, nescit dextramque precantis abstulit: Inoo lacerata est altera raptu.</i>	1380	<i>Pentheum / beyde weib und man Dann Bachus räch an im sein zorn Sie hetten alle sampt geschworn Pentheus wer eyn Eber wild Niemant sach an im menschlichs bild Der rew war im yetz kommen schon</i>
725	<i>Non habet infelix quae matri bracchia tendat, trunca sed ostendens deiectis vulnera membris “adspice, mater!” ait. Visis ululavit Agaue collaque iactavit movitque per aera crinem avulsumque caput digitis complexa cruentis clamat “io comites, opus haec victoria nostrum est!”</i>	1385	<i>Er wünscht daß er sein red hett glon Und das er der wort nie gedacht Inn dem laufft her mit gantzer macht Seiner mutter schwester / bald ers sach Sein hend hub er ghen ir und sprach</i>
730	<i>Non citius frondes autumnu frigore tactas iamque male haerentes alta rapit arbore ventus, quam sunt membra viri manibus direpta nefandis. Talibus exemplis monitae nova sacra frequentant turaque dant sanctasque colunt Ismenides aras.</i>	1390	<i>„Ach denck doch daß du mein baß bist Die schwester dein mein mutter ist Deß solt du mich gemessen lohn“ Sie kont sein red gar nit verstohn Den rechten arm erwuscht sie im Und reyß in rhab mit grossem grimm</i>
		1395	<i>Die ander schwester kam gerant Sein lincken arm sie mit der hant Erwuscht und riss in gwaltig rhab Daß er von im vil blütes gab</i>
		1400	<i>Inn dem die mutter kam herzu Und sagt / „Traut schwester also thu Dann es also thut gfallen mir“ Pentheus bodt ir bhend herfür Sein beyde stümpff an seinen armen</i>
		1405	<i>Sagt „Mutter thu dich mein erbarmen Als es zu recht und billich soll“ Das wort hatt er nit gsprochen voll Do schnit sie im sein haupt herab Warffs uff / groß freud ir semlichs gab</i>
		1410	<i>Do kam glauffen die alt und jungen Mit dem haupt sie tantzten und sprungen Drumb das Pentheus hochmut war Also zergangen gantz und gar</i>
		1415	<i>Deßhalben man noch immer seit Herlich begehnt thut sein hochzeit Bei Teutsch noch Welschen mangelt nit.</i>

Come è già stato notato nei capitoli precedenti (si veda, ad esempio, la narrazione del *locus amoenus* presso il quale si ristora Narciso), la natura occupa una posizione centrale nelle vicende narrate. La descrizione della radura, la cui bellezza ed impenetrabilità prelude all'orrore che da lì a poco verrà compiuto, differisce notevolmente in entrambe le opere ed anche nel testo-fonte greco. In Ovidio, è ubicata a metà del monte, recinta dal bosco e “perfettamente sgombra d'alberi, dove la vista spazia indisturbata” (708-709: *monte fere medio est, cingentibus ultima silvis, / purus ab arboribus, spectabilis undique campus*). È Penteo che, come Cadmo prima di lui (III, 28) viola l'integrità del paesaggio, profanando un luogo impenetrabile ai più. La narrazione di Euripide differisce da quella di Ovidio: a partire dal verso 1043 viene fornita una descrizione del luogo dove si consuma la

tragedia, come riferito dal messaggero che accompagna Penteo e lo straniero, ossia Dioniso. Dopo aver superato le abitazioni ed aver oltrepassato le correnti dell'Asopo, inizia l'ascesa al monte Citerone, dove i personaggi incontrano

«una vallata erbosa, attenti a non far rumore
con i piedi e con la voce, per vedere
senza essere visti. Era una gola
circondata da dirupi, irrorata di acque,
ombreggiata di pini» (1048-1052).

Nel testo tedesco si menziona solamente Penteo, che «era giunto, quando sua madre gli corse incontro» (W. 1371-1372), senza alcun riferimento alla vegetazione. Anche il monte Citerone non viene mai citato in modo esplicito; Wickram lo indica, in un unico momento dell'episodio, come *gbirg* (1365). Ancora una volta, dunque, i toponimi vengono tralasciati dall'autore tedesco, che non si sofferma nemmeno sul campo semantico del vedere, presente al verso 710 del testo latino, mentre Penteo è intento ad osservare i *sacra* (v. 710; il termine, utilizzato per indicare i riti bacchici, è già stato impiegato da Ovidio quattro volte nella descrizione dell'episodio di Penteo, ai seguenti versi: 518, 530, 691, 702). Il verbo utilizzato per enfatizzare l'atto visivo del re tebano è *cerno*, che indica l'azione del setacciare, scandagliare e, quindi, del discernere, percepire e distinguere con i sensi, soprattutto con la vista⁴⁹³. Gli occhi con i quali il re osserva i riti sono definiti impuri e sacrileghi, e marchiano di empietà lo sguardo voluttuoso di Penteo. Appare evidente l'importanza data dall'autore latino alla scelta accurata dei termini inerenti al campo semantico del vedere, vero protagonista del III libro. Ad esempio, l'aggettivo *profanus*, utilizzato per caratterizzare gli occhi del re, deriva dal lessico sacrale⁴⁹⁴, inteso come ciò che appartiene al dio, come evidenziato dal TLL⁴⁹⁵: *plerique a pro et fanum derivatum putant, ut significetur quod ante fanum est* (cf. l. 45), *et ideo nondum vel non iam consecratum est*. Il predicato verbale utilizzato per indicare l'atto del guardare di Penteo differisce da quello di cui Ovidio si avvale per descrivere i gesti convulsi della madre: se per il re l'autore latino adotta *cerno*, nei confronti di Agave Ovidio utilizza il più immediato *video*. Mentre nel testo latino è evidente la relazione con il carattere visivo della storia, presente anche nella narrazione dell'episodio dei marinai, il cui timoniere Acete è l'unico che

⁴⁹³ Il TLL fornisce svariati esempi dell'utilizzo del verbo con il significato di "distinguere con i sensi": TLL, vol. 3, p. 565, 40-79. La radice che significa "separare" è usata in modi diversi, di cui quello di giudicare è fondamentale in greco. Si veda anche il *Dictionnaire étymologique de la langue latine: Histoire des mots*, A. Ernout, al., ed. Klincksieck, Paris 2001³, 115.

⁴⁹⁴ Rimando all'esauritivo articolo di Morani 1981, specialmente pagina 32.

⁴⁹⁵ TLL, vol. 10, 2, p. 1661, 42-44.

riconosce Bacco dai tratti androgini del dio sotto mentite spoglie, in quello tedesco l'attenzione alla visualità scompare e non è mai presente nell'intera descrizione del destino di Penteo. Wickram utilizza sempre il verbo «sehen», declinato nelle forme *sach* (1373; 1383; 1388) e *sehend* (1375). Diversamente dall'episodio che apre il III libro e che fa riferimento ad Atteone, la vicenda di Penteo, che chiude il libro, è messa in moto dal desiderio e dalla volontà del re tebano. Come ha notato Thumiger⁴⁹⁶, nelle *Baccanti* sono svariati i termini che riguardano differenti sfumature del vedere, verbi (ὄράω e composti, σκοπέω), organi preposti alla vista (τὼ οσσε, τὰ ομματα), modalità del vedere (ὄψις, θαύμα, θέαμα, κατασκοπή), tipi di osservatore e spettatore (θεατῆς κατάσκοπος δοκεύων), dove «l'effettiva presenza di molteplici punti di osservazione nella tragedia è resa chiara dall'impiego di un gruppo di termini di radice varia. Davanti ai molteplici *mira* che gli si offrono, lo sguardo può risultare aggressivo ed indiscreto, ma può anche accentuare la permeabilità del soggetto alla seduzione erotica e, soprattutto, all'inganno delle *formae*»⁴⁹⁷.

Nel testo tedesco la parte relativa allo sguardo di Penteo non è presente, come è assente la descrizione della radura e dalla mancanza della raffigurazione del re tebano, intento a spiare i riti dionisiaci. Questa appare una notevole differenza rispetto al modello latino che, a sua volta, si discosta dal testo greco: in Wickram è lo stesso Penteo che si dirige verso Bacco, infastidito dal rumore degli strumenti musicali e dal sovvertimento dell'ordine provocato dalle azioni delle *Baccanti* (W. 1362-1363); in seguito avviene il fatale incontro con la madre e le zie, senza che l'autore accenni alla problematica dello sguardo. Penteo, infatti, non osserva i riti, ma, poco dopo essere giunto al ritrovamento bacchico, viene visto dalla madre. In Ovidio, Penteo si dirige autonomamente ai *sacra* e, mentre scruta la scena con occhi empì, gli si avventa contro Agave. Diversamente, in Euripide è il dio che spinge Penteo a spiare le feste bacchiche, dopo aver aiutato il re a travestirsi da donna, così come riassunto nel seguente schema:

	Euripide	Ovidio	Wickram
Travestimento	<u>Dioniso</u> : “tu che vuoi vedere quel che non si deve vedere e cercare ciò che non si deve cercare, Penteo, dico a te, esci fuori dal palazzo, fatti vedere, con indosso una veste di donna, di menade, di baccante, spia di tua madre e della	assente	assente

⁴⁹⁶ Si veda in merito la nota 15 di Thumiger 2007.

⁴⁹⁷ Onorato, 2005, 501. Imprescindibile il nesso tra l'invidia ed il verbo vedere, riscontrabile in Isidoro (*Differentiae*, I, 610: *invidiae autem nomen dictum est a nimis intuendo felicitatem alterius*; Varrone, invece, faceva derivare il verbo da *vis* – *De Lingua Latina* VI, 80). Cfr Barchiesi 2005, 301-302 e Wieland 1993, 217-222.

	sua schiera. Assomigli proprio a una delle figlie di Cadmo.” (912-917)		
Osservazione dei riti e nascondiglio	<p><u>Penteo</u>: “Mi nasconderò tra gli abeti.”</p> <p><u>Dioniso</u>: “Ti nasconderai nel nascondiglio dove dovrai nasconderti, andando con l’inganno a spiare le menadi.” (953-956)</p> <p><u>Penteo</u>: “Guidami attraverso la terra tebana.” (961)</p> <p><u>Dioniso</u>: “Seguimi, io verrò come tua guida salvatrice.” (965)</p> <p><u>2° Messaggero</u>: “Ci fermammo in una vallata erbosa (...), per vedere senza essere visti (1048-1050). (...) L’infelice Penteo, non potendo vedere lo stuolo delle femmine, disse: “Straniero, qui dove ci siamo fermati non riesco a scorgere quelle menadi bastarde. Su un’altura, salendo su un abete dal lungo tronco, potrei vedere bene le loro oscenità”. (1059-1062)</p> <p>- descrizione dell’abete, nascondiglio di Penteo (1063-1078)</p>	<p>è Penteo in persona, in completa autonomia, che si dirige ai riti</p> <p>- <i>Perstat Echionides, nec iam iubet ire, sed ipse vadit</i> (701-702)</p> <p>- non è presente nessun riferimento al nascondiglio, si fa cenno agli <i>oculis profanis, illum sacra cernentem</i> (710)</p> <p>- <i>Pentheus was yetzund kommen</i> (1071)</p> <p>- non è presente nessun riferimento al nascondiglio</p>	
Avvistamento da parte di Agave	<p><u>2° Messaggero</u>: “Non appena le figlie di Cadmo riconobbero chiaramente l’ordine di Bacco, veloci come colombe, si slanciarono in corsa concitata: la madre Agave, le sue sorelle, nate dallo stesso seme, e tutte le Baccanti.” (1088-1093)</p> <p>- descrizione dell’aggressione da parte delle Baccanti e di Agave ai danni dell’abete su cui era nascosto Penteo (1093-1115)</p>	<p><i>Prima videt, prima est insano concita cursu, / prima suum misso violavit Penthea thyrsos mater</i> (711-713)</p>	<p><i>Do sein eygne mutter herlieff / Bald sie in sach / im schwestern rieff</i> (1372-1373)</p>

Diversamente dalla tragedia euripidea, i testi di Ovidio e di Wickram si caratterizzano per una differenza fondamentale: vi è un notevole ridimensionamento della responsabilità del dio nelle azioni che portano alla morte di Penteo, già ritenuta ineluttabile nella premonizione di Tiresia ai vv. 517-525 (W. 1260-1279). Lo smembramento del re, infatti, verrà causato dalla sua tracotanza e verrà compiuto per mano della madre e delle sue due sorelle, senza che il dio le sproni all’azione:

	Wickram		Ovidio
1273	<i>Du wirst zu kleynen stücken grissen Dein gantzer leib durch alle end Ja von deiner eygnen Mutter hend Und auch von andrer weiber rott</i>	522	<i>Mille lacer spargere locis et sanguine silvas Foedabis matremque tuam matrisque sorores</i>
1277	<i>Welche nachfolgen thun dem Gott</i>		

Dopotutto, il *furor* tirannico di Penteo non si affievolisce nemmeno in seguito alle raccomandazioni di Acete, che il re condanna a morte dopo essere stato straziato con atroci torture (vv. 694-695)⁴⁹⁸. Lo «schernitore degli dei» (*met.* III, 514: *contemptor superum*; Ba. 45; 325; 1255), nonché «uomo sfacciato» (W. III, 1247), persiste nel suo proposito, decidendo di recarsi personalmente sul luogo dove spera di incontrare Bacco (*ipse vadit*, 701-702, non presente in Wickram), anche a causa degli ululati delle Baccanti che fanno risuonare il cielo e che risvegliano la sua ira (706-707 / W. 1368-1370). Nel testo latino il carattere ostinato di Penteo viene reso tramite l'impiego del verbo *perstat* (701), mentre in quello tedesco il valore durativo conferito dalla particella *-per* viene sostituito dalla puntualità resa dall'avverbio *yetzund* (1371). Penteo, dunque, agisce spinto dall'ira e, come già Barchiesi aveva individuato⁴⁹⁹, anche quando Ovidio utilizza termini come *insanus* (v. 711) o *furens* (v. 716) per indicare l'operato delle Baccanti, non inserisce una spiegazione dell'origine divina di tale frenesia. Lo stesso si verifica nel testo protomoderno: i termini dedicati alle Menadi si riferiscono prevalentemente al campo semantico del danzare, cantare e suonare avvalendosi di strumenti musicali (W. 1289; 1293-1294; 1298; 1363); solo in tre occasioni si fa riferimento all'ubriachezza dei seguaci ed alla loro sfrenatezza, quasi fossero «spiriti spaventosi» (W. 1292: *Geysteren ungeheur*) o, semplicemente, non fossero dotati di senno (W. 1297: *Narrechtigen*; al verso 1303 si parla di *truncknen weib*). Tuttavia, diversamente dalla versione delle *Metamorfosi* ovidiana e similmente alla tragedia euripidea, Dioniso dichiara il proprio desiderio di vendetta nei confronti del sovrano, dopo aver udito la sua arringa rivolta alla popolazione tebana (W. 1348-1354): ordina ai suoi seguaci che Penteo gli venga consegnato in catene, imprigionato in maniera umiliante (W. 1350-1352). La sua volontà, che riecheggia quella del sovrano, è così ferma che il corteo non riesce a distoglierlo dal suo intento (W. 1353-1354⁵⁰⁰).

La quasi totale assenza del dio alla morte del re, oltre che in Ovidio, si trova nel carne 26 di Teocrito. La progenie di Cadmo, impegnata nei riti bacchici, assale il sovrano perché ha scrutato i *sacra*, azione profana (v. 14: τὰ δ' οὐχ ὀρέοντι βέβηλοι), ma è lo stesso sovrano a recarsi *sua sponte* sul Citerone, senza essere la vittima designata di Bacco, o la preda dei suoi inganni. Solo ai versi 37-38 interviene l'io narrante, che ammonisce il lettore a non condannare le azioni compiute dalla dinastia

⁴⁹⁸ Si susseguono nel brano continui riferimenti all'ira: 577-578; 692-693.

⁴⁹⁹ Barchiesi/Rosati 2007, 234.

⁵⁰⁰ In merito alla resa dei versi 1353 e 1354 si è deciso di seguire la coerenza narrativa del testo: grammaticalmente sarebbero corrette due traduzioni: una farebbe riferimento ai seguaci di Bacco, l'altra a quelli di Penteo, in quanto il soggetto non è esplicitato, ma si rinviene solo *seine freund*, il cui aggettivo potrebbe essere riferito ad entrambi i personaggi maschili. Poiché il verso 1352 è chiaramente rivolto a Bacco, in quanto viene esplicitato il suo ordine di imprigionare e legare il sovrano tebano, espressamente citato al verso 1351, ritengo sia corretto riferire i versi 1352 e 1354 al dio, descritto come saldo in quei principi di cui Penteo narra al verso 1355 e che maggiormente fomentano la rabbia nei suoi confronti.

cadmea, in quanto “nessuno deve biasimare le gesta degli dei” (αἰ τόδε ἔργον ἔρεξαν ὀρίναντος Διονύσου / οὐκ ἐπιμωματόν. μηδεὶς τὰ θεῶν ὀνόσατο). Un influsso del testo teocriteo è rintracciabile nell’ambientazione dell’episodio: se all’interno delle *Baccanti* l’abete su cui si nasconde Penteo riveste un’importanza particolare, Ovidio ambienta la narrazione in una radura priva di alberi, mentre Wickram accenna solamente ad un *grün und schon gefild* (W. 1290), senza aggiungere ulteriori dettagli, anche quando sta per compiersi lo smembramento. L’autore tedesco, infatti, afferma solamente che «Penteco era appena giunto / quando accorse sua madre» (W. 1071-1071). Diversamente, l’espressione ovidiana *purus campus* (v. 709) può essere accostata al verso 5 di Teocrito, dove si parla di un «ampio prato» (ἐν καθαρῷ λιμῶνι). La scelta ovidiana di inserire un luogo dove lo sguardo spazia in tutte le direzioni ben si addice al ruolo fondamentale interpretato dallo sguardo, come scrive lo stesso Barchiesi⁵⁰¹: «la scena del delitto è molto più simile a un vero e proprio teatro...o forse più precisamente ‘anfiteatro’ se si pensa al sangue che scorrerà e alla confusione tra uomo e animale». All’interno del testo ovidiano i vocaboli dedicati al tema dello sguardo, nella sezione dedicata allo smembramento, ricorrono in cinque versi:

- *spectabilis unidique campus* (709);
- *hic oculis illum cernentem* (710);
- *prima videt* (711);
- *Adspice, mater!; visis* (725);

Interessante è il rilievo conferito da Teocrito (v. 19) ad Autonoe, zia di Penteco, che allontana considerevolmente l’idillio sia dalle *Baccanti*, sia da Ovidio e da Wickram: in Teocrito è la zia che avvista per prima il nipote, mentre negli altri testi è Agave, la madre, ad assumere il ruolo centrale all’interno dello *sparagmós*. In Euripide è lei che dà inizio allo scempio e si getta su di lui (985-990; 1114-1115), mentre il suo ruolo caratterizza in maniera ancora più marcata la narrazione ovidiana: è lei, infatti, che per prima scorge Penteco, gli si avventa contro dopo una corsa folle e gli sfregia il viso con il tirso (Ov. 710-713):

*hic oculis illum cernentem sacra profanis
prima uidet, prima est insano concita cursu,
prima suum misso uiolauit Penthea thyrsu
mater (...).*

L’anafora di *prima* caratterizza i tre periodi coordinati per asindeto, mentre la collocazione di *mater*, posta in *enjambement* all’inizio del verso 713, crea nel lettore una sensazione di attesa in merito al destino di Penteco, che viene svelato a partire dal verso 715. Agave non solo si macchia di un atroce

⁵⁰¹ Barchiesi/Rosati 2007, 237.

assassinio, ma la sua furia è ancora più empia in quanto ella uccide il figlio, profanando il sacro legame della maternità. Ora che la luce della vita si è intrecciata al nero della morte, Agave da *genetrix* si tramuta in *domina*, affermando il suo possesso sul figlio: insieme donatrice di vita e di morte. Un ruolo particolare all'interno del verso viene svolto dalla forma *violavit* (712): il verbo non solo simboleggia l'atto del colpire, ma sottintende anche quello del contaminare: lo stesso Penteo si è macchiato di nefandezza, quando con occhi profani è colto dalle Baccanti a scrutare i *sacra* dionisiaci (710). La versione protomoderna enfatizza la responsabilità materna, rafforzando, mediante l'utilizzo dell'aggettivo *eygne*, l'idea di possesso espressa dal *sein* precedente: Agave non è solo la madre di Penteo, ma è la «sua propria madre» (1371; tali aggettivi erano presenti anche nel discorso di Tiresia, W. 1275). Nel testo tedesco, inoltre, l'autore narra solamente dell'avvento del sovrano tebano e del conseguente arrivo di Agave che, non appena lo scorge, corre a chiamare le sorelle (1371-1373). Confrontato con i versi latini 711-713, che descrivono lo slancio di Agave su Penteo, il corrispondente passo non possiede il tono patetico che contraddistingue il testo ovidiano, reso tramite l'inserimento del soggetto – *mater* – all'inizio del verso 713 ed un'accurata scelta dei predicati. Inoltre, Ovidio colloca sintatticamente Penteo in accusativo – caso che rappresenta il rapporto diretto dell'azione del verbo che si sposta da chi compie l'azione (il soggetto) a chi la subisce (l'oggetto) – evidenziando la sua funzione di vittima e facendolo seguire da una serie di participi presenti: *loquentem, damnantem, fatentem* (717-718). L'anafora di *iam* intensifica il *pathos* narrativo. Già Glidenhard e Zissos avevano notato⁵⁰² l'utilizzo, da parte di Ovidio, della medesima costruzione sintattica in altri episodi tragici, quali quelli di Atamante ed Ino, Procne e Filomela ed Orfeo:

Penteo (III, 717-718)	Atamante (IV, 515-517)	Procne/Tereo (VI, 555-557) Procne/Iti (VI, 639-641)	Orfeo (XI, 39-41)
<i>Iam trepidum, iam verba minus violenta loquentem / iam se damnantem, iam se peccasse fatentem.</i>	<i>utque ferae sequitur uestigia coniugis amens / deque sinu matris ridentem et parva Learchum / brachia tendentem rapit</i>	<i>ille indignantem et nomen patris usque uocantem / luctantemque loqui comprehensam forcipe linguam / abstulit ense fero</i> <i>tendentemque manus atque illo tempore primum / inrita dicentem nec quidquam uoce mouentem / sacrilegae perimunt</i>	<i>tendentemque manus atque illuo tempore primum / irrita dicentem nec quicquam voce mouentem / sacrilegae perimunt</i>

⁵⁰² Glidenhard-Zissos 1999, 164-166.

In merito alla presunta metamorfosi in cinghiale, sia Ovidio, sia Wickram riportano l'evento: Agave, nella trasposizione latina, narra di "un grossissimo cinghiale che si aggira per i nostri campi" e che deve essere ucciso (714-715); nel testo tedesco la madre fa riferimento ad un "cinghiale che devasta il campo" e che dovrà pagare il fio per le azioni commesse (1375-1377). In Euripide l'autore narra di una «bestia arrampicatrice» da eliminare (1107-1108), poi di una «testa di leone» (1141-1142; 1214-1215), ma anche di un «vitellino giovane» (1185): si tratta di espressioni dell'invasamento di Agave, ma anche di riferimenti alla potenza metamorfica del dio che governa tutta l'azione della tragedia. È importante ricordare che la metamorfosi non opera direttamente su Penteo, come era accaduto per Atteone, il cui episodio verrà analizzato in seguito, ma nella mente della madre e delle zie: il potere illusionistico di Bacco è penetrato così in profondità nei presenti, che nessuno ormai scorge in Penteo delle fattezze umane, nonostante non sia avvenuta nessuna concreta metamorfosi: *Pentheus wer eyn Eber wild / Niemand sach an im menschlichs bild* (1382-1383). Se l'episodio di Atteone è presentato alla stregua di «una storia di innocenza umana colpita da una divinità violenta e ingiusta⁵⁰³», il destino del sovrano tebano differisce da quest'ultima, nonostante le parole di avvertimento ad opera di Bacco e presenti ai vv. 337-341 delle *Baccanti*:

«Guarda la misera sorte di Atteone! Fu sbranato
 Dai suoi cani selvaggi, quegli stessi che
 Lui aveva allevato, tra le radure montane;
 si era vantato di essere migliore di Artemide nella caccia. Possa tu
 non subire mai la stessa sorte!»

Nella parte conclusiva dell'episodio, inoltre, il collegamento con Atteone risulta ancora più evidente quando Penteo, rivolto alla zia Autonoe, evoca il nome del cugino (719-720). Se in Ovidio vi è una forte presenza dell'aspetto visivo (709: *spectabilis*; 710: *cernentem*; 711: *videt*), in Wickram tale enfaticizzazione è assente.

Di particolare interesse risulta la resa dei nomi propri dei personaggi femminili: se in Ovidio vengono sempre esplicitati, in Wickram sia i sostantivi, sia gli aggettivi (patronimici ed epiteti derivati da nomi geografici – toponimi – o di divinità – teonimi –) vengono spesso semplificati o tralasciati: non bisogna dimenticare che l'autore tedesco si rivolge per lo più ad un pubblico privo di conoscenze erudite ed incapace di orientarsi nella geografia antica. Si sono individuati i seguenti versi all'interno dei quali i nomi propri dei personaggi femminili vengono omessi:

⁵⁰³ Galasso 2000, 876.

- **Autonoe**: al verso 719 viene definita *matertera*, mentre al verso 720 viene ricordata con il nome proprio; segue la digressione su Atteone, che prosegue anche al verso successivo (*moveant animos Actaeonis umbrae / illa, quis Actaeon, nescit*). Letteralmente, *matertera* indica la “zia materna”⁵⁰⁴ ed il termine, oltre in *met.* III, 719, ricorre in Ovidio 8 volte: *met.* II, 746, *met.* III, 313, *met.* IV, 417; *fast.* VI, 523, 809; *Ib.* 471, 493; *Pont.* I, carne II, 141. Sull’etimologia del nome proprio si sono espressi Barchiesi⁵⁰⁵, che la ricollega a “colei che riconosce se stessa” (dall’unione dei termini greci ἀντός e νοῦς) e Michaelopoulos, il quale non ne condivide le origini⁵⁰⁶. Il nome è in forte contrasto con gli avvenimenti narrati, in quanto né Autonoe, né Agave sono in grado di riconoscere il nipote/figlio: se lo sguardo di Penteo è volontario e consapevole, quello della madre «è condannato a fraintendere⁵⁰⁷». Le ultime parole del sovrano, infatti, sono rivolte ad Agave, che però non può comprenderle (725). Nella versione tedesca Autonoe non viene mai citata: l’autore si rivolge a lei come *seiner mutter schwester* (1388), *baß* (1390), *die schwester mein mutter* (1391). La parte relativa ad Atteone, figlio di Autonoe e cugino di Penteo, non viene inserita;

- **Ino**: presente al verso ovidiano 722 (*Inoo*), viene identificata come *die ander schwester* al verso 1396 della versione protomoderna. In aggiunta, nel testo tedesco, subito dopo lo smembramento di Penteo ad opera di Autonoe ed Ino, viene inserito un commento di Agave sull’operato delle sorelle, che riscuote il suo plauso e che non è presente nel testo fonte latino: *Inn dem die mutter kam herzu/ Und sagt / “Traut schwester also thu / Dann es also thut gfallen mir”* (1400-1403);

- **Autonoe/Ino**: vengono definite come *gemmae* e *sorores* al verso 713, *schwestern* ai vv. 1373 e 1374;

- **Agave**: nel testo tedesco non viene mai ricordato il nome proprio, mentre è presente in Ovidio al verso 725. Nelle altre parti dell’episodio viene identificata come *mater* (713-725) e, conseguentemente, *mutter* nella versione tedesca (1372; 1405).

Una rilevanza particolare è quella assunta dalla folla, che già aveva acquistato importanza nella parte iniziale della narrazione dell’episodio. All’interno del testo tedesco, la schiera di seguaci del dio viene così definita, rendendo i vocaboli latini *obsceni greges* (*met.* III, 537) e *turba* (716):

- *von andrer weiber rott / welche nachfolgen thun dem Gott* (W. III, 1276-1277);

- *vil grosser scharen* (W. III, 1285);

- *volck* (W. III, 1295);

- *volcks* (W. III, 1297);

⁵⁰⁴ TLL, vol. 8, p. 470, 20: *soror matris*. Nelle opere tragiche il vocabolo è presente in Seneca, *Oed.* 445.

⁵⁰⁵ Barchiesi/Rosati 2007, 157 e 239.

⁵⁰⁶ Michalopoulos 2001, 54.

⁵⁰⁷ Grassigli 2011, 57.

- *schemliche rott* (W. III, 1327);
- *lautschreienden rott* (W. III, 1363).
- *orgia* (*met.* IV, 1).

Anche in quest'ultima parte dell'episodio Wickram ribadisce la partecipazione indistinta ai riti, già descritta precedentemente: sia i giovani, sia gli anziani festeggiano con la testa insanguinata di Penteo (vv. 1287-1289: *das landtvolck alles samen gleich / Folget im nach arm und auch reich / Die alten leüt mit sampt den jungen*; 1410: *die alt und jungen*). Il tema della promiscuità del culto bacchico è invece ripreso al verso 1379: se in Ovidio lo smembramento avviene unicamente ad opera delle tre sorelle, nel testo protomoderno giungono sulla scena «sia uomini che donne» (*beyde weib und man*), infiammati dal discorso di Agave. Il sovrano, prima chiuso in uno sterile razionalismo, nell'ora fatale riconosce il suo errore: da spergiuro diventa trepido (il vocabolo è ripetuto due volte, vv. 716-717) e sventurato (723: *infelix*), mentre la sequenza dei predicati verbali *damnare* e *peccare* (718) riprende il modello tragico all'interno del quale Penteo, morituro, riconosce i propri sbagli (1120-1121). Tale consapevolezza viene resa nel testo tedesco ai versi 1385 e 1386: l'aspetto della colpa viene meno, ma il rimorso del sovrano è presente nel desiderio di non aver mai pronunciato alcuna invettiva nei confronti di Bacco, né «di aver mai dato pensiero a quelle parole» (*Er wünscht daß er sein red hett glon / Und das er der wort nie gedacht*).

L'attenzione alle mutilazioni del corpo maschile, presente in altre parti delle *Metamorfosi*, è evidente sia nella narrazione dell'episodio di Atteone, sia nello smembramento di Penteo. La vicenda di Atteone viene rievocata nella mutilazione cruenta di Penteo alla fine del libro III: come Atteone tentava di supplicare i compagni tendendo braccia ormai non più facenti parte del corpo (III, 240-241), così anche Penteo, sgomento, si rivolge alla madre, mostrando le braccia monche. Ovidio non è digiuno di scene illustranti minorazioni fisiche, che verranno indagate nel paragrafo successivo: nel libro IV è presente la mutilazione ai danni di Ino e Atamante, nel VI sono raffigurati brutali tormenti quali la mutazione di Aracne in ragno, la metamorfosi di Ino ed Atamante, l'uccisione dei 12 figli di Niobe, lo scuoiamento di Marsia, il tentativo di raggirare gli dei da parte di Tantalos e lo stupro di Filomela, seguito dalla violenza commessa ai danni del nipote Iti. Lo smembramento e la decapitazione sono anche presenti in due scene di battaglia, quali il combattimento di Perseo nella casa di Fineo nel libro V e la centauromachia del libro XII. A ragione afferma Segal, nell'introduzione al commento delle *Metamorfosi* redatto da Barchiesi (p. xix), che «discutere del corpo nel mondo antico significa parlare di mortalità». Il corpo metamorfico ovidiano è caratterizzato dalla «fluidità al posto della stabilità, dalla porosità e della presenza di fessure

piuttosto che da barriere nette e impenetrabili» e, inevitabilmente, diventa metafora dell'instabilità della condizione umana⁵⁰⁸:

«Throughout Western literature the body recurs as an expression of just this kind of anti-order. From Aristophanes to Bosch, from Rabelais to Swift, from Kafka to Fellini's *Satyricon*, writers and other artists have used the grotesque physicality of the body to comment on the darker, less organized, perhaps more primordial or infantile visions of the self and the human condition (...) Ovid's poem, one could say, creates a kind of Bakhtinian carnival world in which the metamorphic body occupies a precarious place between creative exuberance and terrifying disorientation».

Il poema ovidiano, come il mondo carnevalesco illustrato da Bakhtin, appartiene all'anti-ordine e descrive animali-umani, mostrandoci l'infinito sconforto di personaggi rivestiti di un corpo che non è il loro, privi così della loro identità. La continuità umana, tuttavia, non è privilegio dei soli animali (Atteone): anche i regni vegetali (Mirra) e minerali (Aglauro) conservano la sensibilità. Se il corpo femminile appare caratterizzato dal ruolo di oggetto visivo e dall'essere sottoposto a continue violazioni, così che possa divenire recipiente del seme maschile, l'ideale che caratterizza e contraddistingue il genere maschile è l'impenetrabilità⁵⁰⁹. Come ritiene Segal, la stessa definizione dei sessi è legata al genere letterario: il corpo maschile è definito dalle norme dell'epica, quello femminile dall'elegia e della tragedia. Ciò non deve destare scalpore in una società come quella antica, all'interno della quale gli uomini erano guerrieri, sottoposti frequentemente a rischi fisici, mentre le donne erano detentrici dello spazio domestico. L'unico personaggio femminile che subisce mutilazioni simili a quelle di Atteone, Penteo o Marsia è Filomela: proprio per questo motivo la sua storia è considerata una delle più fosche dell'intera raccolta. La vulnerabilità umana contrasta fortemente con la perfezione divina, condizione a cui l'uomo può solo tendere, lui che è stato plasmato "ad immagine degli dei che tutto regolano" (I, 80), dotato dell'abilità che lo differenzia dagli animali, in aggiunta ad un "più alto intelletto" (I, 76), ossia la capacità di stare eretto e scrutare il firmamento, elevando lo sguardo al cielo (I, 85-86). Tale perfezione non è priva di alcune crepe: appartengono alla famiglia olimpica anche divinità liminali, come Dioniso, che personifica l'Altro:

«even in the world of the Olympian gods, to which he had been admitted, Dionysos personified, as expressed so well by Louis Gernet, the presence of the Other. (...) Like a

⁵⁰⁸ Segal 1998, 39: «Although the poem is all about bodies, the body, ultimately, is only a trope for something else, that is, the instability and vulnerability of the human condition».

⁵⁰⁹ Segal 1998, 23.

conjurer, he plays with appearance and blurs the boundaries between the fantastic and the real. Ubiquitous, he is never to be found where he is but always here, there, and nowhere and the same time⁵¹⁰».

Proprio Dioniso è responsabile dell'invasamento che porta le Baccanti a straziare le carni di Penteo, punendone la persistente tracotanza. Il fascino sinistro del personaggio ed il trionfo di forze irrazionali quali *furor*, *ira* e *impatientia*, sono le caratteristiche peculiari del tiranno, presenti già nel teatro di Seneca. La staticità e fissità del personaggio ovidiano stonano con la poliedricità o, meglio, con la «doppiezza originaria» del dio, resa magistralmente da Nietzsche che così descrive il suo vero volto: «io l'ho visto, il suo sorriso alcionico, i suoi occhi di miele, ora profondi e velati, ora verdi e lascivi, una superficie tremante. / Lascivo, sonnolento, tremante, esitante, / sgorga il mare nei suoi occhi»⁵¹¹.

È noto come Dioniso simboleggi la controparte di Cristo, sia per i pagani, sia per i cristiani, offrendo ai mortali un dono che sia di conforto alla loro condizione⁵¹². Già i primi apologisti cristiani ne avevano avvertito i pericoli insiti: Giustino, nell'*Apologia Prima*, ritiene che il culto dionisiaco altro non sia che una invenzione dei demoni (*Apol.* 1.54.6, 1.21.1-2) e l'utilizzo del vino durante le celebrazioni religiose era visto con particolare apprensione, in quanto simile all'eucaristia. Già gli aspetti democratici del culto bacchico costituirono, da parte dell'imperatore Giuliano, la base per una religione di stato che, come la definisce Tissoni, era «simile, ma affatto alternativa, al cristianesimo. La riforma di Giuliano, infatti, si sviluppò sia nel senso di elaborazione di una complessa teologia neoplatonizzante imperniata sul culto di Dioniso e Helios, sia in quello dell'istituzione di una capillare struttura ecclesiastica affine in più di un aspetto alla cristiana»⁵¹³. Identificazioni moderne tra le figure di Dioniso e Cristo nacquero e si diffusero nelle speculazioni di autori come Novalis e Hölderlin, tra le fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo. Nel 1809 Friedrich Creuzer scrisse *Dionysus: Sive Commentationes Academicæ De Rerum Bacchicarum Orphicarumque Originibus Et Causis*, la prima monografia inerente a Dioniso e alla dipendenza del cristianesimo dai misteri dionisiaci, anticipando alcune tesi che faranno parte del monumentale

⁵¹⁰ Vernant 1991, 113-114. Le analogie – come gli scontri – tra Dioniso e Penteo sono stati evidenziati da Susanetti all'interno del suo commento alle Baccanti (279): «sotto la superficie della theomachía, della lotta empia contro la divinità, lo scontro tra Penteo e Dioniso sembra la larvata riedizione della coppia dei fratelli nemici che si contendono la signoria della città».

⁵¹¹ F. Nietzsche, *Opere Complete*, vol viii, tomo I, *Frammenti Postumi* 1885-1887, trad. italiana di S. Giammetta, Milano 1990, 37.

⁵¹² Jeanmaire 1972, 243-244, 475 e Daszewski, 79-86.

⁵¹³ Tissoni 1998, 72. In aggiunta alle *Dionisiache*, Nonno compose scrisse la *Parafrasi del Vangelo di Giovanni*, il cui testo venne dato alle stampe in greco per la prima volta da Aldo Manunzio a Venezia nel 1501, e fu poi tradotto in latino (i riferimenti cristiani contenuti nelle *Dionisiache* e quelli pagani presenti all'interno della *Parafrasi* sono stati sottoposti ad indagine da Gigli Piccardi 1984, 228-239).

Symbolik und Mythologie der alten Völker, pubblicato tra il 1810 e 1812⁵¹⁴. Lo stesso Lorichius, sacerdote del XVI secolo della città di Hadamar (Assia) e redattore del commento alle *Metamorfosi* di Wickram, incluso nell'edizione moderna di Roloff (1990) e primo esempio tedesco di moralizzazione delle *Metamorfosi*, fornisce la sua personale spiegazione delle *fabulae latine* in una prospettiva cristiana. Per Lorichius (si veda p. 158), la narrazione dello smembramento di Penteo e la conseguente istituzionalizzazione del culto di Bacco rappresentano il veicolo perfetto per introdurre il sacramento della Santa Comunione grazie alla presenza del vino, simbolo della potenza di Dio durante il servizio religioso: «Sant'Agostino afferma che l'uva rappresenta la (35) potenza della parola divina. Se è così, ne consegue che il vino e il potere del vino simboleggiano il potere divino. È utile anche notare in questo contesto che Cristo ha istituito il sacramento della Santa Comunione nella forma del vino (40) ed egli stesso si denomina ‘vite’»⁵¹⁵. Lorichius scrive inoltre che la punizione di Penteo è dovuta alla mancata accettazione della natura divina di Bacco (31), che per l'autore offre lo spunto per deridere le credenze antiche: dopotutto, si tratta sempre di *eynfeltigen Heyden* (33), «ingenui pagani» privi della conoscenza di Cristo.

Se all'interno del testo tragico il ruolo di *symbolon* di Penteo è sottolineato in più punti col ricorso al verbo βάλλω e ai suoi composti e derivati⁵¹⁶, sia nel testo latino, sia in quello tedesco le metafore collegate alla caccia sono presenti in misura minore. Al verso 715 Agave dichiara di dover uccidere il cinghiale (*ille mihi feriendus aper*), mentre nel testo tedesco tale desiderio materno non è presente, sostituito da un generico “il cinghiale dovrà pagare il fio” (1377). Nelle *Metamorfosi* ovidiane la folla, inferocita, si accalca ed insegue il re (716): tale scena è presente sia in Wickram, sia nelle *Baccanti* (W. 1378-1379; Ba. 1090-1094) e fa parte del rituale dell'oribasia, ossia la corsa per i dirupi, connessa alla vittima designata del sacrificio cruento, fusa con la caccia al capro espiatorio individuato nella persona di Penteo. Se nella tragedia euripidea il sovrano è ubicato in alto su un ramo, mentre le Baccanti lo attaccano con i tirsi, in Ovidio lo smembramento ha inizio al verso 721, quando Autonoe strappa al nipote il braccio destro, proprio come avvenne a Pelope, servito agli dei dal padre Tantalos (VI, 403-411)⁵¹⁷. Si confronti ora la terminologia utilizzata dai due autori e relativa alla dissezione del corpo di Penteo:

⁵¹⁴ H. Cancik, *Dioniso in Germania. Da Heinrich Heine a Walter F. Otto: una revisione di cent'anni*, Roma, 1988, 24.

⁵¹⁵ S. Augustin sagt das eyn treublin die (35) krafft deß Göttliches worts bedeut / so dem also ist / folgt daß der wein / und sein krafft eyn bedeutung haben der Göttlichen gewalt. Ist auch hieher dienlich das Christus das heylig Sacrament / der heyligen gemeyn / inn der gestalt deß weins eyn gesetzt (40) hat. und sich selbst eyne weinstock nennet.

⁵¹⁶ Ne discutono Fornari 2001 e Dodds 1940, 155-176.

⁵¹⁷ Nel testo greco il termine utilizzato è *omos*. Si ricorda che la differente accentazione del vocabolo provoca fraintendimenti lessicali di grande interesse: *omòs*, infatti, indica la carne ancora viva dell'omofagia.

	Wickram		Ovidio
1394	<i>Den rechten arm erwuscht sie im</i>	721	<i>Dextram abstulit</i>
1395	<i>Und reyß in rhab mit grossem grim</i>	722	<i>Lacerata altera</i>
1396	<i>Die ander schwester kam gerant</i>	722	<i>Trunca vulnera</i>
1397	<i>Sein lincken arm sie mit der hant</i>	724	<i>Membris deiectis</i>
1398	<i>Erwuscht und riss in gwaltig rhab</i>	725	<i>Avulsumque caput digitis complexa cruentis</i>
1399	<i>Daß er von im vil blütes gab</i>	727	<i>Membra direpta</i>
1404	<i>Sein beyde stümpff an seinen armen</i>		
1408	<i>Do schnit sie im sein haupt herab</i>		
1409	<i>Warffs uff / groß freud ir semlichs gab</i>		

Il testo latino utilizza i seguenti termini per indicare le parti corporee menomate: *vulnera*, *membra* (utilizzato due volte), *digitis cruentis*. Per quanto concerne i predicati verbali, appartengono al campo semantico del recidere/lacerare (*aufero/lacero/trunco/deicio/avello/diripio*): l'autore, per enfatizzare maggiormente l'asportazione della carne viva, utilizza in tre occorrenze su sei i seguenti composti: *de-iacio*, *au-fero*, *dis-rapio*. Anche all'interno del testo tedesco i verbi accentuano l'atto del mutilare: Wickram utilizza due volte il termine *erwischen* (1394; 1398), riferito all'atto di afferrare sia il braccio destro, sia il sinistro; *schneiden*, «tagliare» e *reißen*, utilizzato anch'esso in due occorrenze (1395; 1398), che può significare sia lo strappare, sia il fare il pezzi e lo sbranare, generalmente riferito ad una preda. L'utilizzo di tale vocabolo appare particolarmente calzante, in quanto le Baccanti, durante i riti, sovente si cibavano di animali catturati. La violenza con cui tali gesti vengono compiuti è espressa ai versi 1395 e 1398: il braccio destro viene strappato «mit grossem grim»; similmente avviene per il sinistro, divolto con tale forza (1398: *in gwaltig rhab*) da provocare la fuoriuscita di un copioso fiotto di sangue. Wickram, in aggiunta, per indicare le membra lacerate utilizza il termine *Stümpfe* al posto delle *trunca vulnera* ovidiane. Tale macabra descrizione prosegue con la narrazione della truce decapitazione di Penteo: Agave, dopo aver riempito la radura di ululati, scuote la testa agitando i capelli, svelle il capo del figlio e lo stringe tra le dita insanguinate (725-727). Il testo tedesco aggiunge un ulteriore particolare, facendo avverare la premonizione iniziale di Tiresia rivolta a Penteo: *Du wirst zu kleynen stücken grissen / Dein gantzer leib durch alle end* (W. III, 1273-1274: 'verrai fatto in piccoli pezzi / l'intero tuo corpo verrà sparpagliato in ogni dove'). La testa del re, infatti, dopo essere stata «tagliata via dal corpo», viene lanciata lontano, quasi eguagliando i vv.1137-1139 del testo tragico («il suo corpo ora giace sparso in qua e in là, parte sotto le aspre rocce, parte nella folta chioma del bosco»).

Il gesto finale e simmetrico delle zie, che recidono entrambe le braccia di Penteo, conclude lo smembramento, insieme alla similitudine relativa al vento ed alle foglie (729-731), non presente nel testo tedesco:

*Non citius frondes autumni frigore tactas
iamque male haerentes alta rapit arbore ventus,
quam sunt membra viri manibus direpta nefandis.*

La comparazione, già presente in Omero (*Il.* VI, 146-147) per alludere alle stirpi degli uomini, mutevoli come le foglie disperse dal vento, è sovente stata utilizzata per indicare la caducità della condizione umana (Mimn. Fr. 2 W.² vv. 1-2). L'immagine topica delle foglie, infatti, contribuisce a delineare sia un'idea di rigoglioso sviluppo dell'esistenza, sia il suo inevitabile declino: alla giovinezza è legato un tempo breve «quanto un cubito»⁵¹⁸ (Alceo, nel fr. 346, utilizza il termine “dito” per indicare il “giorno”). L'ombra della nera morte e la sua ineluttabilità compaiono in *Aen.* VI, 309-310, dove la folla ammassata sulle rive del Cocito è paragonata alle foglie che nei boschi volteggiano e cadono all'arrivo del primo freddo autunnale. Ovidio utilizza il nesso *autumni frigore* virgiliano (*Aen.* VI 310, *met.* III, 729) per simboleggiare la rapidità con cui le Baccanti straziano con mani nefande il corpo di Penteo, paragonato alle foglie toccate dai rigori autunnali. La dolcezza della metafora virgiliana stride con la crudezza della rappresentazione ovidiana, tanto da far intendere al lettore di essere al cospetto di una «poetica del delirio e dello straniamento che domina questo finale». Barchiesi, inoltre, evidenzia come tale contrasto sia ancora più significativo «se si pensa che negli adattamenti della lirica corale e di Virgilio c'era un riferimento al destino ultraterreno delle anime, mentre qui Penteo viene annientato in modo totale e senza possibile compensazione»⁵¹⁹.

Interessante appare la conclusione dell'episodio: se nelle *Baccanti* il finale è dedicato al riconoscimento, da parte di Agave, delle proprie azioni delittuose⁵²⁰, in Ovidio esso è dominato dal contrasto con le donne della Beozia, intente ad osservare il nuovo culto, mentre offrono incenso e si recano ai santi altari. Tale conclusione è in linea con la tradizionale duplicità di Dioniso, «dio di frontiera tra selvaggio e civilizzato»⁵²¹: dopotutto, lo stesso sviluppo dell'arte è legato all'unione di apollineo e dionisiaco, come scrive Nietzsche nella *Nascita della Tragedia* (23-24):

«[I]l continuo sviluppo dell'arte è legato alla duplicità dell'apollineo e del dionisiaco: in modo analogo a quello per cui la procreazione dipende dai due sessi, che stanno tra loro in continuo conflitto cui si alternano periodi di conciliazione [...].

⁵¹⁸ Si veda Tandoi 1981, 241-267

⁵¹⁹ Barchiesi/Rosati 2007, 163; Segal 1998, 36: «The ending is a good example of what Ralph Johnson called the anti-classical sensibility; and here, as elsewhere, Ovid adopts Virgil's classical style to create exactly the opposite effect».

⁵²⁰ In merito al finale della tragedia si veda Dodds 2009. Dello stesso parere Segal 1982.

⁵²¹ Barchiesi/Rosati 2007, 240.

[I] due impulsi (Triebe) così diversi procedono l'uno accanto all'altro (nebeneinander), per lo più in aperta contrapposizione tra loro (im offenen Zwiespalt miteinander) e stimolandosi a vicenda a creazioni sempre nuove e più vigorose (sich gegenseitig...reizend), al fine di perpetuare in esse quell'antagonismo di opposti (den Kampf jenes Gegensatzes zu perpetuieren) che la comune parola «arte» supera solo in apparenza, fino a quando finalmente appaiono accoppiati tra di loro (miteinander gepaart) con un prodigioso atto metafisico della «volontà» ellenica e da ultimo in questo accoppiamento (Paarung) riescono a generare l'opera d'arte della tragedia attica, che è tanto apollinea quanto dionisiaca.»

Diversamente dall'opera ovidiana, nel testo protomoderno gli ultimi tre versi (1413-1416) non sono dedicati all'atteggiamento pio delle donne tebane, ma ai festeggiamenti seguiti alla decapitazione di Penteo, che da allora «non vengono meno né da parte dei tedeschi, né da coloro che parlano lingue romanze» (*Deßhalben man noch immer seit / Herlich begehnt thut sein hochzeit / Bei Teutsch noch Welschen mangelt nit*). Si è preferito rendere il termine *Welschen* con un vocabolo che accomuni sia la popolazione italiana, sia quella francese, seguendo la definizione data dal *Lexer* (Bd. 3, Sp. 652: *welsch: italiänisch, französisch, romanisch*). Inoltre, non bisogna dimenticare che Wickram era originario di Colmar, in Alsazia, dove fondò una scuola di maestri cantori; fu poi scrivano municipale a Burgheim, in Baviera. L'ultimo verso, dunque, potrebbe esprimere un riconoscimento verso la patria natia e quella d'adozione, che gli conferì denaro e fama imperitura.

3.9 Lo smembramento di Atteone (Ov. 206-252 / W. 473-590)

Il particolare interesse relativo alle mutilazioni del corpo maschile è presente, oltre che in Penteo, nell'episodio del giovane cacciatore Atteone, sbranato dai suoi stessi cani per aver visto i lavacri della dea Artemide. La vicenda, ricordata da Plutarco nelle *Questioni Greche* (Plut. *Quest. Grae.* 39), è ambientata in Beozia, nei pressi di Tebe e nella valle di Gargàfia⁵²², sacra a Diana. Anche Ovidio (*met.* III, 138-252) ne ricorda il luogo, mentre Euripide (*ba.* 337-340) ambienta la narrazione sul monte Citerone, contrariamente a Callimaco (*hymn.* 5, 107-116) che non fornisce alcun dettaglio. Dello stesso avviso anche Wickram, che narra di una generica «montagna» (334; 364: *Eyn Berg*)⁵²³. Svariate fonti ne tramandano il triste destino: Esiodo e Stesicoro (fr. 236 ed. Page) narrano che Zeus, adirato a causa del desiderio di Atteone di sposare Semele, lo uccise con la complicità di Artemide. Apollodoro ne fornisce due differenti motivazioni (*Bibl.* III, 4): nella prima Atteone si sarebbe innamorato di Semele e per questo motivo sarebbe stato punito da Zeus, mentre nella seconda il

⁵²² Barchiesi/Rosati 2007, 153 per specificazioni relative al nome della valle.

⁵²³ La tradizione letteraria conosce altri due personaggi con il nome di Atteone: il primo viene menzionato da Pausania (I, 2, 6) e Strabone (IX, 1, 18) come re dell'Attica, il secondo viene citato da Plutarco, nelle *Vite Parallele*, ed è legato alla città di Corinto.

giovane viene punito a causa di una sfortunata circostanza (visione e conseguente uccisione)⁵²⁴. Pausania (IX, 2, 3) riprende la versione stesicorea, secondo la quale Artemide non avrebbe compiuto una metamorfosi ai danni di Atteone, ma gli avrebbe gettato addosso una pelle di cervo perché venisse smembrato dai cani⁵²⁵. Per Séchan⁵²⁶, invece, Atteone è punito a causa della sua *hybris*, come tramandato da Eschilo nei suoi drammi più tardi, quali le *Toxotides* (il motivo della punizione di Atteone non viene chiarito in Ov. *her.* XX, 103-104; Sen. *Phoen.* 12-15; Dion. *Crhy.* X, 5; Stat. *Teb.* IV, 572-574; Hyg. *Fab.* 247; Paus. I, 44, 5; IX, 38). Lo stesso avviene nelle *Baccanti* (337-340): il giovane viene smembrato perché si è macchiato di tracotanza, essendosi ritenuto un cacciatore migliore di Diana⁵²⁷. Per Callimaco (*Inno V*) la storia di Atteone, figlio di Autonoe (Eur. *Ba.* 239-240; Nonn., *Dion.* V, 269), trasformato in cervo e divorato dai propri cani, è utilizzata alla stregua di *exemplum* mitico per consolare Cariclò, madre di Teresia: quest'ultimo è stato punito con la cecità da Atena, perché ha scorto la dea mentre si faceva il bagno. Nel seguente testo Atteone è colpevole perché ha osservato ciò che non era lecito osservare, ma si è macchiato di tale affronto “pur senza volerlo” (113). Tale fonte catturò l'attenzione di Ovidio, che ne rimase così affascinato da citarla tre volte all'interno delle sue opere (*her.* XX, 103-104; *met.* III, 138-252; *trist.* II, 104)⁵²⁸. Il poeta, ai vv. 141-142, insiste sul carattere del tutto accidentale dello sguardo; per Barchiesi⁵²⁹, «Ovidio farà di Atteone una delle allegorie della propria situazione di esiliato per una colpa non commessa (soprattutto nei *Tristia*)». È infatti l'*error* il focus della narrazione: Ovidio utilizza la storia di Atteone per discolpare se stesso dalle accuse che sono state causa della *relegatio*⁵³⁰. La presenza del giovane cacciatore, infatti, è riscontrabile all'interno dei *Tristia* (II, 105-108), testo scritto durante il viaggio a Tomi in seguito alla condanna dell'8 d.C. Ai vv. 105-108 il poeta, dopo aver ammesso che la sua colpa è riferita all'aver visto qualcosa che non era lecito osservare, ricorda Atteone, sottolineandone ancora una volta l'involontarietà della sua trasgressione. Il cacciatore, infatti, viene definito *insciis* (il medesimo aggettivo è presente una seconda volta in *trist.* III, 5, 49: *in scia lumina*)⁵³¹. Abbiamo già esaminato come il libro III si basi su una trama che ha nello sguardo il suo protagonista principale:

- Atteone scorge Diana mentre si fa il bagno;

⁵²⁴ Per una analisi dettagliata delle fonti greche cfr. Lacy 1990, 26-42.

⁵²⁵ Per Rose 1932, 431-432, la versione di Stesicoro è dovuta ad una differente interpretazione del verbo *periballo*, che indicherebbe il gesto della dea, mentre per l'autore simboleggerebbe la metamorfosi.

⁵²⁶ Sechan 1926, 132-138.

⁵²⁷ Cfr. anche Dio. *Bibl.* IV, 81.

⁵²⁸ Cfr. Basile 2012, 222-234. Nella letteratura latina il mito di Atteone è presente in Varrone (*de re rust.* II, 9, 9), mentre Seneca affida la colpa al caso (*Oed.* 751-763). Atteone è presente anche nelle *Phoenissae* (13-15).

⁵²⁹ Barchiesi 2007, 150.

⁵³⁰ Rosiello 2002, 424.

⁵³¹ Diversamente da Nonno (*Dion.* 287-551), che incolpa Atteone di violenza nei confronti di Artemide.

- Giunone esorta Semele ad ammirare la parte divina di Giove, provocandone indirettamente la morte;
- Tiresia viene punito con la cecità;
- Narciso si innamora del proprio riflesso;
- Penteo, smanioso di assistere e di vedere i misteri bacchici, viene smembrato da sua madre e dalle zie.

Se la prima menzione inerente allo sguardo è presente nel libro I (84, 88) ed ha un'accezione positiva, in quanto è la caratteristica che distingue gli umani dagli animali, al termine del libro II essa assume una valenza negativa ed è connessa all'invidia, mostrando tutta l'ambiguità del gesto del guardare. L'episodio di Atteone apre un libro in cui, come scrive Grassigli, «lo sguardo costituisce un elemento strutturale»⁵³². Tale narrazione è legata sia alla storia di Penteo, sia di Narciso: il giovane scorge la sua nuova dimensione guardandosi riflesso in uno specchio d'acqua (200-203), mentre l'episodio di Penteo, in cui lo sguardo è utilizzato in maniera consapevole, chiude il libro. In aggiunta, è Atteone in prima persona che si dirige verso la parte più interna del bosco, allontanandosi dai suoi compagni, mentre Diana sceglie proprio tale ambientazione per i suoi lavacri, *locus amoenus* del riposo dopo le fatiche, perché la protegge dalle insidie degli umani. La vicenda è ambientata durante l'ora panica per eccellenza⁵³³, quella del mezzogiorno “che aveva contratto le ombre delle cose ed il sole era equidistante dai suoi due limiti” (144-145; nella versione tedesca si fa riferimento a *der mittag* – W. 346), rendendo aridi i campi con le sue vampe (151-152). Per Rostagni⁵³⁴, in Ovidio è fortemente presente «un lusso di fantasia, inclinazione a moltiplicare e incarnare a godere sensualmente le immagini». Dopotutto, l'atmosfera del *locus amoenus* è piena di ammaliante fascino sensuale, come abbiamo già avuto modo di notare per l'episodio di Narciso (p. 42). Tuttavia, l'apparente perfezione del mondo naturale nasconde delle pericolose insidie⁵³⁵: il paesaggio, nella sua inaccessibilità, è luogo sia di violazione della vegetazione, sia di violazione sessuale, riferita alla dea, còlta in un momento di estrema vulnerabilità. Lo stesso Atteone viene definito come “colui che macchia il monte dell'uccisione della selvaggina” (III, 143): il verbo latino utilizzato è *inficio*, che viene impiegato altre 8 volte all'interno delle *Metamorfosi* ed in merito a

⁵³² Grassigli 2001, 51.

⁵³³ Poggioli 1957, 169. Tuttavia, la decisione di Atteone di smettere di cacciare a mezzogiorno è saggia, ricordando l'imprudenza del giovane Tiresia narrata da Callimaco, *Pall.* 75-76, che persevera nel volere cacciare da solo anche durante un orario critico, di pericolose epifanie divine (*Aen.* XII, 76-77).

⁵³⁴ Rostagni 1964, 263.

⁵³⁵ Segal 1969, 42: «the landscape, then, performs two apparently opposite functions. On the one hand its strangeness and potential wildness may reinforce directly the wildness and strangeness of this world (...). On the other hand its peace and lushness can serve as a kind of trap, suddenly and unexpectedly sprung, which reveals the insecurity and danger surrounding the dwellers in such a world».

narrazioni che hanno la violenza come principale protagonista⁵³⁶, nonostante l'ambientazione pastorale che contribuirà, secondo Curtius, a svolgere un ruolo decisivo nell'immaginario occidentale del *locus amoenus*⁵³⁷. Il territorio in cui ha trovato rifugio Diana è intatto e non contaminato da mano umana, come la dea: oltre una valle ricca di cipressi, nel folto del bosco, c'è una grotta "perfetta, ma non per arte umana" (157-158), così incantata da sembrare artificiale: dalla pomice e dal tufo era infatti stato ricavato un arco, mentre sulla destra è presente una fonte d'acqua trasparente, con la sorgente incorniciata da un bordo erboso (159-162). La descrizione della fonte occupa 15 versi nella versione tedesca (W. 365-379) e ricalca il contrasto tra bellezza e insidia nascosta: l'acqua che sgorga dalla fonte è fresca (W. 369-370: *vil kalter quellen fast / sprungen und one zal*) e la pietra levigata e ben formata (W. 374-375), tanto da far credere ad un'opera umana di cui la natura, con il suo vigore, ne abbia intessuto un lavoro magistrale (W. 375-378):

*Als hett ihn eyn werckman Balliert
Inn grosser kunst und meisterschafft
Also die Natur durch ir krafft
Ihn meisterlich gewircket hatt*

Anche in altri testi ovidiani è presente l'elogio della natura che, non contaminata dall'arte, mantiene la propria bellezza: lo rinveniamo nell'*Ars Amatoria* (II, 480; III, 257), nei *Remedia* (356) e nei *Fasti* (II, 764). Nelle *Metamorfosi*, invece, l'arte resta motivo di bellezza: come la grotta all'interno della quale Atteone si riposa dalle fatiche della caccia, è la natura che si trasforma in arte, o come, nel far nascere il neonato dal grembo materno, la natura, secondo Pitagora, utilizzò *artifices manus* (XV, 218; W. XV, 234-236, tuttavia, tale concetto non risulta espresso). È risaputo che, come per l'episodio di Narciso, tale paesaggio presuppone una situazione convenzionale, in cui l'acqua è animata da una ninfa che insidia l'ignaro visitatore. Anche in questo caso, nonostante la descrizione della fonte possa apparire prestabilita, è proprio la sua estrema limpidezza a preludere ad una vera e propria tragedia della visione (cfr. W. III, 1002-1003). L'assenza di uccelli o di animali selvatici aumenta il senso di estrema solitudine in cui è immersa la fonte (si veda il paragone con W. III, 1008), ubicata nel fitto del bosco ed oltre la valle: evidente appare il paragone con la verginità di Diana. Il territorio appare intatto ed è ubicato tra la terra e l'acqua stessa, ossia tra i campi coltivati e l'origine della foresta (155-157):

⁵³⁶ II, 784; II, 832; IV, 487; VII, 260; X, 596; XI, 396; XIII, 602; XV, 135.

⁵³⁷ Curtius 1953, 187.

*vallis erat piceis et acuta densa cupressu
nomine Gargaphie, succinctae sacra Dianae
cuius in extremo est antrum nemorale recessu.*

Come la ninfa Aretusa, anch'ella cacciatrice (V, 578-582), che cerca ristoro dalle fatiche all'ombra di una fonte, così Atteone, avvistata la sorgente, si dirige verso lo spazio acquatico, preludio di quello che è stato definito «uno stupro al rovescio». Come sostiene Cairns, «the meadow is the symbol of sexual innocence about to be violated. Motte, indeed, has a tabular summary five pages in length which demonstraed that the meadow is virtually the obligatory locus of deflorations. (...) The meadow is also a place of danger in another sense - it is associated not only with sex and fertility/fecundity, but also with death»⁵³⁸. Atteone sorprende Diana dopo aver “vagato qua e là nel bosco che non conosceva”, portato dal destino (175-176): è, dunque, una casualità che lo fa giungere alla grotta dove la dea si sta facendo il bagno. Anche il testo protomoderno sottolinea l'ingenuità del giovane, che giunge *von ungeschicht* (411) al luogo dove Diana gode della frescura insieme alle ninfe: *Diana inn dem grünen Waldt / Offt badet inn dem Brunnen kalt / Mit iren Junckfrawen allen samen / So oft sie von dem Jagen kamen* (W. 380-384). La *manicula* a lato del verso 385 chiarisce ulteriormente i personaggi e riassume al lettore l'arrivo della divinità presso la fonte per rinfrescarsi. La sequenza del bagno è maggiormente ricca di riferimenti anatomici rispetto alla precedente abluzione di Diana, narrata nel libro II (459-460). Anche in tale circostanza, la fonte (nascosta in un fitto bosco: *met.* II, 456; W. II, 947) viene descritta come un fresco ristoro dalla calura, dopo la caccia (*met.* II, 454), e l'acqua che ne sgorga è fresca, come più volte evidenziato nel testo tedesco:

- *zy eynes kulen brunnen* (945);
- *külen brunnen fluss* (948);
- *erkühlen und erwaschen* (951);
- *der brunn was kalt lauter und klor* (953);
- *und uns erkülen von der hitzen* (962).

⁵³⁸ Cairns 1997, 52; 58. L'autore, alla nota 58, presenta un elenco di fonti classiche in cui la radura è associata all'idea di morte. Indubbiamente la vicenda di Atteone presenta dei punti di contatto con l'*Ippolito* euripideo, come sostiene lo stesso autore (63): «Hippolytus has not only been present in the meadow, he has also picked its flowers to fashion a garland. It is clear that Hippolytus is being presented as a likely sex-object; the meadow's purity is also his purity, but its exuberant growth also symbolizes his own ripeness, and the passage as a whole suggests not the lifelong purity he desires, but one which is inevitably ended by the sudden and violent onrush of another's sexual passion, by the coming of Aphrodite». Se il principale problema di Ippolito, infatti, è il rifiuto della *polis*, consequenziale a quello del matrimonio, anche egli, come Atteone, preferisce la compagnia di *aristoi* con i quali cacciare, disprezzando quella altrui. A tal riguardo cfr. anche Segal 1986, 275: «His worship of this goddess of the hunt and of wild places, however, also marks his ambiguous relation to the civilized world: as hunter he stands between city and wild, cooked and raw. Indeed, that position is even more precarious, for at the one extreme he resembles the Orphic mystic, a vegetarian who eats no meat at all, whereas at the other extreme he is a huntsman who devours the flesh of his prey».

La svestizione si compone di una chiara sequenza che comprende la deposizione delle armi, lo spoglio della veste e dei calzari, lo scioglimento dei capelli, tutte azioni compiute da ninfe appartenenti alla schiera di Diana. Come notato da Barchiesi⁵³⁹, l'elenco del corteggio non è comune prima della poesia alessandrina (si veda, tuttavia, Om. *Od.* VI, 102-109): Callimaco (*Dian.* 15-17) riferisce di Diana, ancora bambina, mentre chiede a Zeus che le vengano fornite venti ninfe come ancelle. In Ovidio i nomi delle ninfe sono tutti idiomi greci dal significato connesso al mondo acquatico: Cròcale, Nefele, Iale, Rànide, Psècade e Fiale. Tali cataloghi di ninfe sono rielaborazioni di precedenti elenchi dell'epica greca (Om. *Il.* XVIII, 39-49; Esiod. *Theog.* 243 – Nereidi – e 349 – Oceanine –, *Inno Omerico a Demetra* 421); le riprese del periodo augusteo sono rinvenibili all'interno delle *Georgiche* (IV, 334-344 – ninfe subacquee) e dell'*Eneide* (V 825-826). Ovidio fornisce puntuali dettagli nell'informare il lettore delle svariate attività a cui le ninfe sono dedite: alla compagna scudiera Diana consegna il giavellotto, la faretra e l'arco; un'altra accoglie la veste della signora sulle braccia; due le sfilano i sandali; Cròcale le raccoglie in un nodo "i capelli sparsi sulle spalle" (169: *sparsos per colla capillos*), che è solita tenere sciolti. Le ultime cinque ninfe, per un totale di 10, riempiono le anfore di acqua e gliela cospargono sul corpo. Nel testo tedesco l'autore fa riferimento alla faretra tolta e che era appesa a un fianco (W. 388-389: *Den kocher sie von ir empfieng / welcher an irer seiten hingbogen*), insieme all'arco dorato (W. 390: *gülden bogen*), un'altra ancella, la terza, è impegnata nella svestizione della dea, la quarta le ha sciolto i capelli dorati; viene inserita nell'elenco Cròcale (396), senza rendere noto il suo patronimico, presente nel testo ovidiano (169: *Ismenis*) e probabilmente confuso con il nome proprio di un'altra ninfa, presente al verso successivo insieme alle altre compagne: Ismenis, Hyale, Psecas, Phiale (W. 398), tutte prive di vestiti e pronte ad immergersi nell'acqua insieme a Diana (W. 403), per un totale di 9 ninfe. La traslitterazione dal testo-fonte è particolarmente riuscita: i nominativi Cròcale, Hyale, Phiale e Psecas risultano corretti, mentre la ninfa Nefele non è presente nell'elenco, insieme a Rànide. Gli attributi di bellezza conferiti a Diana e che la rendono, come sostiene Burkert⁵⁴⁰, «the definitive picture of the goddess», sono presenti anche in altre fonti, come ad esempio nelle *Argonautiche*, per descrivere il primo incontro di Medea con Giasone (III, 882). È interessante notare come in alcuni autori greci, quali, ad esempio, Esiodo, Pindaro e Bacchilide, le ninfe appaiano spesso insieme, ma non risultino accompagnate da una dea particolare, intrattenendo legami con Dioniso, Afrodite, Hermes, Pan⁵⁴¹. Nell'*Inno ad Artemide* di Callimaco, invece, è la divinità che

⁵³⁹ Barchiesi/Rosati 2007, 154.

⁵⁴⁰ Burkert 1985, 150.

⁵⁴¹ Nello specifico, seguendo la caratterizzazione di D.A. Campbell, *Greek Lyric*, Cambridge 1990, 93, nella poesia lirica l'associazione delle ninfe è prevalentemente con Dioniso o Afrodite: la troviamo 357 volte in Anacreonte, 63 in Alcmane, 5 in Saffo.

richiede le ninfe e se ne serve, proprio come in Ovidio⁵⁴². Tali creature godono di una posizione privilegiata, non avendo marito e possedendo una giovinezza quasi eterna⁵⁴³ e, diversamente dal coro che segue Artemide, che mantiene una condizione di verginità (si veda, ed esempio, l'episodio di Callisto nel libro II), sono propense ad intrattenere rapporti con le altre divinità, ma anche con sileni o umani. Inoltre, nella tradizione letteraria⁵⁴⁴ la dea sovrasta le compagne che, a causa della sua altezza non convenzionale, non riescono a nasconderla – e proteggerla – dallo sguardo di Atteone (ma continui sono i riferimenti all'innocenza del giovane: il cacciatore erra a caso per il bosco: *non certis passibus errans* – v. 175). Le ninfe, anch'esse nude, si battono il petto, riempiono il bosco di urla, e si dispongono intorno a Diana, non coprendola “dal collo in su” (178-181) e «stimolando la risposta erotica del lettore»⁵⁴⁵. Nel testo tedesco, Wickram evita di inserire il dettaglio delle ninfe che si battono il petto, sottolineando, invece, la loro paura, tale da riempire il bosco di urla (417-419: *Erschrocken sie all samen gar / Und schreien unter eynander all / Das es laut inn dem Waldt erschäl*). Interessante appare la resa dell'altezza della divinità: l'autore tedesco dichiara, riferito alle ninfe, che “la loro Signora sporgeva sopra tutte loro della lunghezza di una spalla” (W. 425-426). Diana, sorpresa in un momento di estrema intimità e fragilità, arrossisce: il colore rosso del suo viso è paragonato a quello purpureo assunto dalle nuvole contro cui si infrange il sole, o all'arrivo dell'aurora. L'utilizzo di tali colori viene ripreso anche da Wickram, che inserisce non solo la tonalità rossa, ma anche quella bianca, mischiate e confuse insieme come in un arcobaleno (W. 430-433):

*Eyn wunderlich fär̄b so schon
Gleich die morgen rot auff thut ghon
Weiß und roth durcheinander zogen
Verflösset wie der Regenbogen.*

⁵⁴² Larson 1997, 251: «while the association of Artemis and the nymphs is surprisingly limited in early Greek poetry, in the sphere of cult it is even more so. Ovid's inclusion of attendant nymphs in his versions of the Callisto and Actaeon myths may be a decorative elaboration based on the epic tradition of Artemis' chorus; it is unclear whether a swarm of nymphs was present in earlier versions of these myths. Hesiod made Callisto one of the nymphs according to Apollodorus, but according to Ps. Eratosthenes a daughter of Lycaon. The nymphs are usually addressed as spring (9.142, 9.326, 9.327-29) and are associated with Pan Dionysus (6.154, cf. 6.158), or Pan and Hermes (6.253), deal with the hunt (6.266-69), childbirth 6.271-73), maidenhood (6.276, 77, 80). Come dettagliatamente spiega la studiosa, le ninfe hanno due funzioni relativamente ad Artemide: in primo luogo servono da «divine escort» (255), come accade per altre divinità quali Afrodite, Apollo e Dioniso; in secondo luogo rappresentano le donne nubili greche durante l'adolescenza. È rilevante sottolineare, come individuato da Hussey 1890, 59-64, Artemide, tra tutte le divinità, in numero di santuari e tempi era seconda solo ad Apollo.

⁵⁴³ Larson 1997. Le ninfe godono di una posizione privilegiata, essendo «fantasy figures who enjoy freedom without the constraints of husband is symbolic of the blessed state they enjoy: near-eternal youth, freedom and beauty» (*Ibid.*, 252).

⁵⁴⁴ *Aen.* I, 498-502; *Od.* VI 107-109.

⁵⁴⁵ Barchiesi/Rosati 2007, 155, che a sua volta riprende Anderson 1963, 25.

Tali colorazioni sono presenti anche nella descrizione protomoderna di Dafne, paragonata a Diana in quanto, come la dea, anch'ella rifiuta l'amore e si diletta della caccia nei boschi. Nella versione ovidiana la sfumatura dominante è quella di un verecondo rossore, mentre nel testo tedesco vengono forniti ulteriori elementi relativi alla bellezza della vergine, tra cui i capelli, intrecciati d'oro e intessuti come seta; gli occhi, che brillano da lontano come le sempre splendenti stelle del mattino; il viso grazioso; le piccole mani bianche come la neve e le piccole dita piene, mischiate al latte ed al colore delle rose (W. 941-948):

*Gespunnen Gold und seiden geweben
Ir augen brunnen ir von fern
Gleich dann durchleuchten morgen stern
Sie hatt eyn zierlichs angesicht
Ir hendlein weiß dem schne verglicht
Ir fingerlein getrungen warn
Vermischt mit Milch und Rosenfarn.*

Il rossore, oltre ad alludere alla delicatezza e alla verginità femminile, ricorda anche il sangue e la rabbia: se per Prior⁵⁴⁶ le divinità maschili all'interno delle *Metamorfosi* sono caratterizzate dalla lussuria, quelle femminili dalla loro «wrathful vengeance». Dea sfuggente della natura selvaggia ed incontaminata, abitatrice del luogo liminale tra la natura inospitale e spazi antropizzati, appartiene alla triade delle dee vergini della tradizione letteraria, insieme ad Atena e Hestia, nominate all'interno degli *Inni Omerici* come le uniche divinità non sottoposte agli influssi amorosi di Afrodite (*Inno ad Afrodite*, 7-8, 16-17, 21-22). I suoi attributi sono l'arco, la faretra e le frecce, che utilizza con invidiabile perizia e, nonostante il suo gemello sia Apollo, divinità solare, agisce anche al chiaro di luna (si ricordi, ad esempio, l'episodio di Endimione, immerso in un sonno eterno).

Incostante regina delle solitudini, «incantatrice e selvaggia, intangibile ed eternamente pura, presagio del sublime»⁵⁴⁷, Diana è una divinità molto presente nelle *Metamorfosi*, tanto che il suo nome ricorre 25 volte⁵⁴⁸. Ricordata dai poeti come divinità dal portamento ineguagliabile e dai lunghi capelli⁵⁴⁹, nell'episodio dedicato ad Atteone la dea li tiene legati (III, 169-170); tale gesto

⁵⁴⁶ Prior 1977, 40.

⁵⁴⁷ Otto 2004, 95

⁵⁴⁸ I, 476; I, 695; II, 441; II, 451; III, 156; III, 180; III, 185; III, 252; IV, 304; V, 375; V, 619; VI, 415; VII, 746; VIII, 272; VIII, 353; VIII, 395; VIII, 579; IX, 89; X, 536; XI, 320; XII, 35; XIII, 181; XIV, 324; XV, 196; XV, 485.

⁵⁴⁹ *Inno Omerico ad Apollo*, v. 19; *Om. Od.* VI, 151; *Om. Od.* XX, 71; *Aesch. Ag.* 140; *Eur. Hyp.* 66

rappresenta, come ha notato Heath, «Diana's imperviousness to sexuality, her "impregnability"»⁵⁵⁰. La vergine austera, come viene definita ai vv. 254-255 ovidiani, cerca di sottrarsi allo sguardo maschile mediante una torsione del corpo e voltando il viso (187-188), rievocando la rotazione di alcune statue femminili ellenistiche; tale gesto non è presente nel testo protomoderno. Wickram preferisce soffermarsi sul tentativo, da parte della dea, di impossessarsi, in preda all'ira, del proprio arco, desiderando uccidere il giovane, ma questo era situato troppo lontano dalla sua presa (W. 434-437). Nel testo latino l'autore non è così esplicito come quello tedesco nell'affermare la volontà di Diana di liberarsi di Atteone (Wickram afferma in maniera incontrovertibile al verso 435 che la dea *wolt den jungen hochgeborn / mit eynem pfeil erschossen*), mentre entrambi i testi riportano lo spruzzo di acqua sul volto del cacciatore, non specificando la tipologia di liquido. Per Wickram si tratta solo di "acqua fredda", *wasser kalt* (438), mentre per Ovidio di "acqua che aveva lì" (189), alludendo probabilmente a quella del suo lavacro (164), entrata in contatto con la femminilità della dea. La quantità del fiotto con cui Atteone viene asperso appare maggiore nel testo latino, all'interno del quale si specifica che il getto vendicatore aveva non solo inondato il volto del giovane, ma ne aveva anche inzuppato i capelli (189-190); Wickram, invece, al fine di rendere il testo-fonte utilizza il vocabolo «sprengen», che può essere tradotto sia con il verbo annaffiare, sia inumidire/macchiare. Tale azione è rivolta ad impedire che Atteone riveli ciò che ha visto: se in Ovidio Diana manifesta il proprio piano di vendetta tramite la forte ambiguità semantica del nesso *posito velamine* (192), che indica sia la sua condizione di essere "priva di veli", sia, dato l'utilizzo di *velat* al verso 197, impiegato per rendere la copertura di pelame del corpo di Atteone, il rivestimento dato dalla pelle, in Wickram Diana esorta Atteone a dirigersi fuori dal bosco. Egli afferma di aver visto la dea nuda insieme alle sue compagne mentre si detergeva presso la fonte, fatto che gli arrecherà grande sventura (W. 439-443). Ancora una volta il principale protagonista dell'episodio è lo sguardo: Diana, dopo aver incrociato quello di Atteone, decide di punirlo, cospargendo di acqua vendicatrice il suo viso (189-190)⁵⁵¹. Anche durante lo sbranamento il cacciatore cercherà con lo sguardo i suoi compagni che, a loro volta, saranno alla sua ricerca (241-243). Il soggetto trasformato, infatti,

⁵⁵⁰ Heath 1991, 241: «moreover, the knot reflects Diana's different state of sexual knowledge and approachability». Tuttavia Diana, nonostante la sua condizione di vergine e diversamente da Atena, è detentrica di una propria sessualità e provoca desiderio negli occhi dell'incauto spettatore che incrocia la sua strada, come scrive Curran 1978, 213: «Just as the purity of the meadow is not asexual, but rather the preservation of an untamed, exuberantly fertile natural space, so the chastity of Artemis, and of those who associate with her, is not sexlessness, but wild, untamed, inviolate sexuality. (...) Diana's merciless persecution is a reflection of a patriarchal society's denial of woman's right to exercise her sexuality». Alla pagina successiva l'autore dichiarerà che «Acteon is assaulted by Diana's icy paranoia about her virginity, the flip side to the male deities' violent passion». Per un'analisi più approfondita del genere femminile all'interno delle *Metamorfosi* si consiglia Salzman-Mitchell 2005, che analizza il testo latino da un punto di vista femminista.

⁵⁵¹ Bömer 1969, che nel commento al v. 190 (p. 500) nota che «die Verwandlung durch Überschütten ist ein verbreitetes Märchenmotiv» e cita la metamorfosi di Ascalafò (*met. V, 543*) mutato in gufo da Proserpina.

mantiene la propria consapevolezza umana, subendo così una doppia sofferenza a causa della metamorfosi e della perdita della comunicazione umana. La sua mente permane in un corpo animale (203): se nel proemio la sembianza umana, perché vicina a quella divina, riveste una importanza particolare ed il termine *vultus* indicava lo sguardo rivolto al cielo (I, 86), nell'episodio di Atteone tale vocabolo viene impiegato come parte primaria di orribili trasformazioni (III, 189). A ragione scrive Barkan⁵⁵², quando sostiene che la metamorfosi viene utilizzata da Ovidio come strumento di autoconsapevolezza, in quanto replica la tensione tra l'identità e la forma:

«As Acteon faces his own dogs unable to prove his own identity, we begin to see that the secret he witnessed when he saw Diana bathing is the secret of self-consciousness. Metamorphosis become a means of creating self-consciousness because it creates a tension between identity and form, and through this tension the individual is compelled to look in the mirror».

Il verso ovidiano 197 fa credere al lettore che la pelle umana di Atteone sia presente al di sotto della copertura animale causata dalla metamorfosi, al posto di una trasformazione totale dell'epidermide in vello di cervo⁵⁵³. La mutazione è repentina: compaiono “corni di cervo longevo” (194), il collo risulta allungato mentre le orecchie appaiono appuntite, le mani vengono trasformate in piedi e le braccia in lunghe zampe. Anche Wickram si sofferma sulla metamorfosi di Atteone⁵⁵⁴, dichiarando a più riprese la perdita della dimensione umana del cacciatore (W. 446: *Da ser sein menschlich gestalt verlor*; 461: *seyn menschlich gestalt*). La comparsa dei primi mutamenti fisici, quali le corna sul capo, spaventano il giovane: se nel testo latino l'autore sottolinea la vergogna e la timidezza causata dalla condizione in cui Atteone versa, con conseguente fuga dal luogo del misfatto, in Wickram prevalgono la paura ed il terrore per l'impossibilità di comunicare, non riuscendo ad utilizzare la propria voce (W. 462-463: *Auch manglet ihm menschlicher stimm / Derhalben kont er rüffen nimm*). Inoltre l'autore tedesco descrive l'agitazione e la confusione del cacciatore: il giovane riempie il viso di lacrime e non sa dove dirigersi, dubbioso se restare nello stesso luogo o rifugiarsi all'interno del bosco e, proprio mentre si sofferma a prendere una decisione, lo avvistano i cani (W. III, 465-473). La descrizione dell'attacco ad opera della muta occupa l'intera parte terminale dell'episodio, interrotta solamente dall'intervento finale di Diana, sazia della strage. Nel testo latino, invece, la violenza che si consuma è affiancata dal contrasto tra coscienza e aspetto fisico: la verifica dell'identità di Atteone viene accertata prima tramite la vista, mediante il riflesso della sua nuova

⁵⁵² Barkan 1980, 322.

⁵⁵³ In merito a tale metamorfosi ed alla tradizione greca si veda Nagy 1973, 179-180 e Barchiesi/Rosati 2007, 157.

⁵⁵⁴ Le *maniculae* dei versi 447 e 457 chiariscono la metamorfosi al lettore: *Acteon inn eyn Hirschen verwandelt* (447); *Acteon wirt gewar da ser inn eyn Hirschen verwandelt ist*.

forma in uno specchio d'acqua, poi tramite l'udito, essendo il cacciatore incapace di proferire parola. Proprio in questa parte della narrazione Atteone viene ricordato come figlio di Autonoe, evidenziando ancora una volta l'importanza del tema del sé⁵⁵⁵. Gli resta solo l'intelletto (*met.* 203: *mens tantum pristina mansit*): tale specificazione è presente anche nel II libro, al verso 485, all'interno dell'episodio di Callisto, ninfa violata da Giove che verrà allontanata dal seguito di Diana e sarà trasformata in orsa da Giunone, mantenendo tuttavia una coscienza umana⁵⁵⁶. La contraddizione e ambiguità tra istinto animale e facoltà razionale bloccano Atteone, indeciso se rientrare a palazzo – per la vergogna della sua forma ferina – o nascondersi nei boschi – per la paura della sua condizione, rendendolo vittima della propria muta⁵⁵⁷. L'entrata in scena dei cani realizza la vendetta di Diana; come ha notato Varriale⁵⁵⁸, la tradizione vuole che i cani di Atteone siano stati 50, tanti quanti le teste di cerbero, poi ridotti a 4 alla fine del V secolo per l'influenza del dramma eschileo⁵⁵⁹. Sia Ovidio, sia Igino (*Fab.* 181), ne ricordano i nomi, focalizzando il racconto sull'addestramento degli animali da parte di Atteone: già al tempo di Plinio (*Nat. Hist.* VIII, 146) i cani erano considerati gli unici animali in grado di riconoscere il padrone, la sua voce ed il proprio nome. Come è avvenuto precedentemente in merito al catalogo di ninfe, anche per i cani i nomi sono greci e adattati al contesto di caccia in cui sono collocati, «caratterizzandoli come animali civilizzati e rappresentano l'imposizione del linguaggio umano e del rapporto di controllo e dominio sulla natura indifferenziata dell'animale⁵⁶⁰». È necessaria una precisazione: al verso 140 per indicare la muta di Atteone viene utilizzato il nesso *canes satiatae*, chiarificando al lettore la presenza, all'interno della muta, sia di cani, sia di cagne. L'utilizzo del genere femminile ricorda le *Baccanti* euripidee: vengono infatti nominate “cagne” le menadi che smembrano Penteo sul Citerone, già impregnato del sangue del cugino Atteone⁵⁶¹. I nomi degli animali, apostrofati come protagonisti della narrazione, diversamente da quello del cacciatore, che è tralasciato e compare nel momento più tragico dell'episodio, compongono un catalogo di 33 (aumentato a 36 a vv. 232-233) fra i 50 cani di Atteone: *Melampus, Ichnobates; Pamphagos, Dorceus, Oribasos, Nebrophonos, Laelaps, Theron, Pterelas, Agre, Hylaeus, Nape, Poemenis, Harpyia, Ladon, Dromas, Canache, Sticte, Tigris, Alce, Leucon e Asbolos, Lacon, Aello, Thoos, Cyprio, Lycisce, Harpalos, Melaneus, Lachne, Labros, Argiodus, Hylactor, Melanchaetes, Theridamas, Oresitrophos*. Nel testo tedesco vengono

⁵⁵⁵ In merito all'analisi de verso 200 si veda Barchiesi/Rosati 2007, nota 202, 157-158.

⁵⁵⁶ La conservazione della mente umana è attestata anche in Hom. *Od.* X, 240 e Hor. *Epod.* 17, 17-18.

⁵⁵⁷ Sull'utilizzo della coppia *hoc* e *illud* nel testo latino cfr. Barchiesi/Rosati 2007, nota 205, 159.

⁵⁵⁸ Varriale 2010, 556.

⁵⁵⁹ In merito a precedenti cataloghi di cani cfr. Barchiesi/Rosati 2007, 160, che ricorda Esiodo, Eschilo, Igino, Apollodoro.

⁵⁶⁰ Barchiesi 2007, 160. In merito al significato dei vari nominativi cfr. Barchiesi 2007, 161-162.

⁵⁶¹ *Ba.* vv. 338-339 «cagne sanguinarie che lui aveva allevato fecero a pezzi Atteone»; 731-732: «mie cagne veloci, questi uomini ci danno la caccia»; 977: «andate, cagne veloci della Follia, andate sul monte».

ricordati i seguenti 35 nominativi: *Melampus*, *Ichnobates*, *Dorceus*, *Pamphagus*, *Oribasus*, *Theron*, *Tigris*, *Agre*, *Pterelas*, *Alce*, *Dromas*, *Hilactor*, *Pemenis*, *Asbolus*, *Leucon*, *Lacon*, *Melanchedes*, *Nebrophonos*, *Thous*, *Zene*, *Cyprio*, *Aello*, *Labroß*, *Harpaloß*, *Aglaodes*, *Harpya*, *Melaneus*, *Ladon*, *Hyleus*, *Dromas*, *Lelape*, *Conache*, *Sticte e Nape*, *Theridanus*. Ai versi 550 e 553 sono ricordati gli ultimi due, per un totale di 37 nomi propri: *Melanchetes* e *Theridamas* (manca *Oresitrophos*). Diversamente dai nominativi e patronimici presi in esame all'interno degli episodi di Narciso e Penteo, quasi totalmente assenti, come anche dai nomi propri dei luoghi in cui l'azione si svolge, nella rievocazione della muta di Atteone vi è la pressoché totale corrispondenza dei nomi degli animali. Nel testo tedesco i primi due, *Melampus* ed *Ichnobates*, vengono ricordati correttamente, così come la loro abilità di avvertire il padrone tramite latrati (*met.* 206 / *W.* 479; Wickram, al verso 482, inserisce il dettaglio della velocità – “volano più veloci dell'aquila”) anche se non sono presenti i nomi delle razze alle quali appartengono, Cretese e Spartana; i successivi tre, *Pamphagos*, *Dorceus*, *Oribasos* non sono rievocati nel medesimo ordine (*Dorceus*, *Pamphagus*, *Oribasus*) e mediante l'utilizzo della vocale u al posto della o per quanto riguarda *Pamphagos* e *Oribasos*, ma è presente la loro provenienza arcadica⁵⁶²; *Nebrophonos* viene ricordato al verso 499 come *Nebrophonos*; gli ovidiani *Theron*, *Pterelas*, *Agre*, *Hylaeus*, *Nape*, sono tutti presenti nel catalogo, ma non nello stesso ordine: *Theron* segue *Oribasus*, mentre gli altri quattro sono presenti rispettivamente al verso 491 (*Pterelas*), 489 (*Agre*), 522 (*Hyleus*), 525 (*Nape*); seguono, nel testo protomoderno, *Tigris* ed *Alce* presenti anche nel testo-fonte (*W.* 488 / *Ov.* 217; *W.* 492 / *Ov.* 217); *Dromas*, presente nell'opera latina (217); *Hilactor* e *Pemenis* (rispettivamente *Hylactor* e *Poemenis*, vv. 224 e 215); *Asbolus*, *Leucon*, *Lacon*, tutti e tre presenti nel testo-fonte (218-219: *Leucon*, *Lacon* e *Asbolos*, quest'ultimo riportato con una differente vocale); *Melanchedes* non trova riscontro nel testo latino (*W.* 498); *Thous* e *Zene*, ricordati insieme in quanto “più veloci di una freccia” (*W.* 500); di questa coppia solo il primo riprende Ovidio, (220: *Thoos*), mentre il secondo non è presente; *Cyprio*, *Aello* sono presenti nel catalogo ovidiano (291-220), mentre *Labroß* è ricordato al verso latino 224 (*Labros*); *Harpaloß* riprende l'ovidiano *Harpalos* (222), mentre *Aglaodes* non è presente nel testo-fonte; *Harpya*, con *Melaneus* e *Ladon* sono tutti presenti nelle *Metamorfosi* latine (vv. 215, 222, 216; delle trascrizioni l'unica riportata non corretta è *Harpyia*, inserita come *Harpya*). Seguono *Melaneus* “il bianco” – *der weiß* (*W.* 518; tale errata specificazione non è presente nel testo latino: i cani con delle caratteristiche simili sono *Leucon* “dal pelo di neve” e *Harpalos* “dalla stella bianca in mezzo alla fronte nera”, vv. 218; 221-222), affiancato da *Hyleus*, *Dromas*, tutti e tre presenti nel testo latino (il primo è ricordato al v. 222, il secondo al v. 213 ed in questo caso Wickram riprende

⁵⁶² Secondo l'*Inno a Diana* di Callimaco (87-119), la dea giunse in Arcadia per procurarsi la muta di cani per la caccia al cervo.

fedelmente Ovidio, inserendo al verso 522 che l'animale è stato ferito da un cinghiale, mentre il terzo al v. 216. In merito a Ladone non sono però presenti nè la provenienza – da Sicione – nè la peculiarità fisica dei fianchi strettissimi; Wickram, invece di questi dettagli, ricorda la macchia nera, *schwartzflecket*, caratteristica invece di *Asbolos*); *Dromos* non è presente nel testo latino; *Lelape* fa riferimento al *Laelape* ovidiano del verso 211, mentre *Conache* e *Sticte* sono, con un lieve errore di trascrizione vocalica nel primo nome, gli ovidiani *Canache* e *Sticte* del verso 217, *Nape*, la cui nascita da un lupo è ripresa correttamente (Ov. 214: *lupo concepta*; W. 525-526: *Nape / Welcher von eynem Wolff was gporn*). Terminano il catalogo protomoderno *Theridanus*, assente nel testo originale, e *Melanchetes* e *Theridamas* (vv. 550; 553), riprese dei latini *Melanchaetes*, *Theridamas*. Risultano assenti *Oresitrophos*, che conclude il catalogo latino, ed altri 3 nominativi: *Lycisce*, *Lachne*, *Argiodus*. In conclusione, dunque, i nominativi latini sono 36, mentre quelli tedeschi 37. In aggiunta, Ovidio informa il lettore che la muta comprende altri cani “per i quali ci vuole troppo tempo ad elencare” (225: *quosque referre mora est*); di questo catalogo, inoltre, fanno parte sei cagne (*Pterelas*, *Agre*, *Nape*, *Harpyia*, *Lycisce*). Infine, nel testo protomoderno viene tralasciato l'inserimento di 4 cani, presenti nel testo-fonte (*Lycisce*, v. 220; *Lachne*, v. 222; *Agriodos*, v. 224; *Oresitrophos*, v. 233) e, al loro posto, ne vengono aggiunti altri 5: *Melanchedes* (498), *Zene* (500), *Aglaoedes* (507), *Dromas* (524), *Theridanus* (527).

Tale muta richiama lo stretto rapporto tra l'episodio di Penteo e quello di Atteone, in quanto sono proprio i cani a non riconoscere il padrone ed a sbranarlo, come per Penteo i suoi familiari. Inoltre, Ovidio inserisce un riferimento specifico al giovane cacciatore quando Penteo, ormai sopraffatto dalla zia Autonoe, tenta di farsi identificare, evocando il nome di Atteone (720); pertanto, «leggere la vicenda di Atteone alla luce del dramma di Penteo non solo è legittimo, ma rappresenta una chiave fornita da Ovidio stesso»⁵⁶³. La caccia viene ora percepita come spettacolo, invece che piacere, e la stessa morte di Atteone ricorda le *venationes* nelle arene⁵⁶⁴, mentre l'identità del giovane perdura: vorrebbe gridare ai cani, ora suoi inseguitori e non più servitori, il proprio nome, ma gli manca la parola. Wickram insiste sul perdurare dell'identità di Atteone ai vv. 570-577, ripresa degli ovidiani 242-246: i compagni di caccia, attirati dai latrati dai cani, lo chiamano per partecipare alla cattura dell'animale, ma, nonostante il giovane oda il suo nome, non riesce a farsi riconoscere (W. 572-577):

⁵⁶³ Grassigli 2011, 57.

⁵⁶⁴ Feldherr 1977, 42-45. In questo caso, il punto di vista dell'audience è il medesimo della vittima, in quanto il pubblico conosce l'identità che si cela sotto sembianze animali.

*Er hört den namen / lüpfft sein haupt
Do was kein Jäger der im glaubt
Das Acteon zugegen wer
Dann sie gemeinlich klagten seer
Das ir Herr nit wer selber do
Er aber leider was zu noh⁵⁶⁵.*

Il soggetto trasformato, dunque, mantiene la propria consapevolezza umana⁵⁶⁶: riempie l'aria di gemiti e sospiri (W. 563 / Ov. 237-238) e, come il cugino Penteo, tende le braccia come un supplice (W. 565 / Ov. 723-724), lui che “vorrebbe certo non esserci, ma c'è” (Ov. 247: *vellet abesse quidem, sed adest*; W. 576-577: *Das ir Herr nit wer selber do / Er aber leider was zu noh*). Tale gesto, insieme a quello dei compagni che cercano con gli occhi Atteone, non è presente nel testo tedesco, che informa il lettore dell'infelice destino del cacciatore, senza soffermarsi sui dettagli più macabri o rimarcare ulteriormente, come scrive Theodorakopoulos, «the true self which remains hidden inside the body, silent and 'secretative', not expressive or creative, but not destroyed⁵⁶⁷». Anche se la lacerazione della carne è presente varie volte nelle *Metamorfosi*, solo in questo episodio Ovidio utilizza il verbo *dilacerare*, fare a pezzi, al posto del più semplice *lacerare* (250), come riportato nella lezione di uno dei più antichi manoscritti, il *fragmentum Lipsiense*, che al v. 249 ha *viscera*, invece di *corpora*; i cani, secondo questa tradizione, affonderebbero così i musci “nelle sue viscere”, non “nel suo corpo” (nota 2 p. LVII). L'autore latino, inoltre, rimarca l'insaziabilità della muta, che lo insegue per rupi e rocce inaccessibili (225-226): le prime ferite sono inferte sul dorso da Melanchète, Terodomante, mentre Oresitrofo gli si attacca alla spalla; nel contempo il resto dei cani gli conficca a gara i denti nelle carni, non lasciando spazio per altre ferite. L'utilizzo di *famulos* (229) per indicare i cani e *dominum* (230; 250) per il padrone indica, come a ragione ha sottolineato Barchiesi, la «sovversione violenta di un ordine basato sulla proprietà degli schiavi: un cacciatore-preda, un padrone-vittima⁵⁶⁸». Nel testo protomoderno i cani non vengono mai indicati come *famulos*, ma semplicemente *Hundt*, termine che ricorre sei volte (473, 531, 550, 558, 568, 583), mentre Atteone viene indicato come *Herrn* (545, 559, 575) o *Herren* (538, 586). In aggiunta, se nel testo ovidiano si rimarca la crudele violenza animale della muta, che affonda il muso nelle carni del padrone “dalla falsa figura di cervo” (250), straziandogli il corpo non più umano, in Wickram i verbi utilizzati per indicare l'atto dello sbranare sono *zerrissen* (561, 585), *hätzen* (568), *frassen* (583). Il

⁵⁶⁵ “Egli udì il proprio nome / sollevò il capo / non era il cacciatore che credeva, / l'Atteone che era presente. / (La turba) all'unisono si lamentava grandemente / perché il loro padrone non era più sé / ma disgraziatamente egli lo era ancora.”

⁵⁶⁶ Per Apollodoro, *Bibl.* III, 4 (31), i cani di Atteone, una volta sbranato, si misero alla sua ricerca, senza riuscire a trovarlo. Per calmarli, Chirone costituì per loro un 'eidola del padrone, vedendo il quale i cani si calmarono.

⁵⁶⁷ Theodorakopoulos 1999, 155.

⁵⁶⁸ Barchiesi/Rosati 2007, 163.

predicato *zerrissen* indica il «dilaniare», «lacerare», mentre *hätzen* fa riferimento all'inseguimento da parte degli animali. Interessante appare l'inserimento di *frassen* che, letteralmente, simboleggia il «mangiare», «consumare», riferito alle carni di animali, ma in alcuni casi anche l'omofagia, secondo il *Deutsches Wörterbuch von Jacob e Wilhelm Grimm* (Bd. 4, Sp. 132, nota 2); «ein menschenfresser, anthropophagus, hiesz ahd. manëzzo. unterm volk und in der sprache hat sich die uralte ausdrucksweise fortgepflanzt, dasz man einen, so süsz und appetitlich sei er, nicht grausam und blutdürstig, sondern aus liebe roh aufessen, für zucker oder brot essen möchte». L'utilizzo di tale vocabolo appare particolarmente calzante se rievochiamo l'episodio di Atteone all'interno di quello di Penteo, smembrato dalla madre e dalla zia, e talvolta le Baccanti, durante i riti bacchici, compivano atti estremi quali l'omofagia, oltre a cibarsi di animali catturati.

Anche Diana è partecipe della caccia e gode della vendetta da lei causata, tanto da non voler lasciare l'atroce spettacolo che le si presenta: Atteone sbranato dai morsi affilati dei propri cani (584), lasciato a pezzi quasi morente (582-584):

*Den wolt sie nit von im ablassen
 Biß das sein eygne hund ihn frassen
 Auch ihn mit iren scharpffen bissen
 Gentlylich tödten und gar zerrissen*⁵⁶⁹.

Infine, in Ovidio il *fertur* del verso 252 indica una presa di distanza del narratore rispetto alla morale della storia: diversamente, Wickram marca la straordinarietà dell'evento narrato, che risuona nelle valli vicine, proprio come succederà al termine dell'episodio di Narciso, quando, in seguito alla morte del giovane, l'abilità dell'indovino Tiresia verrà finalmente riconosciuta:

W. 591-594 (Atteone)	W. 1240-1244 (Tiresia)
<i>Diß wunderbarlich geschicht erschal Inn allen Landen liberal Eyner lobt sie der ander nit Wie dann die Welt noch ist gesit</i>	<i>Lyriope furt grosse klag Das Tyresias der weissag Irs Sons halben so wor hatt gseyt Sein kunst erschall yetz weit und breyt All weit gleubt seinem sagen bald</i>

3.10 Il dilaniamento della carne: ulteriori manifestazioni del dionisiaco

Se la lacerazione della carne è un tema ampiamente sviluppato all'interno delle vicende di Penteo ed Atteone, vi sono ulteriori episodi in cui il dilaniamento è il *focus*, nonché motore, della

⁵⁶⁹ “Non volevano lasciarlo stare / fino a quando i suoi propri cani lo divorarono / anche con i loro morsi affilati. / Lo ridussero del tutto in fin di vita e completamente dilaniato.”

narrazione. Il confronto con il testo protomoderno si rivela significativo in quanto permette di verificare, oltre alle descrizioni degli sbranamenti di Penteo ed Atteone, l'attenzione e l'interesse che l'autore dedica a tematiche concernenti la violenza ed il sangue, ampiamente presenti in altri episodi, quali quelli delle figlie di Minia; lo *sparagmòs* ai danni di Iti ad opera di Procne e Filomela; Ino/Atamante e, infine, Orfeo.

3.10.1 Le Miniadi e lo *sparagmòs* di Iti

L'importanza dell'elemento dionisiaco è presente, oltre che nell'episodio di Atteone, in quello delle Miniadi e di Atamante. Se le donne della Beozia, ammonite dall'esempio di Penteo, si convertono al nuovo culto, offrono incenso e si recano ai sacri altari, le figlie di Minia non ritengono che Bacco sia figlio di Giove, negando al dio "le sacre orge" (IV, 1-2). Ancora una volta, le ancelle di Bacco vengono raffigurate dispensate dai lavori domestici, con i capelli sciolti, ghirlande sul capo e in mano tirsi frondosi (IV, 4-9). Anche le matrone e le giovani spose obbediscono al sacerdote, riponendo le tele ed i canestri per la tessitura, lasciando il lavoro incompiuto. Nel testo wickramiano è assente la lunga lista di epiteti relativi a Bacco: Bromio, Lieo, figlio della folgore, generato due volte e con due madri, Niseo, Tioneo, Leneo, piantatore dell'uva festosa, Nictelio, di padre Eleleo, Iacco ed Euhan; infine, Bacco Libero. Assenti appaiono anche i riferimenti geografici all'Oriente (in particolar modo all'India bagnata dal Gange), le informazioni relative ai sacrileghi Penteo, Licurgo ed ai corpi dei Tirreni. Nessun riferimento, infine, alle Baccanti, ai Satiri ed al vecchio Sileno (IV, 25). Come nell'episodio di Penteo, nel testo ovidiano vengono inoltre ricordati i clamori che accompagnano la frenesia bacchica: grida femminili, "tamburelli percossi con il palmo della mano, cavi strumenti di bronzo e lunghi strumenti di bosso forato" (IV, 28-30). Wickram ignora completamente i versi 9-32 (epiteti relativi a Bacco, toponimi e riferimenti al culto bacchico), focalizzandosi solo sulla resa dei versi iniziali del IV libro: in Ovidio viene esplicitato che sia le ancelle, sia le padrone, sono dispensate dai lavori domestici, insieme alle matrone ed alle giovani spose. In Wickram sono presenti riferimenti a generiche "donne", *weibs* (W. IV, 4), che non si curano dei vari *negotia*: *keiner arbeit pflag / niemandt dorfft spinnen oder nehen / An dem tag Bachi deß weins Gott* (W. IV, 2-5). Al contrario, il *focus* della narrazione è rivolto alle figlie di Minia, definite *drey schwestern* (W. IV, 6; 8). Contrariamente alle altre donne, non si dedicano alle feste becchiche, ma filano e si occupano dei lavori domestici: *sy spunnen / wepten und auch neten / Sie reiten und zeiften die wollen* (W. IV, 10-11). Non partecipano, infatti, alla cerimonia bacchica, ma, secondo Ovidio, "stanno curve sul telaio e fanno sgobbare le ancelle" (IV, 34-35). Impegnate nelle attività di Minerva, *melior dea* (IV, 38: non vi è il corrispettivo nella versione protomoderna),

decidono, per rendere più piacevole il tempo trascorso a filare, di raccontare alcune storie, tra cui quelle relative:

- a Derceti di Babilonia;
- alla figlia di Derceti (Seramide);
- alla metamorfosi di una Naiade;
- a un albero dotato di bacche bianche, divenute poi nere a causa del contatto con il sangue.

Tali episodi non sono presenti nel testo wickramiano: l'autore inizia in *medias res* a raccontare la vicenda di Piramo e Tisbe, ambientata a Babilonia (W. IV, 31). La denominazione geografica è ricordata in Ovidio tramite il riferimento a Piramo, la più splendida di tutte le fanciulle che l'Oriente abbia mai avuto (IV, 56), dove Semiramide cinse di mattoni la sua grande città. La provenienza di Tisbe viene ricordata al verso 99, mentre nel testo prototedesco viene ripresa due volte (W. IV, 39; 31). Conclusa la narrazione della prima sorella di Minia, è il turno di Leucònoe, ricordata da Wickram con il nome di Leucothee (W. IV, 280). Ella narra dell'adulterio di Venere con Marte e del violento amore del Sole per Leucòtoe, terminato in maniera tragica a causa della gelosia di Clizia. L'ultima sorella, Alcìtoe, intrattiene le altre raccontando di Salmacide ed Ermafrodito. Wickram trascrive correttamente il nome, Alcithoe (W. IV, 538), dichiarando di raccontare una nuova storia (W. IV, 539: *Eyn neue gschicht*), definita anche *fabel*⁵⁷⁰ alla *manicula* del verso 551. Se in Ovidio Salmacide viene definita una Naiade, stranamente non avvezza alla caccia o all'utilizzo dell'arco, Wickram la riporta come *wasser Göttin* (IV, 567), secondo un modello traduttivo che è stato analizzato alle pagine 60-63. Una volta terminati i racconti delle sorelle, Ovidio narra un evento singolare: le sorelle iniziano ad avvertire lo strepito dei flauti e dei bronzi, mentre il profumo di mirra e zafferano si diffonde nell'aria: nel contempo, i telai iniziano a verdeggiare e le stoffe a tramutarsi in edera, mentre i fili in tralci. Il prodigio è narrato in Wickram come *grosses wunder* (IV, 739): i telai, infatti, vengono avviluppati da verdi vitigni, formati da piccoli turbinii ed ampie foglie verdi (W. IV, 741-744). Mentre la giornata volge al termine e “ già arrivava l'ora in cui non si può dire se sia buio o ci sia ancora luce” (Ov. IV, 400: W. IV, 750: *der tag vergieng die nacht fieng an*), la casa viene invasa da fumo, mentre viene rischiarata da rossastri bagliori e ruggiti di vane immagini di belve. Mentre le sorelle sono in cerca di un nascondiglio, avviene la metamorfosi in pipistrelli: alle Miniadi spuntano ali trasparenti e quando tentano di parlare emettono una voce sottile, simile ad uno squittio. Poiché hanno in odio la luce, volano di notte, prendendo il nome dall'ora vespertina (Ov. IV, 409- 415: in latino il termine per indicare il pipistrello è *verspertilio*). In Wickram la trasformazione occupa i versi che precedono l'*Außlegung* di pag. 243, soffermandosi

⁵⁷⁰ Per l'accezione del termine *Fabel* in Wickram e Lorichius si vedano le pagine 22-24.

sul fastidio provocato dal loro stridio (W. IV, 768-772: *Und klagen noch ir leyd so groß / Wie man das hort on underlost*).

All'interno delle *Metamorfosi* è presente un altro episodio relativo non solo all'immaginario bacchico, ma anche ad un'ulteriore trasformazione in due differenti specie di uccelli: l'upupa e l'usignolo. Nel VI libro (425-674), infatti, è narrata la metamorfosi di Filomela, figlia di Pandione, re di Atene. La vicenda presenta come protagonisti Filomela, sua sorella Procne, il genero Tereo, re della Tracia. Procne, dopo cinque anni dalle nozze celebrate sotto i peggiori auspici (*met. VI, 428-432*), chiede al marito di recarsi dal suocero per poter rivedere l'amata sorella. Una volta giunto in patria, Tereo brucia di una passione furiosa nei confronti di Filomela e, durante il viaggio di ritorno, la violenta e le mozza la lingua per impedirle di riferire l'orrenda colpa. Filomela intesse una tela in cui narra la duplice violenza e, in segreto, la fa recapitare a Procne, la quale, con l'aiuto della sorella, si vendica del marito uccidendo il figlio Iti ed imbandendo un banchetto preparato con le carni della giovane vittima. L'intero l'episodio è connotato dalla 'dismisura', elemento presente sia nel testo di Wickram, sia nel frammento A di Albrecht von Halberstadt⁵⁷¹. Per Wickram il matrimonio tra Procne e Tereo è descritto come un evento eccezionale (VI, 880: *mechtig groß / uber die moß*) ed il tema dell'eccesso è presente nel frammento A (A35: *uz der mazen*; A120: *uzer mazen*). I riferimenti toponomastici, presenti in Ovidio, vengono tralasciati nei testi tedeschi all'interno dei quali, secondo Stackmann, l'assenza potrebbe essere interpretata come un tentativo di evocare un luogo fiabesco ed indefinito⁵⁷². L'entrata in scena di Filomela, adornata da una sfarzosa veste, rispecchia sia in Albrecht von Halberstadt, sia in Wickram, i canoni cortesi: nelle *Metamorfosi* ovidiane viene paragonata alle Naiadi e alle Driadi (VI, 453), superandole in bellezza, mentre in Albrecht von Halberstadt questi riferimenti mitologici sono tralasciati e viene inserito il paragone con una fata dei boschi: *ein]er wilden feyen* (A80). Lo sfarzo dei suoi abiti ricorda le imperatrici romane (A46-47 / W. VI, 955) e la bellezza di cui Filomela è portatrice non è solo esteriore, ma anche interiore (la giovane al verso 67 viene descritta come *diu reine*, 'la pura'). Gli autori tedeschi utilizzano il sistema dell'*amplificatio* per rendere il lettore partecipe di tale splendore: gli aggettivi utilizzati si

⁵⁷¹ In merito al lavoro di Albrecht von Halberstadt consiglio l'imprescindibile monografia di Cappellotto 2019, che presenta una dettagliata traduzione, accompagnata da un ricco commento, dei frammenti tedeschi. Faccio presente che nel testo albrechtiano il nome Filomela, che ricorre in A75 e A134, viene trascritto Philomena, ripreso forse sul modello di Chrétien in luogo di Philomela della fonte latina, cfr. Saibene 2018, 169-170 e Cappellotto 2019, 159-160. Imprescindibile la lettura di Behmenburg 2010, 149-176. Wickram riporta la corretta onomastica latina.

⁵⁷² Stackmann 1966, 239: «Tereus fährt in irgendeine märchenhafte unbestimmte Ferne». Cfr. Saibene 2018, 186: «In luogo dei nomi propri sono spesso usati nomi di parentela o nomi che identificano i personaggi in senso cortese. Non sono invece ripresi due toponimi presenti nella descrizione del viaggio di Tereo per mare: «iubet ille carinas | in freta deduci veloque et remige portus | Cecropios intrat Piraeaque litora tangit» (VI, 444-446). Come nei casi analizzati per il Frammento B questi riferimenti dotti servivano a elevare lo stile e quindi sono stati eliminati dal rielaboratore».

riferiscono soprattutto alla piacevolezza del corpo⁵⁷³, così perfetto da superare tutte le fanciulle, dame e donne sulla Terra (A56-57 / W. VI, 963). Dopo aver inserito un paragone con le imperatrici romane, la stella del mattino e le pietre preziose (A60 / W. VI, 965; A68), Filomela viene paragonata ad un fiore sbocciato nel mese di maggio (A78 / W. VI, 975)⁵⁷⁴. Tuttavia, la figlia di Pandione è portatrice di una duplice natura: prima vergine innocente e, in seguito, vendicativa assassina. Questo contrasto è evidenziato dall'ambiguità semantica dei termini *feie* e *wilde*; come ha sottolineato Cappellotto, «*feie* indica una creatura ammalatrice e nello stesso tempo demoniaca, l'aggettivo *wilde* può essere tradotto sia con 'selvaggio', sia con 'perturbante'. (...) Philomena non è vista soltanto come una creatura idealizzata e pura, ma anche come una figura femminile incantatrice, dalla natura ambivalente in parte divina in parte demoniaca⁵⁷⁵». Tereo, a tale visione, rimane privo di forze (W. VI, 981: *Tereus all sein krafft verlor*), incapace di proferire parola ed infiammato di passione⁵⁷⁶. Il frammento si interrompe con la richiesta a Pandione, da parte di Filomela, di poter partire per incontrare la sorella lontana, ma è possibile continuare la narrazione dell'episodio grazie alla traduzione protomoderna operata da Wickram, nonostante il testo non sia una fonte attendibile per quanto riguarda la traduzione ed il completamento dell'esposizione contenuta nei frammenti. Nel testo latino, poco dopo l'arrivo della nave in Tracia, la violenza avviene in una stalla sperduta nel buio di una foresta antica (*met.* VI, 521: *in stabula alta trahit silvis obscura vetutis*): il bosco, oltre ad essere luogo di azioni nefande, è anche ritrovo di riti bacchici, ai quali partecipa Procne con l'obiettivo di soccorrere la sorella, confinata nel fitto della vegetazione e nascosta in un riparo di fortuna (*met.* VI, 596: *venit ad stabula avia tandem*; la descrizione delle feste in onore di Bacco occupa il testo tedesco dal verso 1304 al verso 1334). Nell'adattamento tedesco interessante appare l'ambientazione in una selva densa di alberi, che sostituisce l'ovidiana stalla (**fig. 16**, illustrazione realizzata da Wickram): *von beumen finster dick und wild* (W. VI, 1143)⁵⁷⁷. La rappresentazione di

⁵⁷³ A53, A58: *wunnechlich*; A53, A128: *wunder*; A71, A82, A 134, A 140: *scone*; A135: *mit wizen iren henden*; in Wickram Filomela, prima del suo ingresso in scena, viene definita *die schon Philomela* dalla *manicula* a lato del verso 942: gli aggettivi con i quali viene definita sono i seguenti: VI, 952: *Philomela das edel blüt*; VI, 960: *ihr schönen gestalt*; VI, 962: *ir winnicklicher schoner leib*; VI, 973: *ir schöne, die schön*.

⁵⁷⁴ Cappellotto 2019 dedica le pagine 155-171 alla *descriptio puellae* albrechtiana, inserendo paragoni con la tradizione cortese francese e gli autori contemporanei di Albrecht von Halberstadt.

⁵⁷⁵ Cappellotto 2019, 159.

⁵⁷⁶ Per quanto riguarda la metafora del fuoco cfr. *met.* VI, 466-467; W. 986-989. L'incapacità di proferire parola è rintracciabile al verso 986 di Wickram e nel frammento A85-88. Diversamente da Albrecht von Halberstadt, in Wickram Tereo è rappresentato come un personaggio attivo che prende iniziativa, cfr. Behmenburg 2010, 162, che ai versi 937-949 evidenzia la ricca presenza di pronomi personali e possessivi rivolti a Tereo.

⁵⁷⁷ Oltre alla mancata ambientazione in una stalla, permangono altre modifiche rispetto al testo latino: Tereo lega Filomena con i capelli della donna (W. 1223-1224), utilizza un coltello al posto della spada (W. 1227); Filomela, invece di una tela, tesse una bianca cintura (W. 1272).

Procne e la sua presenza durante il rito dionisiaco sono contraddistinte dalla presenza del repertorio bacchico, come i pampini e i tirsi, sia in Ovidio, sia in Wickram:

Ov. VI, 589-596	W. VI 1310-1312 ⁵⁷⁸
<p><i>nocte sonat Rhodope tinnitibus aeris acuti, nocte sua est egressa domo regina deique ritibus instruitur furialiaque accipit arma. uite caput tegitur, lateri ceruina sinistro uelleri dependens, umero leuis incubat hasta. concita per siluas turba comitante suarum terribilis Procne furiisque agitata doloris, Bacche, tuas simulat</i></p>	<p><i>Sunst wardt er von ihn gar zerrissen Zerhackt / zerstocken und zerschmissen Und wurffen die stuck her und dar</i></p>

Il convegno bacchico viene definito da Wickram “un costume pagano” (VI, 1290: *eyn Heidnischer sit*), che si celebra tre volte all’anno (W. 1304-1305: *zu dreien malen inn dem jar / eyn solche hochzeit bey ihn war*; *met.* VI, 587: *sacra trieterica Bacchi*). Ai versi 1306-1315 vi è una ripresa, da parte dell’autore, sia dello smembramento di Penteo, sia di ciò che accadeva durante quei comizi: agli uomini era proibito l’accesso (diversamente da ciò che è narrato ai vv. 1287-1289 del III libro), pena lo *sparagmòs*, come era accaduto al figlio di Agave, il cui braccio era stato divelto dalla madre (IV, 1313-1315). Emergono, inoltre, nuovi dettagli per quanto riguarda l’abbigliamento, composto da un particolare indumento (1323: *eyn jede eyn seltzammes kleidt*), mentre il capo è cinto da corone di pampini (1328-1329: *mit krentzin warn ir kopff umbgeben / welche gmacht waren von weinreben*). Nel testo protomoderno, inoltre, il poeta rimarca l’atto dello *sparagmòs* con la climax dei predicati verbali ai versi 1310-1311, in un parossistico intensificarsi della violenza causata dall’estasi bacchica, ben rappresentata dai termini che rendono l’azione dello smembrare e dilaniare la carne (*zerrissen, zerhackt, zerstoehen e zerschmissen*). In Ovidio sono presenti numerosi *topoi* del rituale orgiastico, quali il tirso, presente nel testo tramite il vocabolo *hasta* (593, come già in *met.* III, 667 e Verg. *Aen.* VII, 396). Il rituale, inoltre, viene celebrato di notte, scandito dal suono dei timpani e dei flauti; Procne è acconciata come se stesse per partecipare ai *sacra*. Adeguato risulta l’utilizzo dell’aggettivo *furialis* del verso 591, che allude alle dee della vendetta, unendo il «il *topos* di ascendenza tragica della contaminazione Menadi/Erinni⁵⁷⁹». Tale termine, inoltre, è presente all’interno dell’*Eneide*, nella descrizione di Alletto (VII, 415) che rende Amata furente nelle sue preoccupazioni di madre, mentre finge di essere posseduta dal *furor* bacchico (*Aen.* 7, 385: *simulato numine Bacchi*) per ritardare le fiaccole nuziali con i Teucri. L’aggettivo compare anche nell’episodio di Filomela, mentre, ebbra di strage, lancia a Tereo la testa del nipote Iti (657). La

⁵⁷⁸ “Egli venne da lei dilaniato / tagliato, fatto a pezzi e smembrato / i pezzi gettati qua e là”.

⁵⁷⁹ Bocciolini Palagi 2007, 191.

partecipazione ai *sacra*, inoltre, evidenzia maggiormente il cambiamento dei personaggi femminili fin qui presi in considerazione: Filomela diviene la causa scatenante di una furente vendetta, mentre Procne, come Agave, non solo ripudia il proprio ruolo di *genetrix*, ma è anche autrice di un delitto efferato. Lo smembramento di Iti, inoltre, ricorda quello di Penteo, anche nell'utilizzo dei verbi: il dilaniamento del fanciullo è espresso mediante un predicato, *dilanio*, simile ai termini utilizzati per narrare la fine di Penteo: *aufero* (III, 722), *lacero* (III, 722), *diripio* (III, 724), in aggiunta al nesso *lacer spargere* del verso 522, dove «il futuro *spargere* crea una sinistra assonanza con il termine quasi tecnico, a sfondo rituale, che esprime in greco la sorte di Penteo, il dionisiaco *sparagmòs*»⁵⁸⁰. Le membra del giovane Iti sono definite vive (644): se Agave era posseduta dalla frenesia bacchica al momento dell'uccisione del proprio figlio, non si può dire lo stesso di Procne, che con fredda determinazione fa a pezzi il giovane corpo, gettandone una parte in calderoni di rame, mentre un'altra stride allo spiedo: la stanza trasuda sangue (644-646). La dissoluzione del corpo della vittima è anche presente nel mito delle Minieidi, secondo cui le donne smembrarono il figlio di Leucippe⁵⁸¹, una delle sorelle. Nonostante un momento di incertezza iniziale, quando Procne scorge Iti e si commuove mentre il figlio le si avvicina, gettandole al collo le braccia e coprendola di baci, ella porta a termine il suo piano, non appena avverte “che per troppa pietà la sua mente materna comincia a vacillare” (629-630). Il medesimo verso viene ripreso da Wickram: l'ira di Procne esonda non appena scorge la sorella accanto al figlio (W. 1412-1413: *jedoch so brann der zorn noch fester / jemerlich sach sie and die schwester*). Procne, infatti, senza ormai più indugi trascina Iti in una zona recondita della reggia, mentre il figlio, ricalcando i gesti finali di Penteo, tende le braccia verso la madre (640): *tendentemque manus et iam sua fata uidentem / et «Mater, mater» clamantem* (*met.* VI, 639-640); *trunca sed ostendens dereptis uulnera membris / «aspice, mater!» ait* (*met.* III, 724-725). Tale scena non è presente nel testo protomoderno, dove la violenza dell'atto di Procne viene sottolineata dalle urla e dai pianti del figlio (W. 1428). Inizia poi la descrizione del macabro massacro: interessante appare, nella versione tedesca, l'aggiunta riguardante Filomela che, senza indugi, decapita il nipote⁵⁸², per poi aiutare la sorella a smembrare il corpo e cuocerlo (W. 1432-1434: *die schwester rach auch do ir leidt / dem kind sie bald sein haubt abschneidt / sein leib ward gar von ihm zerrissen*). L'empio banchetto viene servito all'ignaro Tereo, definito ‘un essere diabolico e disonorevole’ (W. VI, 1164: *du schentlicher böser wicht*): già nel frammento A era stato definito ‘compagno del diavolo’ (A107) ed il termine *wicht* viene utilizzato anche da Albrecht von

⁵⁸⁰ Barchiesi/Rosati 2007, 214.

⁵⁸¹ Cfr. Ant. Lib. *Met.* 10 e Plutarco, *Quaest. Graec.*, 38.

⁵⁸² Diversamente dal testo latino, in cui aiuta Procne e gli recide la gola.

Halberstadt nel frammento B, indicando le creature dei boschi⁵⁸³. Mentre, ignaro, pasteggia con la carne della propria carne (W. 1446: *da ser sein blut und fleisch do fraß*; Ov. 651: *vescitur inque suam sua viscera congerit alvum*), compare in scena Filomela, con i capelli lordi di strage e la testa recisa del nipote; furiosa, la getta al padre, diversamente da ciò che accade con il capo di Penteo, portato in trionfo dalle mani insanguinate di Agave:

Ov. III, 727	Ov. VI, 658-659	W. III 1408-1409	W. VI, 1424-1425
<i>auulsumque caput digitis complexa cruentis</i>	<i>prosiluit Ityosque caput Philomela cruentum misit in ora patris</i>	<i>Do schnit sie im sein haupt herab / Warffs uff/ groß freud ir semlichs gab</i>	<i>Sie furst hinein dem hauß eyn endt / das kindt reckt auff sein beden hend.</i>

Il gesto accende di ira Tereo che, per l'orrore, non vorrebbe più sedere a quell'empia mensa (W. 1465; in Ov. VI, 661-662, invece, rovescia la tavola ed invoca le Erinni). L'aggettivo con cui Ovidio descrive i capelli di Filomela, *sparsis*, (657-659: *sicut erat sparsis furiali caede capillis / prosiluit Ityosque caput Philomela cruentum / misit in ora patris*; W. 1455-1458: *inn dem sprung her Philomela / gantz grausam mit zerstreutem har / ir hend und kleider gantz blut far / sie warff deß kindts haupt under sie*) è presente anche all'interno delle *Heroides* (VI, 129-130) e in *Ibis* (433) ed indica lo smembramento di Absirto a causa di Medea. Ancora una volta, è lo sguardo il vero motore della narrazione: nell'episodio di Penteo, è lo sguardo di Agave che avvia lo smembramento, mentre nel VI libro la comparsa di Iti, uguale nell'aspetto al padre, convince Procne ad attuare il suo piano; infine, nei *Tristia*, è Medea, dopo aver guardato il fratello Absirto, ad ideare il piano di rallentamento della nave del padre:

<i>met. III, 710</i>	<i>met. VI, 619</i>	<i>trist. III, 9, 21-22</i>
<i>hic oculis illum cernentem sacra profanis / prima uidet, prima est insano concita cursu, / prima suum misso uiolauit Penthea thyrsu / mater</i>	<i>peragit dum talia Procne, / ad matrem ueniebat Itys: quid possit, ab illo / admonita est oculisque tuens immitibus «a! quam / es similis patri!» dixit; nec plura locuta / triste parat facinus tacitaque exaestuat ira.</i>	<i>dum quid agat quaerit, dum uersat in omnia uultus, / ad fratrem casu lumina flexa tulit. / cuius ut oblata est praesentia, «uicimus, - inquit: - / hic mihi morte sua causa salutis erit».</i>

Nella versione protomoderna viene ricordato al lettore lo stratagemma utilizzato dalla donna per fuggire più velocemente dalla Colchide: Medea, ora definita *klug* (W. VII, 353), smembra il fratello

⁵⁸³ Anche la metamorfosi di Tereo in upupa, uccello impuro caratterizzato da una cresta sul capo e da un becco simile alla punta della lancia, incarna le sue caratteristiche morali, come giustamente sottolineato da Behmenburg 2010, 107. Rimando alla nota 10 di Cappellotto 2019, 177, per quanto riguarda le metamorfosi animali dei personaggi.

con lo scopo di ritardare l'inseguimento del padre, impegnato a raccoglierne i resti gettati in mare (W. VII, 344-353)⁵⁸⁴. È lo stesso Giasone, accortosi dei filtri in suo potere, a chiederle di ringiovanire il vecchio padre Esone, ormai anziano. Anche se Ovidio narra questo evento prodigioso come parte delle abilità di Medea, inevitabilmente l'autore lega la figura della maga ai culti iniziatici di morte e resurrezione che hanno il loro archetipo in Dioniso, smembrato dai Titani e riportato in vita dal padre Zeus⁵⁸⁵.

La preparazione del filtro richiede tempo: Medea attende la luna piena e, simile ad una baccante, con la veste slacciata ed i piedi scalzi, invoca la notte ed Ecate, la Luna e la Terra, dopo essersi cosparsa per tre volte il capo di acqua di fiume ed aver ululato. La metamorfosi di Medea, ormai maga, è completa. La preghiera che rivolge alle divinità (*met.* VII, 192-219) è in realtà un proclama dei suoi poteri, un catalogo dettagliato delle imprese comunemente attribuite alle streghe: sconfiggere, tramite la luna e le stelle, lo splendore del sole⁵⁸⁶; trascinare la Luna dal cielo (*Verg. ecl.* 8, 69; *Prop.* I, 1, 19). In tale contesto, Ovidio fa cenno all'attributo principale di Medea, il carro del Sole. Rilevante è la differenza rispetto al testo fonte euripideo: nella tragedia, come anche in Seneca, il carro appare nei momenti finali ed è riservato alla fuga, mentre in Ovidio evidenzia il ruolo dominante che Medea ha sulla natura e la trasporta nei luoghi ricchi di erbe mediante le quali preparerà la pozione per Esone⁵⁸⁷. I draghi, ben addestrati, sorvolano la Tessaglia, terra magica per eccellenza, permettendo a Medea di esaminare luoghi e fiumi per nove giorni e nove notti (*met.* VII, 220-233). La descrizione della preparazione dell'intruglio intensifica il rapporto della donna con il mondo fantastico: Medea si astiene da pratiche sessuali⁵⁸⁸, erige un altare ad Ecate e alla Giovinezza, sacrifica due agnelle evocando le divinità infernali (invece di placarle), mescendo limpido vino e tiepido latte⁵⁸⁹. Viene quindi fatto chiamare Esone, la narrazione del cui ringiovanimento abbonda di dettagli magici, come la lista di ingredienti utilizzati per la creazione del miracoloso filtro (*met.* VII, 262-278)⁵⁹⁰. Il prodigio si dimostra efficace: l'anziano padre di Giasone, in seguito alla recisione della gola ed alla sostituzione del vecchio sangue con i potenti succhi, assume l'aspetto di quarant'anni prima. In Wickram Medea si rivolge ad Ecate, divinità in grado di accorciare ed

⁵⁸⁴ L'uccisione del fratello Absirto non è presente nelle *Metamorfosi*, ma viene narrata da Apollonio Rodio, mentre in Euripide Medea confessa di aver ucciso il fratello in modo indegno.

⁵⁸⁵ In Apollodoro I, 9-27 è Giasone che acquista di nuovo la giovinezza.

⁵⁸⁶ Al verso 195 si fa riferimento ai *magi*, sacerdoti persiani. Cfr. Jones 1950-1951, 7-8, per la funzione del *magus* nell'immaginario popolare romano. Il catalogo dei poteri di Medea è presente in Apollonio III, 531-533.

⁵⁸⁷ Tra le erbe colte rinveniamo la medesima *vivax gramen*, celebre per la metamorfosi del corpo di Glauco (*met.* VII, 232-233).

⁵⁸⁸ L'astinenza sessuale era imposta a chi partecipava a riti religiosi, cfr. *met.* X, 434-435; *Am.* III, 10, 1-2.

⁵⁸⁹ Cfr. *Verg. Aen.* III, 66.

⁵⁹⁰ Per un'analisi dettagliata si rimanda a Bömer 1969/1976 ed Edward J. Kennedy (a cura di), G. Chiarini 2011, *Ovidio Metamorfosi*, libri VII-IX, vol. IV, Fondazione Lorenzo Valla. Medea è *barbara* (*met.* VII, 276) ed obbliga la natura a piegarsi al suo volere. Il riferimento all'origine straniera della donna è ripreso al verso 296.

allungare il giorno e definita, come abbiamo avuto modo di verificare precedentemente, *drifältig* (W. VII, 383). Nella versione tedesca l'*aspectus* di Medea la rende un personaggio perturbante: la donna si aggira sola, a piedi scalzi e con il capo scoperto in un bosco verde all'interno del quale regna il silenzio più assoluto: né gli uccelli, né altri animali provocano alcun suono (W. VII, 405-408). Dopo essersi inchinata sul terreno, invoca la Notte chiamando a raccolta anche l'acqua ed i verdi campi, pregandola di essere aiutata in una simile impresa, poiché detiene una immensa forza e potere, avendo il dominio di erbe, formule e radici (W. VII, 427-428: *Dann du hast mechtig gwalt und krafft / Kreutern / wort / wurzeln meysterschafft*). I versi successivi (W. VII, 430-466) sono dedicati all'elenco dei poteri della donna, tramite i quali ha aiutato Giasone ad impossessarsi del vello d'oro e a ritornare in patria (W. VII, 460-466): far ritornare i fiumi alle sorgenti montane, rendere calmo il mare agitato, radunare o disperdere le nuvole, far rotolare le alte vette, sradicare gli alberi più resistenti, rendere priva di vento la foresta, frantumare la terra, far divenire la luna piena, evocare gli spiriti infernali. È evidente la parziale corrispondenza con il testo latino, mentre l'abilità magica è intensificata dalla *manicula* a lato del verso 448: *Zauberer müssen den teuffel zu hilff haben*, 'la magia deve avere come aiutante il diavolo'. Medea, dopo essere giunta con un carro trainato da draghi in Tessaglia, raccoglie le erbe di cui necessita per compiere il sortilegio: il loro effetto si manifesta sui draghi, che ringiovaniscono in maniera subitanea (W. VII, 512-516). Conoscere e manipolare le erbe, sia per guarire, sia per preparare pozioni venefiche, è una delle caratteristiche fondamentali delle *Zauberinnen*, in quanto «tutto questo rientrava perfettamente nella concezione della medicina nei tempi antichi, che spesso affidava alle donne, libere da altre attività e più pazienti, il compito di raccogliere le erbe, curare le ferite. (...) L'essere femminile era comunque sentito come la forza della natura per eccellenza, espressione della fertilità della terra, ma anche l'interprete delle forze oscure della nascita e della morte»⁵⁹¹. Decisa a compiere il sortilegio, Medea innalza due altari, ad Ecate ed alla Giovinezza (W. VII, 527-529), in seguito riempie due fosse del sangue di un nero toro (W. VII, 532: *eyns schwartzen Stieres blüt sie goss*), mischiato con latte e miele, evocando le divinità infernali (W. WVII, 537-538: *Den König der Hell sie bitten bgund / Das gleich sein weib und all sein gsellen*). Viene successivamente descritta la preparazione del filtro: Medea riempie un paiolo di erbe, radici e semi. Tra gli ingredienti utilizzati vengono anche inserite le ali della *Strix*, fedele ripresa del testo fonte (*met.* VII, 269⁵⁹²), unite alle sue piume, la carne e le zampe: interessante appare l'aggiunta dell'autore, il quale afferma che la strige un tempo possedeva sembianze umane, fino a quando un dio la mutò in uccello. Dei vari componenti sono anche riportati: una parte di lupo (W. VII, 581-582), il fegato di un cervo

⁵⁹¹ Bosco Coletsos 1999, 64-65.

⁵⁹² Viene convenzionalmente identificato con una civetta, è un uccello notturno che si credeva succhiasse il sangue dei bambini: Pl. *Pseud.* 820; Hor. *epod.* 5, 20.

invecchiato 900 anni (iperbole di *met.* VII, 273 / W. VII, 585-588), la pelle di tre serpenti (W. VII, 583), cervello di vecchia cornacchia (W. VII, 592; nella fonte latina vengono nominati ‘testa e becco di cornacchia di nove secoli’, *met.* VII, 274). Il tutto viene mischiato con un ramo di olivo (*met.* VII, 277-278 / W. VII, 595-596), per poi essere applicato all’interno della bocca e della ferita procurata alla gola all’anziano Esone (*met.* 285-289 / W. VII, 606-610), che ringiovanisce di quarant’anni (*met.* 293 / W. VII, 620). Mancano, nei versi conclusivi della vicenda, i riferimenti a Bacco (*met.* VII, 294-296).

L’episodio di Esone è collegato alla storia delle figlie di Pelia. Ovidio e Wickram variano la narrazione, evitando di menzionare il motivo per il quale Medea si rende protagonista dell’ennesimo atto efferato: la maga induce le giovani a commettere il parricidio, approfittando della loro richiesta di ringiovanire il padre, indebolito dalla vecchiaia, per vendicare il marito Giasone (*met.* VII, 299 / W. VII, 639: *Ir vatter was von alter schwach*; **fig. 17**). Pelia, infatti, aveva detronizzato il fratello Esone ed aveva costretto l’eroe a sottoporsi alle prove che, in caso di vittoria, gli avrebbero conferito il regno (vi è un accenno in W. VII, 625-633)⁵⁹³. Il poeta latino informa il lettore che Medea, fingendo odio per il marito, aveva chiesto asilo alla reggia di Pelia: la donna agisce, dunque, per malvagità (*met.* VII, 297: *neve doli cessent*)⁵⁹⁴. Al fine di convincere le figlie di Pelia, Medea utilizza i suoi *medicamina* su un vecchio montone (*met.* VII, 309-311 / W. VII, 649-651: *An dem wolt sie ir kunst Probieren*), che si trasforma in agnello (*met.* VII, 320-321 / W. VII, 662-663). Dopo aver addormentato il re e le guardie grazie ad incantesimi (*met.* VII, 330 / W. VII, 675-677), la donna persevera nel suo piano, cessando di essere la protagonista «in cui il lettore, o soprattutto la lettrice, potrebbe immedesimarsi, anche perché conosce i suoi pensieri, i suoi sentimenti, per diventare una figura surreale che appare e sparisce, (...) così come fanno, nelle fiabe, proprio le maghe o le streghe, eccitando, forse, il pubblico, ma non provocando la sua empatia»⁵⁹⁵. È Medea stessa a conferire il colpo di grazia al corpo martoriato del vecchio re, dopo l’invocazione di pietà alle figlie e l’equiparazione dell’atto ad un *böse sünd* (W. VII, 700). Nei successivi 74 versi del testo-fonte (350-424), Medea compare in altre due occasioni: di ritorno da Giasone, presso cui assassina la nuova moglie ed uccide i propri figli; alla corte di Egeo, re di Atene, che sposa, fallendo nel tentativo di avvelenarne il figlio Teseo⁵⁹⁶. In tutti gli episodi elencati, la maga si sottrae all’ira delle vittime

⁵⁹³ Cfr. Pin. *Pyth.* 4; Apoll. Rhod. I, 5-17; III, 55-75; III, 1134-1136. L’uccisione era stata decisa da Era.

⁵⁹⁴ Newlands 1997, 188: «no motivation is provided in the *Metamorphoses* for Medea’s masterminding of Pelias’ murder beyond the weak transitional disclaimer with which Ovid crosses from the story of rejuvenation to that of Pelias’ murder, *neve doli cessent* (her purpose was to prevent any lack of treachery, 297). [...] Medea seemingly acts alone purely for malice’s sake». Cfr. anche Chiarini 2011, 254.

⁵⁹⁵ Wasyn 2007, 90.

⁵⁹⁶ Medea tenta di uccidere Teseo in quanto teme che possa rivendicare il trono ai danni di Melo, il figlio che aveva avuto con Egeo.

tramite la fuga: prima con serpenti alati (sia dalle figlie di Pelia, sia da Giasone; *met.* VII, 350-351 / *W.* VII, 719-721; *met.* VII, 398-399 / *W.* VII, 739-748; 760-764), infine con l'evocazione di una fitta nebbia (presso Egeo: *met.* VII, 424 / *W.* VII, 804-805).

In merito al commento allegorizzante, Lorichius dedica a Tereo e Filomela l'*Außlegung* a pagina 381-383 e relativa al VI libro. Riprendendo un verso di Giobbe (1, 21), il commentatore afferma: *Die Fabel Pelopis wirt erkleret durch das wort: Gott schlegt unnd heylt / Gott schlegt mit eyner güldene rutten / Gott gab / Gott nam / sagt Iob.* (381, 1: 'il mito di Pelope viene spiegato tramite la parola: il Signore colpisce e sana / il Signore colpisce con una verga dorata / il Signore dà / il Signore toglie, afferma Giobbe'). Segue un rapido elenco delle colpe di Tereo, la vendetta delle sorelle e le conseguenti metamorfosi (382, 8-12). Il re di Tracia viene definito *ketzer*, 'eretico' (382, 18; termini del medesimo campo semantico si ripetono 4 volte) e, macchiatosi dell'ignominiosa colpa dell'incesto, viene trasformato in upupa (*W.* VI, 1476), uccello lugubre e cimiteriale che, come riferito da una glossa tratta da Levitico XI, 19 e riportata da Lorichio (382, 23: *upupa est lugubris avis, luctum amans*), predilige il lamento. Per Procne, invece, il commentatore offre al lettore due trasformazioni: la moglie di Tereo assume sia le sembianze di una quaglia (382, 29: *Wachtel*) sia, come riportato da Ovidio, a sua volta inserito nel commento (382, 33-34: *neque adhuc de pectore caedis / excessere notae signataque sanguine pluma est / met.* VI, 669-670), di una rondine (382, 35: *Schwalb*), metamorfosi ripresa da Wickram (*W.* VI, 1482), che la ritrae nera per il compianto nei confronti della sorella creduta morta e con un punto rosso come il sangue del figlio assassinato (*W.* 1498-1494). L'ultima trasformazione riguarda Filomela, mutata in usignolo (*W.* VI, 1498), uccello canterino (382, 38: *eyn lautsingender vogel*)⁵⁹⁷ la cui melodia evoca la violenza subita nel bosco (*W.* VI, 1409-1503). Con l'arrivo del mese di maggio e della fioritura, le sue riproduzioni sonore differiscono da tutte quelle degli altri uccelli proprio come, prima della metamorfosi, aveva superato le altre donne grazie alla sua bellezza (*W.* 1512-1515). A Medea, invece, è dedicata l'*Außlegung* a pagina 433, relativa al VII libro. Nel riassunto dell'episodio, la donna viene definita una *hübsche Madonna / so auch wol Zaubern kan* (433, 2-3), per poi essere descritta, pochi versi dopo, come una *Edel Hur* (433, 9), *künstreiche Madonna* (433, 18), *zeuberschen* (433, 38). In seguito, vengono ripercorse le sue magie: il ringiovanimento di Esone, suo suocero (433, 18-19); l'uccisione di Pelia e la fuga con il drago, simbolo del diavolo (433, 20-30); l'incendio della casa di Giasone in seguito alle sue nuove nozze, lo strangolamento dei figli⁵⁹⁸ e la conseguente fuga (433;

⁵⁹⁷ Nelle *Metamorfosi* ovidiane non è chiaro chi, tra Procne e Filomela, si trasformi in rondine e chi in usignolo. Nelle *Narrationes* Procne viene trasformata in una rondine, Filomela in usignolo e Tereo in upupa. Cfr. anche Gildenhard/Zissos 2007 e Ciappi 1998, 141-148.

⁵⁹⁸ Ricordo che Wickram aveva dato credito all'uccisione dei figli tramite pugnale (*W.* VII, 758: *Sie im sein beide kindt erstach*).

32-34); l'unione con Egeo, il tentativo di avvelenamento ai danni di Teseo (433, 34-39) e il suo l'arrivo nella terra che da lei prende il nome di Media (433, 40). Infine, il nome di Medea, utilizzato per indicare crudeli tiranne, è paragonato a quello di Jesabel (Jezabel), esempio negativo di donna presente nelle Sacre Scritture⁵⁹⁹ (433, 40; 434, 1-3), evidenziando ancora una volta il ruolo ambiguo di esperta conoscitrice di erbe e crudele incantatrice. Astuta barbara che aiuta Giasone a compiere le sue imprese, viene rappresentata da Wickram come una maga dedita alle arti oscure. L'immagine creata dall'autore per le edizioni A (1545) e B (1551) raffigura Pelia disteso sul letto mentre le tre figlie brandiscono le spade, pronte ad ucciderlo. La figura di Medea, ritratta con i capelli sciolti, occupa la parte destra della xilografia ed è rappresentata intenta a cuocere erbe nel calderone, fissando, come sostiene Capriotti a proposito della Medea nelle stampe di Rusconi per le *Trasformazioni* di Dolce, «l'immagine stessa della fattucchiera moderna, (...) a metà strada tra la maga rinascimentale e la strega nordica»⁶⁰⁰. La contrapposizione irrisolta tra due mondi, quello irrazionale della Colchide e quello razionale della Grecia, dove Giasone tenta di normalizzare il potere di Medea, viene magistralmente tratteggiata da Pasolini che, terminato il film *Medea*, dichiarerà: «il potere si fonda sempre sulla ragione. E allora in un certo senso in Medea ho voluto dimostrare (in un modo assolutamente favoloso e mitico e narrativo) proprio questo: la violenza incancellabile dell'irrazionalità»⁶⁰¹.

3.10.2 Ino, Atamante e la follia

Il culto bacchico riveste grande importanza anche nell'episodio di Ino e Atamante, membri della casata di Cadmo. Il dio viene subito nominato nei versi di apertura della narrazione, in quanto simbolo di un potere divino a cui è impossibile opporre resistenza (IV, 416). Ovidio chiarisce che sono state proprio le manifestazioni di Bacco ad adirare Giunone la quale, per vendicarsi del torto

⁵⁹⁹ Accanto alla tradizione negativa si sviluppa anche un filone che privilegia le qualità positive di Medea, cfr. G. Tedeschi, *Commento alla Medea di Euripide*, Trieste 2010, 11: «In altre opere, fortemente influenzate dalla moralità cristiana, Medea diventò paradigma della fedeltà coniugale, fu considerata una bellissima principessa cortese, maestra di incantesimi e di magie, estremamente colta, sinceramente innamorata del vassallo Giasone. (...) Tuttavia, pur essendo considerata in talune opere donna innamorata e appassionata (Herbort von Fritzlar, *Liet von Troje*, 1195 ca.), ideale di eroina (Konrad von Würzburg, *Der Trojanerkrieg*), donna forte e generosa, moglie leale, giovane intelligente dallo smisurato sapere, maestra in tutte le scienze e arti liberali (Jean le Fèvre, *Livre de Loesce*, 1380-1387), o allegoria della salvezza cristiana (*Ovide moralisé*, 1291-1328), non ne tacquero lo scellerato infanticidio né Jean de Meung nella seconda parte del *Roman de la Rose* (1270 ca.), né Giovanni Boccaccio nel XVII capitolo del *De mulieribus claris* (*De Medea regina Colcorum*, 1361), né infine la medesima de Pizane nell'*Epistre au Dieu d'Amours* (1399)».

⁶⁰⁰ Capriotti 2013, 48. Cfr. anche Fox 2007, 165-178. A questo repertorio iconografico si rifà Christa Wolf, la cui Medea è una *weise Frau* dotata della seconda vista e *Priesterin* che precede alle cerimonie sacre. Proprio durante un sacrificio la nota Giasone, che se ne scopre terribilmente innamorato: «provai orrore di lei, e non potei distoglierne lo sguardo, e sono sicuro che voleva che la vedessi così, spaventosa e bella e la desiderai come non avevo mai desiderato una donna» (*Medea. Voci*, Christa Wolf, Roma, Edizioni e/o 1996, 65).

⁶⁰¹ F. Francione, *Pasolini sconosciuto*, edizioni Falsopiano, 2010, 240.

subito da Semele, infonde il pungolo della pazzia in Ino, sorella di Semele, Autonoe e Polidoro, che alleva il dio come *matertera*. L'episodio si articola in quattro momenti:

- monologo di Giunone;
- catabasi nell'Ade;
- invasamento di Ino/Atamante e conseguente follia.

La discesa agli inferi mostra analogie con il VI libro dell'*Eneide*: dopotutto, l'epica virgiliana, come già aveva rilevato Hardie⁶⁰², è fortemente presente anche all'interno del discorso di Giunone (*Aen.* I, 37-49; VII, 293-322). Nella versione latina, il sentiero che conduce agli inferi si perde *per muta silentia* (IV, 433), mentre lo Stige esala nebbie: pallore e freddo ristagnano ovunque ed i fantasmi di coloro che sono stati onorati di sepoltura vagano alla ricerca del palazzo di Plutone. È presente la descrizione della città infernale: dotata di mille entrate e porte aperte su ogni lato, accoglie le ombre senza corpo dei viandanti che soggiornano in quei luoghi. Alcune si accalcano nella reggia, altre esercitano alcune attività, ad imitazione della vita di un tempo, altre ancora sono costrette a scontare una pena. Il poeta latino elenca anche i singolari guardiani ed abitanti di quei luoghi: Cerbero, con i suoi tre musci; Tizio; Tantalo; Sisifo; Issione; le nipoti di Belo e le Furie, figlie della Notte. Ovidio le tratteggia come divinità terribili ed implacabili, con neri serpenti che scendono dai capelli (IV, 452-454). Su comando di Giunone, che aveva ordinato di instillare la follia nelle menti di Atamante ed Ino, Tisifone, una delle Furie, afferra una torcia inzuppata di sangue, indossa un manto anch'esso grondante di sangue, si attorciglia in vita un serpente e si dirige verso la casa di Atamante, seguita da Pianto, Paura, Terrore e Follia. L'*insania* dei due coniugi, espressa mediante una terminologia dionisiaca, ha notevoli punti di contatto con la follia di Agave: in seguito al lancio, da parte di Tisifone, di due serpenti sui petti di Ino e Atamante, quest'ultimo, in preda a violente allucinazioni, scambia i due figli Learco e Melicerta, insieme alla moglie, per delle prede animali, nello specifico una leonessa con i due cuccioli. L'aggettivo *furibundus* (IV, 512), inoltre, che solitamente indica l'invasamento ed il delirio⁶⁰³, è presente anche in *ars* III, 709, in riferimento a Procri, equiparata ad una baccante invasata, mentre all'interno delle *Metamorfosi* è rivolto a Scilla, collerica a causa della partenza di Minosse (VIII, 106); a Biblide, pazza d'amore per il fratello Cauno, di cui appresa la partenza si disperava come una baccante, ululando per le campagne, con i capelli sciolti e strappandosi la veste (IX, 637); Mirra, furiosa a causa della passione che le agita il petto (X, 410); Sibilla, invasata dal dio (XIV, 107). In Virgilio il vocabolo è presente due volte ed è sempre relativo a figure femminili: Didone (*Aen.* IV, 301) e Amata (VII, 346-348). Per di più, il motivo dell'inseguimento

⁶⁰² Si veda, infine, Bocciolini Palagi 2007, 92-93, in merito alla presenza delle Furie all'interno dei testi virgiliani ed ovidiani.

⁶⁰³ TLL, vol. 6, p. 1618, linea 24.

di Atamante ai danni di Ino e Learco, strappato dal seno della madre ed il cui viso viene fracassato contro una pietra, è un *topos* dei rituali relativi a Dioniso⁶⁰⁴: lo stesso Penteo era stato inseguito dalle Baccanti, proprio come suo cugino Atteone (III, 225-226; III, 715-717). Infine, l'utilizzo del verbo *rapio* al verso 517 è un esplicito richiamo al finale del III libro, all'interno del quale il composto *diripio* veniva impiegato nella celebre similitudine con le foglie strappate dal vento: *iamque male haerentes alta rapit arbore uentus, / quam sunt membra uiri manibus derepta nefandis*. Il medesimo predicato verbale è presente anche nella descrizione di Ino, mentre divelle il nipote (III, 722), e nella morte di Orfeo (*met.* XI, 20).

Se la furia di Atamante allude al potere dionisiaco, la follia che investe Ino risulta ancora più esplicita nelle manifestazioni bacchiche, nonostante venga provocata da Giunone con l'aiuto di Tisifone. Il participio *concita*, utilizzato al verso 521, è presente anche in *ars* I, 312, in relazione al disperato amore di Pasifae per un toro, mentre ella vaga per i boschi come una Baccante invasata; in *ars* III, 709-710, in merito a Procri, impazzita d'amore, ed in *her* X, 48, in riferimento ad Arianna mentre si dispera, lo sguardo rivolto verso l'azzurra lontananza, con i capelli sciolti, per essere stata sedotta ed abbandonata da Teseo. Nelle *Metamorfosi* tale predicato ricorre ben 12 volte, soprattutto in riferimento alla follia di Agave, Ino, l'invasamento profetico di Manto, la rabbia di Procne, l'utilizzo dei farmaci di Medea, l'amore di Procri e la turpe voglia di Ippomene (III, 710; IV, 510; IV, 706; VI, 157; 6, 239; VI, 594; VII, 152; VII, 491; VII, 826; VIII, 357; X, 689; XI, 334). In realtà, già Omero si dimostra conoscitore della potenza della *manìa* femminile: sia Andromeda (*Il.*, VI, 369-352), sia Demetra (*Hymn.* II) possiedono caratteristiche simili a quelle tragiche impersonate dalle Baccanti. La donna, infatti, è più adatta ad accogliere la divinità non solo per la sua conformazione fisica, ma anche per caratteristiche sociali⁶⁰⁵: la sfera riservata al femminile è, infatti, quella privata⁶⁰⁶. Come scrive Totola, «la connotazione di estraneità propria del folle rappresenta motivo di conflitto, poiché il soggetto invasato vive la propria esperienza privata in opposizione a quella pubblica⁶⁰⁷». Didone si aggira, folle, per tutta la città (IV, 68-69), come una cerva ferita dal cacciatore o una menade invasata dal grido di Bacco (IV, 70-71; IV, 300-301). I termini utilizzati sono *bacchatur* (301) e *stimulant Baccho* (302), che evidenziano la frenesia dionisiaca, enfatizzata dal paragone utilizzato per la regina cartaginese con una Tiade (*Thyias*, 302). I movimenti forsennati di Didone, caratterizzati dalla rotazione degli occhi o dal volto infuocato di passione (IV, 363; IV 364), vengono ripresi anche per accentuare la follia di Amata in *Aen.* 285-405. Come abbiamo già analizzato a pagina 127-128 per quanto riguarda l'utilizzo dell'aggettivo *furialis* all'interno del VI

⁶⁰⁴ L'atto dell'inseguimento è già presente in Hom. *Il.* 6, 130-140, cfr. Hughes 1999, 214-216.

⁶⁰⁵ Cfr. Zeitlin 1990 e Kraemer 1979.

⁶⁰⁶ Anche se a Roma le donne possono, e riescono, ad influenzare la politica maschile (cfr. Martin 1993).

⁶⁰⁷ Totola 2009, 361. Cfr. anche Swanepoel 1995, 33.

libro delle *Metamorfosi*, è di nuovo Giunone che, accesa di odio come nella vicenda di Atamante ed Ino, chiede aiuto alla divinità infernale Aletto per ritardare il matrimonio tra Enea e la figlia Lavinia, promessa in sposa a Turno. L'invasamento di Amata, modello per quello provocato da Tisifonte, è causato dalla follia suscitata dal lancio di un serpente, metaforicamente insinuatosi nel seno della donna, senza che questa se ne accorga (*Aen.* VII, 350: *attactu nullo*). Se Amata, già prima del contatto pestifero, appare sconvolta “da ansie e ire donnesche” (*Aen.* VII, 345) a causa dell'arrivo dei Teucridi e dell'imminente matrimonio, è solo in seguito all'azione di Aletto che, in un secondo momento, alterata dal veleno furiale, perde il senno, aggirandosi per la città come una trottola (378-384) e rifugiandosi, infine, nei boschi al grido “*Euhoe Bacche*” (389). Tale invocazione a Bacco è presente sia nell'episodio di Procne, sia in quello di Ino: *euhoeque sonat* (VI, 597); «*Euhoe Bacche*» *sonat* (IV, 523). Quest'ultima, ancora sconvolta dall'inseguimento ad opera del marito e resa furente dal veleno, prende tra le braccia il secondo figlio Melicerta, scappando con i capelli sciolti ed invocando Bacco (le urla riprendono quelle di Agave ai danni di Penteo in *met.* III, 528). Il tragico destino della casata di Cadmo è compiuto: Ino, resa folle, raggiunge una rupe e si getta in mare insieme al figlio⁶⁰⁸.

Comparando gli esempi proposti con il testo protomoderno, si evidenziano svariate differenze. Per quanto riguarda la resa dei termini latini che riguardano l'oltretomba, l'autore tedesco traduce, ad esempio, il Tartaro con *Hell* (*met.* II, 260 / W. II, 564; *met.* V, 371 / W. V 696; *met.* V, 423 / W. V 801; *met.* XI, 670 / W. XI, 1154; *met.* VI, 676 / W. VI, 1517), la divinità Dite è semplicemente *der Hellen Gott* (*met.* V, 384 / W. V, 718). La discesa agli Inferi di Giunone è resa possibile grazie ad “un sentiero buio, fumoso e sempre freddo, in cui è presente un nero bosco” (W. IV, 775-776: *gantz dunckel rauch und immer kalt / an dem weg steht eyn schwartzer walt*). La descrizione del luogo ricalca in parte il testo fonte: sono presenti il fiume Stige (W. IV, 784; 786; in altre parti del testo *ad Styga* viene reso con *zu der Hellen*: *met.* X, 13; W. X, 28; *met.* XV, 154; W. XV, 129; *met.* V, 504 / W. V, 932), presso il quale stazionano le anime in attesa di una differente collocazione, ed il palazzo di Plutone (799-800). Degno di nota appare l'inserimento di Caronte, citato nel VI libro dell'*Eneide* (298-301), ma non presente in Ovidio: nel testo tedesco viene definito *schiffman*, traghettatore, in quanto traghetta le anime dei morti, come spiega la *manicula* a lato del verso 792: *Charon der hellisch schiffman so die abgestorbnen uber den hellischen fluss furt* (**fig.18**). La sembianza di coloro che popolano quei territori è caratterizzata dall'assenza di carne viva: solo le anime abitano gli inferi (W. 810; 814), alcune accalcate in fila, altre afflitte per le pene che dovranno

⁶⁰⁸ In *met.* IV, 531-542 Venere, addolorata dalla disgrazia, chiede a Nettuno che Ino ed il figlio vengano trasformati in dèi marini. La preghiera viene esaudita: non viene solo mutato l'aspetto mortale, ma anche i nomi. La madre, da quel giorno, diventa Leucòtea, mentre il figlio Palèmone.

scontare (*met.* 446; W. 818). L'arrivo di Giunone è atteso da Cerbero, *der dreieuptig hund* (W. 825; la *manicula* chiarisce il suo ruolo nell'Oltretomba: *Cerberus der hellhundt mit drein heuptern bewart die pforten der hellen*) dotato di tre fauci (*met.* IV 450: *tria Cerberus extulit ora*; W. IV 826: *drifachen schlund*). In seguito, la moglie di Giove chiama a raccolta le Furie, figlie della Notte: nel testo protomoderno vengono definite le "tre sorelle della Notte" (W. 829: *dreien nacht schwester*; 891) e correttamente è ripreso il particolare dei capelli intessuti a dei serpenti (W. 830, non ne viene, tuttavia, ricordato il colore). Diversamente da Ovidio, Wickram non trascrive il nome di Tisifone, una della Furie, ed anticipa la sua comitiva infernale prima di elencare gli infelici abitanti delle *Sedes Scelerata* (*met.* IV, 455-466): al posto di Pianto, Paura e Terrore, l'autore tedesco inserisce *das todtlich hertzenleyt, vergessenheyt, die tobend sucht* (W. 837-839). Sono, invece, riportati correttamente, ad eccezione delle nipoti di Belo, Tizio, le cui viscere sono state dilaniate (W. 844-846); Tantalo, immerso nell'acqua fino alla bocca ed incapace di afferrare le mele che pendono sopra di lui (W. 847-858; nelle versione latina si parla di generici 'frutti', v. 459); Sisifo, che continuamente deve sospingere un masso (W. 859-862); Issione, fratello di Atamante, invidiato da Giunone in quanto abitante degli Inferi, mentre Atamante trascorre la vecchiaia nel suo palazzo (W. 863-882). Assente risulta il nome di Iride, figlia di Tauramante, che purifica Giunone al suo ritorno dagli Inferi: in Wickram l'abluzione avviene ad opera di un arcobaleno (W. IV, 915), mentre Tisifone, mai nominata, si dirige verso la reggia di Atamante, dopo aver indossato una veste intrisa di sangue (*met.* IV, 481-482; W. IV, 918-919). L'arrivo della Furia provoca sgomento nei cuori dei coniugi: già il sole era svanito dal loro palazzo ed i serpenti, strappati dai capelli della presenza infernale e scagliati con violenza contro Atamante ed Ino, si erano ormai insinuati nei loro cuori (W. 926; 934-935; 946-952). Atamante, resnarciso folle dai pestiferi veleni, dopo essersi rivolto ad una immaginaria compagna di caccia, urla di aver visto una crudele leonessa aggirarsi per la reggia, insieme a due cuccioli (W. IV, 987-989: *dann ich sih hie uff disem gfuld / eyn Lewin grausam / darzu wild / bei ir seind junger wolffen zwey*). L'orrore è servito: il figlio Learco, mai nominato, viene scambiato per una preda, proprio mentre tende le braccia al padre e gli sorride (W. IV, 995-997: *Die kind zum vatter wurden hohn / und boten im ir hendlin schon / Lachten in an freüntlichen gar*), venendo così involontariamente ucciso da quest'ultimo, che gli fracassa il corpo su un masso (W. IV, 1003). Non vi è sorte migliore per l'altro figlio, denominato Melicortum (1011), che viene afferrato dalla madre la quale, in un disperato tentativo di salvataggio e con la mente ottenebrata dalla follia, lo porta con sé fino alla sommità di un ponte (non di un masso, come aveva narrato Ovidio), per poi gettarsi con lui in mare (W. 1019-1021). Interessante appare l'*Außlegung* lorichiana, ricca di dettagli relativi all'onomatopeica, diversamente dal testo wickramiano. Lorichius, infatti, riporta non solo il nome di Tisifone, ma anche quello di Learco e Melicerta (258, 3; 4-6); quest'ultimo trova la morte da una rupe a picco sul mare, e non da un ponte. Lorichius,

inoltre, inserisce la richiesta di Venere a Giunone, con la conseguente metamorfosi di Ino e Melicerta, che non solo diventano divinità marine, ma mutano i propri nomi in Leucòtea e Portumno (259, 1-2; il nome Portumno è errato, in quanto Melicerta assumerà il nome di Palèmone). Si ritiene, dunque, confermata l'ipotesi di Stackmann⁶⁰⁹, che sostiene che l'interpretazione lorichiana sia stata scritta indipendentemente dal lavoro di Wickram, in quanto all'interno del commento vengono citati episodi che non sono presenti nell'opera dell'autore tedesco. Ciò, tuttavia, non esclude la consultazione dell'opera redatta da quest'ultimo; lo dimostrano le citazioni attinte da Wickram e l'inserimento del suo nome nell'*incipit* del commento (si veda la nota 119). L'*Außlegung* termina con una critica nei confronti del vino e dell'ebbrezza: *Diß Fabel bedeut erstlich / das nichts gut aus der drunkenheit kommen kann. Sie macht dolle köpff und unsinnige leuth*⁶¹⁰ (259, 6-7). Tale invettiva consente a Lorichius l'inserimento di ulteriori citazioni, quali l'epistola 83 (paragrafo 18) di Seneca a Lucilio, dedicata all'ubriachezza: *multa ebrii faciunt quibus sobrii erubescunt, nihil aliud ergo est ebrietas, quam uoluntariam insania*. A parte qualche errore di concordanza grammaticale (il testo corretto è il seguente: *multa ebrii faciant quibus sobrii erubescant, nihil aliud esse ebrietatem quam uoluntariam insaniam*), il significato è chiaro, nonostante manchi la prima parte della frase: “gli ubriachi si abbandonano ad azioni di cui si vergogna ogni uomo temperante, e l'ubriachezza altro non è che una follia volontaria” (259, 14-15: *Demnach ist die drunckenheyt nichts anderst / dann eyn willige unsinnigkeyt*⁶¹¹). Seguono due esempi di follia causata dall'ubriachezza: quello di Oreste nei confronti dell'amico Pilade e di Alessandro Magno che, ebro, uccise il fedele Clito (nominato da Lorichius Cleto; 259, 17).

3.10.3 Orfeo e le Baccanti

Un'altra vicenda in cui sono coinvolte le Baccanti è quella che vede come protagonista Orfeo, il cui destino è caratterizzato dallo smembramento, come in precedenza è avvenuto sia per Penteo, sia per Atteone. L'episodio è narrato all'inizio dell'XI libro delle *Metamorfosi*: la figura del cantore, tuttavia, è ben presente nelle testimonianze letterarie. Solitamente considerato figlio della musa Calliope e del re tracio Eagro, più raramente di Apollo (Apoll. Rhod. I, 24; I, 23-33; Apollod. I, 14), è sovente legato a personaggi quali Lino (Apollod. I, 14; Diod. Sic. III, 67, 2) e Museo, poeta e divinatore (Diod. Sic. IV, 25, 1) ed è stato associato alla spedizione degli Argonauti (Pind. *Pyth.* IV,

⁶⁰⁹ Stackmann 1967, 128. Per quanto riguarda la questione se avesse avuto in suo possesso la traduzione di Albrecht von Halberstadt, Lorichius chiarisce direttamente la problematica in *Met.* 28, 24-27, come anche l'insoddisfazione di non poter consultare la sua biblioteca personale durante l'esilio.

⁶¹⁰ “Questo racconto indica principalmente che / nulla di buono può derivare dall'ubriachezza. / Essa rende le teste annebbiate e la gente fuori di sé”.

⁶¹¹ “L'ubriachezza altro non è che una follia volontaria.”

176; Apoll. Rhod. I, 32-34). Grandemente amato dagli dei ed eccellente musicista (Pind. *Pyth.* IV, 176; Plat. *Ion* 533b-c; Diod. Sic. III, 59, 5), mediante le sue doti canore ammansisce sia animali e piante (Eur. *Bacch.* 560-564; Ov. *met.* X, 86), sia il mondo inanimato (Eur. *IA*, 1211-1214; Apoll. Rhod. I, 26-31; Ov. *met.* XI, 10-13). La vicenda di Orfeo è strettamente legata a quella di Euridice, il cui mito è narrato da Virgilio (*Georg.* IV, 453-527) ed Ovidio (*met.* X, 1-147; XI, 1-66)⁶¹². Della sua discesa agli inferi narrano vari autori (Eur. *Alc.*, 357-360; Verg. *Georg.* IV, 453-506; Ov. *met.* X, 1-63; Apollod. I, 14), che descrivono anche l'incanto causato dalle sue composizioni (Verg. *Georg.* IV, 471; Hor. *Carm.* III, 11, 13; Ov. *met.* X, 40; Sen. *Herc. f.*, 569). Orfeo, all'interno delle *Metamorfosi*, viene raffigurato al centro di un ritrovo di bestie selvatiche e di uccelli, mentre incanta il bosco cantando racconti con la maestria delle corde della sua lira, in giusto rapporto tra di loro (X, 145-147). Anche Wickram segue il testo fonte, narrando dell'amore da parte delle creature del bosco e degli oggetti inanimati, tanto da commuovere, grazie al suo canto, gli animali feroci e gli uccelli, come riporta il riassunto nell'intestazione di pagina 551: *Orpheus spielt so süß mit seiner Harpffen daß sich die baum zu im fügen / die wilden thier inn den welden / die vögel inn den lüfften von seinem gesang und seyten bewegt werden*. La descrizione della radura, che in Ovidio occupa 22 versi (X, 86-108), in Wickram è composta da 23 (W. X, 193-218). Il luogo appare incontaminato: se, prima dell'arrivo di Orfeo, non è riparato dal sole (Ov. 88, W. 198), in contemporanea alla sua venuta giunge anche l'ombra, che dona refrigerio (Ov. 90; W. 200-204). Segue un catalogo di piante: nel testo latino ne sono presenti 25, seguite infine dal cipresso e dalla narrazione della sua metamorfosi⁶¹³, mentre in Wickram ve ne sono 14. Multiple sono le testimonianze letterarie in merito alla morte del celebre cantore: è punito per amore (Plat. *symp.* 179d), è ucciso da Zeus (*Anth. Pal.* VII, 617), collerico per aver rivelato i misteri agli iniziati (Paus. IX, 30, 5); si suicida per la scomparsa di Euridice (Paus. IX, 30, 6)⁶¹⁴. Secondo la maggioranza delle fonti, tuttavia, furono le donne dei Ciconi, da lui respinte, le autrici dell'atroce delitto. Sia Virgilio, sia Ovidio, accennano ai *sacra* bacchici per quanto concerne l'uccisione del cantore che non solo disprezza le donne, ma inizia i popoli della Tracia agli amori con i giovinetti, esortando i maschi a “cogliere i primi fiori di quella primavera della vita che è l'adolescenza” (X, 83-85). Infatti, dopo la perdita definitiva di

⁶¹² Le prime menzioni letterarie (Eur. *Alc.* 357; Isoc. *Or.* 11,8) narrano dell'abilità di Orfeo di tornare indietro dal mondo dei morti, cfr. “Orpheus”, in: *Brill's New Pauly*, Antiquity volumes edited by Hubert Cancik and Helmuth Schneider; English Edition by Christine F. Salazar.

⁶¹³ L'arbusto proveniente dalla Caonia, il bosco delle Eliadi, il rovere dalle alte fronde, i molli tigli, il faggio, l'alloro, i fragili noccioli, il frassino, l'abete senza nodi, il leccio incurvato dalle ghiande, il platano festoso, l'acero, i salici, il giuggiolo, il bosso sempreverde, le tamerici, il mirto, la lentaggine, l'edera, gli olmi, gli ornielli, le picee, il corbezzolo, le palme e, infine, il pino. Le piante menzionate da Wickram, invece, sono le seguenti: leucisco, nocciolo, frassino, abete, tiglio, pioppo, quercia, alloro, betulla, salice, bosso, giuggiolo, prognolo e biancospino.

⁶¹⁴ Pieria (Apollod. I, 14f.) o Libethra in Boeozia (*Anth. Pal.* 7, 9; Paus. 9,30,9) sono i luoghi ricordati per la sua sepoltura.

Euridice, il cantore si ritira “sull’alto Rodope e sull’Emo battuto dall’Aquilone” (Ov. 76-77), rifiutandosi, per la durata di tre anni, di avere alcun rapporto con le donne. In merito a tale passaggio, è interessante notare come il riferimento alla pederastia non sia presente nel testo di Wickram: l’autore, al suo posto, preferisce inserire un discorso indirizzato da Plutone ad Orfeo, a seguito della scomparsa della giovane Euridice (W. X, 182-188):

*Sint er sein weib jetzt hat verlorn
So soll er meiden alle weib
Darzu auch kosten seinen leib
Drei gantzer jar lang oder meh
Uff dem Hemus und Rhodope
Die liegen imm Tracischen landt.*

Orfeo, dunque, “poiché ha perso la sua donna, dovrà evitare tutte le donne, a costo della sua vita, e rimanere per circa tre anni sull’Emo e sul Rodope, situati in terra Tracia” (l’ubicazione riprende i versi ovidiani 76-77). Wickram prosegue narrando che Orfeo si rattristò a tale avvertimento, ma il monito divino di rifiutare eventuali pretendenti rimane insindacabile (W. X, 191-192). Nel testo protomoderno, dunque, non è Orfeo che rifiuta deliberatamente le donne, “per il dispiacere provato, o perché aveva fatto voto” (Ov. X, 79-82), ma è il Dio che lo sprona a seguire tale dettame. In Ovidio l’introduzione del nuovo culto orfico è funzionale ai successivi amori di Giove ed Apollo, menzionati anche da Wickram che, nell’introduzione al XI libro (p. 593), ribadisce il motivo dell’infelice destino a cui il cantore è condannato, ossia la mancanza di contatto con le donne: *Der süß sigend Orpheus wirt von den unsinnigen Thrachonischen weibern umbracht umb deß er kein weib mehr freyhen oder nem wolt*. Sia Virgilio, sia Ovidio, seguito da Wickram, si servono delle Menadi per punire Orfeo, come narrano i seguenti versi: Verg. *georg.* IV, 520: *spretae Ciconum quo munere matres*; Ov. *met.* X, 79 ss.: *omnemque refugerat Orpheus / femineam Venerem, seu quod male cesserat illi, / siue fidem dederat; multas tamen ardor habebat / iungere se uati: multae doluere repulsae; Ille etiam Thracum populis fuit auctor amorem / in teneros transferre mares citraque iuuentam* (*met.* X, 83-84). Particolare interesse desta l’utilizzo del sintagma *nurus Ciconum* (*met.* XI, 3), “nuore dei Ciconi” e non, come nelle *Georgiche* virgiliane, *matres Ciconum* (IV, 520). Si conclude, quindi, che Ovidio utilizzi i due termini in maniera distinta e, quando si avvale del secondo, «si deve sospettare che non lo faccia, come a prima vista potrebbe sembrare, per indicare con esso genericamente tutte le donne, ma proprio quelle più giovani, (...) spostando il tono della scena dalla sacralità del resoconto virgiliano al contesto, tutto umano, di una vendetta per un amore

non corrisposto»⁶¹⁵. Nel testo protomoderno Wickram utilizza il generico *Thrachonischen weibern* (XI, 5; 28), senza fornire indicazioni sull'età delle donne autrici del crudele delitto. La caratterizzazione bacchica delle donne, il cui dio è esplicitato ai versi 7 e 9 (*dem Gott Bacho zu ehren; weines Gott*) appare evidente all'inizio dell'XI libro, dove vengono definite *weiber schar* (5, una schiera femminile; al v. 28 il poeta si riferisce loro come *unsinnigen weiber*; in Ovidio vengono esplicitamente denominate *maenades* al v. 22). Il loro aspetto e la loro gestualità richiamano inoltre alcuni *topoi* della rappresentazione delle Baccanti: la roteazione del capo, intense urla (W. XI, 11-12; Ov. v. 6: *leues iactato crine per auras*). Degni di nota appaiono l'utilizzo dell'aggettivo *lymphata*, relativo ai *pectora* delle Baccanti (XI, 3) e presente in Catullo, Virgilio e Seneca in merito alla possessione delle menadi⁶¹⁶, e *furialibus* (13), del cui utilizzo si è già discusso alle pagine 128-129; 134. Nel testo tedesco vi è una ripresa degli strumenti bacchici, già ricordati ai vv. 1293-1294 del III libro, dove si faceva riferimento ai *fleyten und tampeur / vil Busaunen und hörner lang*. Nel XI libro il corteo delle Baccanti viene rappresentato come urlante e fastidioso, composto da donne ubriache: *der schall / von den Busaunen / und der hall von den weibern toll / kam / welche warn truncken und voll*. Lo sbranamento ricalca quello subito da Penteo ed Atteone, ma in questo caso le Baccanti, prima di scagliarsi contro Orfeo, riversano la mattanza su volatili, serpenti e quadrupedi ammansiti dal canto del poeta, fino ad accalcarsi su di lui con mani grondanti di sangue (Ov. XI, 20-23; W. XI, 52-53). Nel testo latino il parossismo menadico è preceduto dal lancio, in direzione di Orfeo, prima di un bastone, poi di un sasso, che non raggiunge l'obiettivo e cade al suolo, infine tirsi, zolle, rami e pietre (XI, 6; 10; 28-30). Nel testo tedesco sono presenti una grossa pietra, ammansita, benché inanimata, dalle capacità canore di Orfeo (W. XI, 20-23: *warff dar mit eym grossen stein / Der steyn inn seinem fluck und gang / erhoren thet Orpheus gsang / und fiel nider von seinem fuß*), una zolla di terra (35), rami (38) ed ancora grandi pietre (52). Lo *sparagmòs* vero e proprio segue quello animale: lo smembramento dei buoi, di euripidea memoria (*Bacch. 734-736*), causato dalle donne di Tracia⁶¹⁷. I sarchielli, i pesanti rastrelli e le lunghe zappe (35) giacciono *dispersa per agros*: tale nesso rievoca il verso 522 del IV libro delle *Georgiche*, inerente allo smembramento del cantore (*discerptum latos iuuenem sparsere per agros*) le cui membra, come

⁶¹⁵ Esposito 2011-2012, 128-129.

⁶¹⁶ Cat. 64; Verg. *Aen.* VII; Sen. 382-384.

⁶¹⁷ Per Girard 1977, 5, il sacrificio è un atto fondamentale perché regola il ciclo di violenze all'interno di una comunità causate dal livello di competizione tra i suoi abitanti. La vittima animale, infatti, diventa un surrogato dei membri cittadini, nei confronti dei quali è possibile rivolgere della violenza che culmina con lo spargimento di sangue. La vittima, così, assume il ruolo di "insider" e "outsider", come lo stesso Girard afferma: «sacrificial substitution implies a degree of misunderstanding. Its vitality as an institution depends on its ability to conceal the displacement on which the rite is based. It must never lose sight entirely, however, of the original object, or cease to be aware of the act of transference from that object to the surrogate victim: without that awareness no substitution can take place and the sacrifice loses all efficacy».

riportato da Ovidio, *iacent diversa locis*⁶¹⁸ (50). Lo smembramento di Orfeo è presente anche in *Ibis* (597), all'interno della cui opera il verbo indicato per l'azione compiuta dalle Baccanti è *diripio*: *diripiantque tuos insanis unguibus artus / Strymoniae matres Orpheos esse ratae*. Del corpo martoriato rimane il capo, che viene accolto, insieme alla lira, dal fiume Ebro, fino ad arenarsi sulle coste dell'isola di Lesbo. Nel testo protomoderno non è riportata la similitudine con i buoi, ma è presente il furto ai danni dei contadini (W. 60-66), il nome del fiume da cui la lira e il capo vengono trasportati (W. 91: *Hebrumm*) ed il loro arrivo presso l'isola di Lesbo (W. 103: *inn Leßbiam landt*), in quanto "il suo corpo è stato dilaniato in mille pezzi" (W. 86-87: *Sie hatten wol inn tausent stuck / Orpheo seinen leib gerissen*). In aggiunta, all'interno del testo tedesco non sono stati resi due aggettivi già presenti nell'episodio di Penteo e che connotavano la sua persona: *contemptor*, mediante il cui utilizzo le donne di origine tracia danno origine alla *sparagmòs* (v. 7: «*en*» ait «*en, hic est nostri contemptor!*») e che ricalca *met. III, 514 (contemptor superum Pentheus)*, e *sacrilegae*, con cui le Baccanti sono definite dal narratore mentre si stanno avventando su Orfeo (vv. 38-41). Infine, lo sfortunato destino di Orfeo riprende non solo la storia di Atteone e di Penteo, ma anche il loro tentativo di supplica finale: come Atteone tentava di scongiurare i compagni tendendo braccia ormai non più facenti parte del corpo (III, 240-241), e così anche Penteo, sgomento, si rivolge alla madre, mostrando gli arti monchi, anche Orfeo protende le braccia, per la prima volta pronunciando vane parole, perché senza effetto:

		Ovidio		Wickram
Penteo	III, 721-725	<i>Illa, quis Acteon, nescit, dextramque precantis / abstulit: Inoo lacerata est altera raptu / Non habet infelix quae matri bracchia tendat, / trunca sed ostendens deiectis vulnera membris / "adspice, mater!" ait.</i>	III, 1389	<i>Sein hend hub er ghen ir und sprach</i>
Atteone	III, 240-241	<i>Et genibus pronis supplex similisque roganti / circumfert tacitos tamquam sua bracchia vultus</i>	III, 565	<i>Eym armen bittenden gelich</i>
Orfeo	IX, 39	<i>Tendentemque manus atque illuo tempore primum</i>	XI, 70	<i>Er recket seine hend beyd dar</i>

Infine, di nuovo Ovidio termina la narrazione dello smembramento con una comparazione: se nel III libro era stato utilizzato il nesso *autumni frigore (met. III, 729)* per simboleggiare la rapidità con cui le Baccanti straziano con mani nefande il corpo di Penteo, paragonato alle foglie toccate dai

⁶¹⁸ Cfr. Verg. *georg. IV, 522: discerptum latos iuuenem sparsere per agros*; Sen. *Med. 630*. Se in Virgilio l'amore di Orfeo è follia ed il lamento di Euridice è l'unica voce diretta nel racconto, mentre le parole del cantore sono riprodotte sotto forma di *oratio obliqua*, nelle *Metamorfosi* Ovidio dà voce ad Orfeo, mentre quasi silente appare Euridice.

rigori autunnali, nell’XI l’anima di Orfeo, in seguito al dilaniamento del corpo, si disperde, insieme all’ultimo respiro, nel vento (43). Dioniso, in seguito alla morte di Orfeo, adirato con le Baccanti per il loro gesto efferato, abbandona la Tracia per la Lidia, dove lo accolgono satiri, Baccanti e Mida, iniziato ai suoi misteri da Orfeo ed Eumolpo (XI, 86-145), mentre Apollo, recatosi in Lidia, dimostra la superiorità della cetra sul flauto nella contesa con Pan, giudice Tmolò (si vedano le pagine 91-93).

Di particolare rilevanza appare il commento moralizzante lorichiano. Per il commentatore, Orfeo era *Priester und Poeten* (548, 2) e, in seguito alla scomparsa di Euridice, si era recato in Tracia, dove aveva trascorso l’esistenza tra la musica ed il canto, circondato da animali: *da selbst hat er eyn eynsamms leben gefürt / mit seiner Music sich selbst getrost / mit der süsse seines gesangs alle thier nach sich gezogen / Berg / Steyn und Beyn bewegt* (548, 5-7). L’allontanamento dal genere femminile è descritto come un *abschewens von den weibern* (548, 17) ed è la causa della feroce invettiva che segue a pagina 549 e relativa alla sodomia (20-26), probabilmente innescata dalle riflessioni in merito alla nuova usanza introdotta da Orfeo in Tracia, non menzionata nel testo protomoderno (la pederastia). Tale peccato è, secondo Lorichius, più esecrabile dell’incesto, poiché quest’ultimo agisce all’interno dei confini stabiliti dalla natura: *die sodomitische sünd ist warlch grausamer dann bei seiner eygenen mutter oder schwester schlaffen. Dann wie wol auch solch incaustus wider die natur ist / so ist dochdise stümmende sünde der natur vil meher zu entgegen* (20-23). Viene in seguito riportato l’episodio di Lot che, in *Genesi* 19, mostra ospitalità a due angeli che giungono a Sodoma e li invita a pernottare a casa sua. In seguito alle richieste sempre più insistenti da parte della folla, che desidera abusare dei due ospiti, Lot offre uno scambio e consegna loro le figlie vergini, perché “ne facciano ciò che preferiscono” (19, 7-9). In seguito alla distruzione di Sodoma e Gomorra, Lot e le due figlie, dopo essere partiti da Zoar, si stabiliscono in montagna, presso una caverna all’interno della quale le figlie, temendo di non riuscire ad avere una progenie, si uniscono al padre, dando così origine alla dinastia dei Moabiti e degli Ammoniti. Per Lorichius, inoltre, un’ulteriore problematica relativa alla sodomia introdotta da Orfeo è la totale impossibilità di generare figli, contravvenendo al monito divino contenuto in *Genesi* 1, 22: *crescite et multiplicamini* (550, 12-14: *hat Gott gesagt: CRESCITE ET MUTIPLICAMINI. Wachst und werdet gemehret. Er sagt nit / LUXURIATE, PROTERVITE, DIFFLUTE*). Tale vizio è proprio dei seguaci di Orfeo e dei pagani (19: *Orpheunisten unnd Heyden*), ma l’intervento di Dio ha riformato il popolo e si è opposto a tale trasgressione (21-22): qualora si diffondesse, sarebbe meglio che l’intero mondo crollasse su sé, inghiottendo i peccatori (22-23). L’*Außlegung* relativa all’episodio di Orfeo termina alle pagine 562-564: la vicenda del cantore e di Euridice conferisce la possibilità di riflettere sulla condotta della donna. Per Lorichius, che riprende *Proverbi* 19, 14, “una moglie giudiziosa è un dono

del Signore” (563, 28) e le virtù che è necessario possenga sono quelle contenute negli elogi presenti in *Proverbi* 31, 10-31 ed *Ecclesiastici* 26. Dopotutto, come sosteneva Dione Crisostomo, la moglie è *necessarium malum, naturalis tentatio, desiderabilis calamitas, domesticum periculum, delectabile detrimentum* (564, 4-5). La parte iniziale di tale espressione è tratta da un frammento del comico Filemone e riprende un *topos* proverbiale reperibile in Strabone, nell’*Antologia Palatina*⁶¹⁹ e Menandro, per il quale è il matrimonio che viene definito “un male necessario”.

Un’ultima annotazione per quanto concerne le illustrazioni. Wickram ne esegue due, reperibili alle pagine 540 e 592. Nella prima è possibile scorgere il cantore, raffigurato come un uomo di mezza età coperto solo di una fascia che gli cinge la vita (**fig. 19**). Dotato di lunghi baffi ed intento a suonare la lira, nella rappresentazione più simile ad un’arpa, grazie alle sonorità prodotte attira presso di sé, in un luogo boschivo (la radura di cui narra Ov. IX, 86-87), non solo gli animali, ma anche una ninfa, ben visibile nel lato destro dell’illustrazione, e caratterizzata dal corpo immerso nell’acqua di un fiume. Tra gli animali svettano un orso, accucciato accanto ai piedi del cantore, un cinghiale, un cervo, due scimmie, due passeri, un serpente, una lucertola e, in lontananza, un cavallo ed una figura animale del tutto somigliante ad un unicorno, a causa della protuberanza visibile in mezzo alla fronte. L’ultima rappresentazione riproduce lo *sparagmòs* (**fig. 20**): Orfeo, che ora indossa indumenti tipici dell’epoca, è assalito da tre Baccanti, raffigurate con lunghe vesti ed il capo che regge un otre: due di loro lo aggrediscono con lance affilate, mentre la terza è intenta a lanciargli una pietra. Sullo sfondo è possibile notare una quarta menade, mentre la parte sinistra dell’illustrazione è occupata dalla rappresentazione dei resti del dilaniamento: i tronchi di una gamba e del braccio giacciono accanto alla lira, trasportati dalla corrente, mentre il capo sta per essere addentato da una fiera del tutto simile ad un mostro marino e che, in realtà, è un serpente, trasformato in pietra da Febo a causa del suo gesto sconsiderato (Ov. XI, 58-60; W. XI, 105-115).

⁶¹⁹ In merito a tale sentenza cfr. proverbio 1785, in *Dizionario delle sentenze latine e greche*, a cura di Renzo Tosi, Rizzoli 2017.

Capitolo IV

L'APPARATO ILLUSTRATIVO ED IL COMMENTO DI LORICHIUS

4.1 L'apparato illustrativo

Come abbiamo già avuto modo di rilevare, l'opera di Jörg Wickram risultò un successo editoriale, dimostrato dalle numerose ristampe che il testo ebbe dal 1545 al 1631 (vi furono cinque edizioni: 1545, A; 1551, B; 1581, C; 1609, D; 1631, E). Le xilografie furono ideate da Wickram stesso per quanto riguarda le prime due (A, B), mentre le ultime tre (C, D, E) furono concepite da Virgil Solis, che a sua volta trasse ispirazione dalle incisioni di Bernard Salomon⁶²⁰, illustratore francese autore de *La Métamorphose d'Ovide figurée*, un libro stampato a Lione e costituito da 178 incisioni atte a rappresentare i miti delle *Metamorfosi* (la prima edizione è del 1557, uscita presso la stamperia lionese di Jean de Tournes, le successive furono quella del 1564 e del 1583). Ogni incisione comprende un titolo ed una strofa di otto versi, attribuiti a Barthélemy Aneau; una cornice impreziosisce le illustrazioni. Salomon si era già dedicato al testo ovidiano, illustrando nel 1549 con 22 incisioni i primi due libri della traduzione delle *Metamorfosi* di Clément Marot (rimaste incompiute a causa della morte di quest'ultimo) ed ispirandosi anche alle edizioni precedenti delle *Metamorfosi*, quali quelle di Bonsignori e Dolce. L'opera venne tradotta in italiano da Gabriele Symeoni nel 1559, con il titolo *Metamorfoseo d'Ovidio, figurato & abbreviato in forma d'Epigrammi*, stampato a Lione da Jean de Tournes e che riprende le xilografie del 1557, tranne alcune eccezioni⁶²¹. Johann Feyerabendt, editore dell'edizione C di Wickram, sostituì le 47 illustrazioni di Wickram con quelle di Solis (178), aggiungendo le descrizioni di Johannes Posthius, ed intervenne anche sul testo, togliendo dei passaggi ed aggiungendone altri tratti dall'opera del cantore di Augsburgo Johannes Spreng. L'edizione D, ad opera di Johann Saur presso la stamperia di Rothen, inserisce 182 illustrazioni sempre di Solis, mentre il testo riprende C. La ristampa del 1631 (E), ad opera di Gottfried Tampach, contiene sempre le medesime illustrazioni di Solis (182). Se tali riproduzioni non sono altro che copie, in senso inverso, di quelle di Salomon, prima di procedere con l'analisi delle illustrazioni relative a Tiresia, Cadmo, Penteo, Semele ed i marinai di Acete, è bene soffermarci brevemente sulle edizioni italiane.

⁶²⁰ Guthmüller 1997, 211, sottolinea il riferimento, insito nel titolo, alla *Picta Poesis* di Barthélemy Aneau (1552), opera dove poesia e pittura sono strettamente collegate.

⁶²¹ Sei xilografie non vengono riprese, sedici sono nuove, due vengono sostituite da altre che illustrano la medesima scena. L'opera che sembra aver influenzato maggiormente l'illustratore francese fu *Grande Olympe, le xv. livres de la Métamorphose d'Ovide*, pubblicato dall'editore Janot nel 1539 e che contava 258 incisioni appartenente a differenti illustratori. Si veda P. Sharrat, *Bernard Salomon illustrateur Lyonnais*, Genève 2005, 154-159.

Nel 1493 l'umanista Raffaello Regio realizzò un commento del poema ovidiano dal titolo *Metamorphoseon Pub. Ovidii Nasonis libri XV* che, come scrisse Guthmüller⁶²², «rappresenta agli occhi di Regio un'enciclopedia dell'intera erudizione. [...] Ovidio corrisponde dunque in maniera ideale alla concezione umanistica del poeta, e soprattutto del poeta epico, come poeta *eruditus*». Nel 1497, a Venezia, fu stampato da Luca Antonio Giunta l'*Ovidio metamorphoseos vulgare* di Giovanni di Bonsignori, primo esempio di volgarizzamento illustrato: l'opera, nonostante la data di stampa, fu redatta tra il 1375 e il 1377⁶²³. Il testo, corredato da 52 xilografie realizzate da un anonimo francese, fu un modello fondamentale per le future illustrazioni delle *Metamorfosi* in ambito europeo. Il volume, oltre a fornire una traduzione in volgare del testo latino, comprendeva anche una spiegazione allegorica di ogni mito, oltre ad una prefazione e una conclusione⁶²⁴. Bonsignori, inoltre, inserì elementi a lui contemporanei, aggiornando i vari miti narrati e dividendo un intermediario tra la fonte latina e il pubblico per il quale il lavoro era stato eseguito⁶²⁵. Le xilografie presenti, diversamente dall'opinione di Krause⁶²⁶, non prendono come modello la fonte latina, ma, come correttamente ha individuato Huber-Rebenich⁶²⁷, riproducono fedelmente il volgarizzamento. Nel 1522 vide la luce, a Venezia, l'*Ovidio Metamorphoseos in verso vulgar*, volgarizzamento di Niccolò degli Agostini, il quale trasferì la prosa di Bonsignori in ottava rima, accompagnata dalle medesime xilografie utilizzate da Bonsignori, aggiungendone alla serie altre sette, diversamente dall'edizione del 1538, che ne contiene una diversa serie. Nel 1553 vennero pubblicate dall'editore Gabriel Giolito de' Ferrari a Venezia *Le Trasformazioni* di Lodovico Dolce, traduzione del testo ovidiano ed ulteriore tentativo di attualizzazione dell'opera, visibile attraverso le dediche a personaggi illustri del suo tempo⁶²⁸. Lo studio di Guthmüller ci permette di conoscere l'autore delle xilografie che imprezioscono il testo, Giovanni Antonio Rusconi, che, tuttavia, prese spunto per le sue illustrazioni non da Dolce, ma da Bonsignori e Agostini. Tale discrepanza, come ritiene Casamassima, è da imputarsi alla fretta, da parte dell'editore, di pubblicare prima di Giovanni Griffio, discendente di una delle dinastie di tipografi ed editori più note d'Europa nel Cinquecento⁶²⁹,

⁶²² Guthmüller 1997, 62. Il successo dell'opera è dimostrato dai 50000 esemplari che circolavano in territorio italiano e francese nel 1513.

⁶²³ Guthmüller 2008, 62-203. I nudi femminili provocarono lo sdegno del patriarca Tommaso Donà, che minacciò di scomunicare l'editore il quale, per evitare la punizione, fece coprire le nudità. Cfr. E. Aridissino, «Traditio» 48, 1993, 107-171 (pubblicato online da Cambridge University Press: 29 Luglio 2016).

⁶²⁴ Guthmüller 1997, 63.

⁶²⁵ *Ibid.*, 57-58

⁶²⁶ Krause 1926.

⁶²⁷ Huber-Rebenich 1992, 124

⁶²⁸ Guthmüller 1997, 133-134.

⁶²⁹ Casamassima 2015, 425: «Questo lo ha costretto ad assegnare l'incarico a Rusconi prima che la traduzione di Dolce fosse completata, quindi l'incisore ha dovuto usare come testi di riferimento le precedenti volgarizzazioni di Bonsignori

costringendo Giolito ad affidare l'incarico a Rusconi prima che la traduzione di Dolce fosse completata in trenta canti, ciascuno introdotto da un proemio. Cavalcando il successo del poema cavalleresco dell'Ariosto, nel 1561 furono pubblicate nella loro versione completa, sempre a Venezia, le *Metamorfosi* di Giovanni Andrea dell'Anguillara, che rappresentano la più diffusa e apprezzata volgarizzazione del testo ovidiano dei secoli XVI, XVII e XVIII⁶³⁰.

Per quanto riguarda le edizioni in cui i miti si susseguono solo attraverso immagini, a volte corredate da brevi interpretazioni, ai fini di questo studio è utile ricordare: *La vita et metamorfoseo d'Ovidio, figurato et abbreviato in forma d'epigrammi* del 1559 di Gabriele Symeoni, pubblicata a Lione, che riprende le xilografie del 1557, tranne alcune eccezioni; i *Tetrasticha in Ovidi Metamor. Lib. XV quibus accesserunt Virgilis Solis figurae elegantiss.*, pubblicati nel 1563 da Johannes Posthius e che riprendono le immagini di Symeoni; i *Picta poesis ovidiana*, composti nel 1580 da Nicolaus Reusner.

4.1.1 Narciso

Nella xilografia eseguita da Wickram stesso, che rappresenta il tentativo artistico di un autodidatta, come l'autore si definisce nella dedica all'*Obervogt Wilhelm Böckle von Böcklinsaw* (6, 20: *eyn selbgewachsner Moler*), quattro donne appaiono strette in cerchio vicino ad un fiore, coperte da un arbusto e da una pianta che le esclude dal resto della rappresentazione, quasi a volersi isolare dallo spazio agreste che le circonda (**fig. 21**). Accanto alle tre prefiche, raffigurate con i capelli raccolti e lunghe vesti, trova spazio un'altra donna, intenta a volgere lo sguardo in una direzione opposta rispetto a quella delle tre protagoniste, mentre nella parte inferiore destra della riproduzione è possibile cogliere Narciso che osserva il suo ritratto nella fonte. In lontananza, quasi sullo sfondo, Eco rincorre il suo amato. Sia nel testo di Salomon che in quello di Posthius e Spreng, come nelle ultime tre stampe dell'opera di Wickram, è dedicata un'unica incisione al mito di Narciso. L'illustrazione del 1581 di Solis (ossia l'edizione C) presenta il giovane in contemplazione della propria immagine, con il braccio levato, folti capelli ed un mantello che gli orna le spalle (**fig. 22**). Identiche risultano le rappresentazioni presenti nei *Tetrasticha in Ovidii Metamorfosi libri XV* di Posthius e nelle *Metamorfosi* di Spreng (**fig. 23** e **fig. 24**): nel primo caso poiché le xilografie di Virgil Solis accompagnano l'opera di Posthius, nel secondo in quanto lo stesso Spreng utilizzò le medesime xilografie di Salomon nella rielaborazione di Solis. Infine, la xilografia di Salomon

ed Agostini. In questo modo ha avuto la possibilità di vedere le serie xilografiche in esse presenti e da un confronto con queste ultime emerge, in particolare, l'utilizzo degli schemi del 1497». Cfr. anche Capriotti 2013.

⁶³⁰ Oltre al già citato studio di Casamassima 2015, su Giovanni Andrea dell'Anguillara e sulla sua traduzione delle *Metamorfosi* cfr. Mutini 1961, 305-310; Premoli 2005; Cotugno 2006-2007, 462-542; Bucchi 2011.

appare, come già illustrato precedentemente (pp. 17-18), capovolta (**fig. 25**).

4.1.2 Tiresia

La prima riproduzione meritevole di attenzione consiste nella xilografia dedicata al III libro delle *Metamorfosi* di Anguillara, edita da Giunti nel 1584, il cui valore è accresciuto dalla conoscenza dell'incisore, Giacomo Franco. Le stampe del 1584, come per le precedenti edizioni, sono in totale 15; il testo non comprende vignette, bensì illustrazioni a tutta pagina, che rendono possibile l'inserimento dei vari episodi narrati nel libro preso ad esame in un'unica riproduzione⁶³¹ (**fig. 26**). In questa incisione sono contenuti i medesimi episodi con le relative scene:

1. Cadmo e il serpente (III, 11 - 38):
 - Cadmo semina i denti del drago dai quali nascono guerrieri (III, 33 - 36);
2. Diana e Atteone (III, 45 - 88):
 - Atteone vede Diana nuda e viene trasformato in cervo (III, 61 - 66, vv. 1-4);
3. La vendetta di Giunone contro Semele (III, 92 - 110):
 - Giunone trasformata in vecchia incontra Semele (III, 96 - 97);
4. La storia di Tiresia (III, 122 - 133):
 - Tiresia separa i due serpenti (III, 122 - 123);
5. La storia di Narciso ed Eco (III, 136 - 193):
 - Narciso si innamora della propria immagine riflessa in una fonte (III, 165 - 170);
6. La storia di Acete (III, 247 - 283):
 - Bacco per vendetta trasforma in pesci i marinai di Acete (III, 270 - 279, vv. 1-4);
7. La punizione di Penteo (III, 284 - 305):
 - Le donne di Tebe si avventano contro Penteo implorante (III, 291 - 295).

L'illustratore focalizza la propria rappresentazione sulla semina dei denti di drago ad opera di Cadmo: l'imponente mostro occupa il primo piano, alludendo alla seconda tavola del II canto delle *Trasformazioni* di Dolce (1561) e che illustra l'uccisione di Pitone (II, 40, vv. 5-8):

*Convenne adunque che Piton morisse
Per man d'Apollo, e giacque il serpe immondo.*

⁶³¹ Casamassima 2015, 431: «Benché assolutamente innovativa all'interno delle traduzioni delle *Metamorfosi*, l'illustrazione a tutta pagina è già presente come corredo di testi a stampa. L'apparato iconografico che accompagna *L'Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto segue un'evoluzione molto simile a quella delle *Metamorfosi*. Anch'esso parte con piccole vignette xilografiche nell'edizione di Niccolò Zoppino, stampata nel 1530; le vignette vengono poi mantenute anche per l'edizione di Giolito de' Ferrari, uscita nel 1542, che presenta però due o tre episodi in ogni illustrazione; il passaggio a tutta pagina avviene con le xilografie dell'edizione di Giovanni Andrea Valgrisi, del 1556, in cui gli episodi sono distribuiti dal primo piano verso lo sfondo con una prospettiva a volo d'uccello».

*Onde restò gran spazio di terreno
Sparso tutto di sangue e di veleno.*

Cadmo, il cui nome è scritto tra le ginocchia ed i polpacci, indossa l'elmo e la spada occupa il fianco sinistro, mentre il drago giace sconfitto ai suoi piedi (III, 33-36). La vendetta ad opera di Bacco, che occupa la parte superiore sinistra, riprende Dolce, *Trasformazioni* 1561 (canto VII, 63-70, vv. 1-4, ill. 2, scena 1, VII). Tiresia, posto tra la raffigurazione degli episodi di Narciso e l'incontro di Giunone con Semele, è rappresentato con le sembianze di un giovane, mentre è intento, tramite l'ausilio di un bastone, a separare i due serpenti avvinghiati (III, 122-123):

*Dopo molto garrir conchiuso fue,
per por silenzio al lor ridicol piato,
che dicesse ciascun le ragion sue
ad un che maschio e femmina era stato.
Fu femmina una volta e maschio due
un uom ch'era Tiresia nominato,
e spesso or donna or uom gustati avea
i frutti del figliuol di Citerea.*

*Più strano caso mai non fu sentito,
più degno di memoria e di stupore,
ch'essendo questi un giorno a caso gito
in un bosco a fuggir le più calde ore,
vide due serpi, la moglie e 'l marito,
che congiunti godean del lor amore.
E con un cerro a lor battendo il tergo
fè ch'al lor fin cercar più occulto albergo.*

Meno ricca di dettagli appare la raffigurazione di Simeoni, datata 1559 (f. 57, n. 45), il cui titolo è il seguente: *Tiresia stato maschio & femmina, privato degli occhi da Giunone, & fatto indovino da Giove* (**fig. 27**). La scena è ambientata all'esterno, in lontananza si può scorgere una città, mentre la foresta è collocata in primo piano sulla destra. In questa xilografia, inserita *ex novo* nell'edizione del 1559 (ricordiamo che l'opera di Symeoni è strettamente legata all'*Ovide figurée* del 1557)⁶³², è possibile distinguere tre personaggi: Giunone, Giove e Tiresia. La regina degli dei, identificabile dall'attributo del pavone, volge la mano verso Tiresia, intenta a privarlo della vista: l'uomo si porta

⁶³² Guthmüller 1997, 216-218.

immediatamente le mani agli occhi, conscio di non poter più vedere. Giove, riconoscibile dalla corona, una folta barba e l'aquila ai suoi piedi, allarga le mani, non potendo arrestare la punizione ormai scagliata contro l'ignaro arbitro della tenzone amorosa. L'epigramma sito al di sotto dell'immagine si distingue per non essere una mera descrizione della scena rappresentata, rivelando una verità morale posta ad inizio verso (diversamente da Salomon; le incisioni, inoltre, possiedono un numero che è posto in alto sulla parte destra della figura):

*Vdite donne, à cui non basta hauere
Piacere dall'huom, ch'anchor chiedete l'oro,
Fur gia Gioue & Giunone in disparere
Chi prendesse piacer maggior di loro.
Tiresia, ch'el potea solo sapere,
Voi disse, ei lumi all'hor tolti gli foro
Dall'irata Giunon, ma d'altra parte
Gioue d'indouinar gli donò l'arte.*

La successiva incisione è riprodotta da Rusconi per la pubblicazione delle *Trasformazioni* di Dolce, testo che, secondo il poligrafo Girolamo Ruscelli, conteneva molteplici errori relativi alla lingua, lo stile, ma non alla riproduzione delle immagini⁶³³. Riprendendo la fonte latina, la xilografia, contenuta nell'opera edita a Venezia da Giolito nel 1561, riproduce la selva “ombrosa e lieta” di Dolce (VI, 60, vv. 5-8; 61, vv. 1-2):

*Però che in una selva ombrosa e lieta
Vide un giorno due serpi insieme unite
E con un suo baston quelle percosse:
Disfece il groppo, e l'una e l'altra smosse.*

*Ma del sesso viril mutato e privo,
E corpo e feminil natura prese.*

Tiresia occupa la parte centrale dell'immagine e mostra i primi attributi femminili (la postura ed il seno), pur mantenendo la barba. I serpenti, in basso a destra, sono raffigurati come due draghi, divenendo *trait d'union* tra la vicenda dell'indovino e quella di Cadmo⁶³⁴ (**fig. 28**).

⁶³³ Guthmüller 1997, 251-274.

⁶³⁴ *Ibid.*, 251-274.

Diversamente dagli esempi fin qui illustrati, in tutte le edizioni (A, B, C, D, E) dell'opera di Wickram non sono presenti xilografie relative all'episodio di Tiresia.

4.1.3 Cadmo

Le riproduzioni inerenti a Cadmo fanno principalmente riferimento a due episodi: l'uccisione del serpente e la conseguente semina degli Sparti (III libro); la trasformazione di Cadmo ed Armonia in serpenti (IV libro). Seguendo la medesima classificazione utilizzata per Tiresia, l'analisi della figura del re di Tebe verrà effettuata a partire dalle *Metamorfosi* di Ovidio nell'edizione del 1584 di Giunti (Venezia)⁶³⁵. Giacomo Franco inserisce al centro della incisione che fa da frontespizio al IV libro l'episodio di Piramo e Tisbe; nel foglio sono presenti anche altri miti del IV libro, quali:

1. Le figlie di Minia (IV, 1 - 298):
 - Le figlie di Minia raccontano storie in onore di Diana (IV, 2 - 5);
 - *Metamorfosi delle Miniadi in pipistrello* (IV, 295 - 298);
2. Piramo e Tisbe (IV, 31 - 145):
 - Tisbe ritrova il corpo di Piramo e si suicida a sua volta (IV, 139 - 142, vv. 1-4);
3. Storia di Clizia, Leucotoe e Apollo (IV, 155 - 247):
 - Clizia e Leucotoe trasformate in piante (IV, 241 - 247);
4. Salmace ed Ermafrodito (IV, 255 - 289):
 - Assalto erotico di Salmace ad Ermafrodito (IV, 281-284);
5. Ino e Melicerte (IV, 343 - 344):
 - Melicerte trascina con sé Ino nel suo balzo dallo scoglio (343 - 344, vv. 1-5);
6. Cadmo e Armonia (IV, 354 - 368):
 - Mentre bacia la moglie, Cadmo si trasforma in serpente (IV, 358 - 361);
7. Atlante e Perseo (IV, 396 - 410):
 - Perseo con la testa di Medusa trasforma Atlante in un monte (IV, 407, vv. 5-8 - 410, vv. 1-4).

La coppia formata da Cadmo ed Armonia è identificata grazie all'iscrizione "Cadmus" e raffigura il momento dell'ultimo abbraccio degli sposi: Cadmo possiede già il manto «a scacchi», segno della sua metamorfosi imminente. Distesa su un prato, Armonia lo abbraccia con affetto (V, 358-361, **fig. 29**):

⁶³⁵ Particolarmente interessante si è rivelato l'articolo di Bondi 2017, 325-354. La parte terza è interamente dedicata ad Ovidio e presenta, oltre al contributo già citato, quelli di Torre (*Ovidio dopo Ariosto. Doppiaggi iconografici e testuali in edizioni illustrate del Cinquecento*) e Capriotti (*Il tempo delle trasformazioni. Le quattro stampe di Giovanni Antonio Rusconi aggiunte alla seconda edizione del 1553 delle Trasformazioni di Ludovico Dolce*).

*«Se ingiuria a qualche dio signor si fece
del serpe, e contra me serva lo sdegno,
faccia serpente me, che in quella vece
sarò serpe a quel dio, s'io ne son degno».*

*Dà fine appena alla sua lunga prece,
ch'unisce l'uno e l'altro suo sostegno:
le due gambe si fan coda di serpe
che s'aggira per l'erbe, striscia e serpe.*

*Già simiglia Erittonio, ha già di drago
dal nodo delle cosce insino al piede,
e di quel che sarà vero presago
questo consiglio alla consorte diede:
«Godi una parte della prima imago
donna, mentre dal ciel ti si concede;
godì la man viril, l'umane labbia
pria che tutto inserpito il serpe m'abbia».*

*Piange la donna amaramente e dice:
«Dolce marito mio, che sorte è questa?
qual fato, qual destin, qual ira ultrice
prender ti fa la serpentina vesta?».*
*Piange egli e parla a lei: «Donna infelice
non pianger, ma l'uom godì che mi resta.
Ecco viril la man, viril la bocca:
baciami l'una omai, l'altra mi tocca».*

*La mesta moglie il bacia e la man stringe
e riguarda la coda che s'aggira
ed un color che lui vago dipinge
ceruleo e nero, ombrato a scacchi mira.
Intanto tutto il corpo il serpe cinge
fin alle braccia e la man dentro tira.
Cadmo «Ohimè», dice allora, «Ohimè consorte!
La man dentro se 'n vien, tienla ben forte!».*

Ne *La vita et metamorfoseo d'Ovidio, figurato ed abbreviato in forma d'epigrammi* di Simeoni (Lione 1559), come abbiamo già avuto modo di analizzare all'inizio di questo paragrafo, la struttura

della pagina è identica a quella dell'*Ovide figurée* (**fig. 30**), con la differenza che Simeoni adottò un criterio di numerazione progressiva alle incisioni, assegnando loro un numero collocato in alto a destra. Nell'opera di Simenoni sono dedicate a Cadmo le seguenti pagine: 51-52-53, inerenti all'incontro del re di Tebe con il serpente, la sua uccisione, la semina dei denti; pag. 71, relativa alla metamorfosi finale insieme ad Armonia. I titoli delle quattro rappresentazioni sono i seguenti:

- *Cadmo sbandito dal Padre va cercando Europa, & i suoi compagni sono vccisi da vn Serpente;*
- *Cadmo vccide il Serpente;*
- *Cadmo semina i denti del Serpente morto;*
- *Cadmo mutato in Serpente con la moglie.*

Salomon, invece, dedica le pagine 35-36-37 alle prime fasi del regno di Cadmo (sempre **fig. 30**), mentre pag. 53 alla sua trasformazione. I titoli delle quattro rappresentazioni sono i seguenti:

- *Serpent deuorant les gens de Cadme;*
- *Cadme occit le serpent;*
- *Les dents du serpent semez;*
- *Cadmus mué en serpent.*

L'incisione relativa alla trasformazione di Cadmo ed Armonia ha una funzione didascalica, facilitata dai versi che seguono la rappresentazione. Salomon raffigura Cadmo, ormai già tramutato in serpente, che cerca rifugio nell'abbraccio della moglie, in procinto di seguire la sua sorte. Armonia, ancora in parte umana, conserva i gioielli, mentre sui capelli finemente raccolti è adagiata la corona, simbolo di ricchezza e potere. La parte inferiore del corpo mostra fattezze serpentine: la coda si intreccia con quella di Cadmo, avviluppandosi ad essa, mentre le braccia sono tese verso il capo del serpente. In lontananza si scorge una città, forse Tebe, la cui fondazione si deve a Cadmo e all'aiuto della dea Atena (a cui probabilmente il tempio circolare sulla sinistra è dedicato). Un fiume divide i due protagonisti dalla realtà cittadina, simboleggiando l'inesorabile allontanamento dei due coniugi dalla civiltà, testimoniato dai ruderi delle costruzioni che occupano la parte destra della scena, ricoperti da arbusti ed erba. Inoltre, Armonia sembra afferrare con la mano destra il serpente/Cadmo, gesto che, come ricorda Guthmüller⁶³⁶, rimanda alla Prudenza, spesso rappresentata con un serpente tra le mani. A tale virtù fanno riferimento le fonti medievali dell'*Ovide Moralisé* (IV, 5116-5381) e Boccaccio⁶³⁷ (*Genealogie deorum gentilium libri*, IX, cap. XXXVII).

⁶³⁶ Guthmüller 1997, 120.

⁶³⁷ *Hermiona undecima figliuola di Marte, & moglie di Cadmo. Dicono i Poeti, che Hermiona fu figliuola di Marte, & di Venere, & moglie di Cadmo Re di Thebe, il quale lasciò Sphinge per pigliar quella per sposa. Dicono, che Vulcano fece a costei un monile di singolar bellezza, ma di tristo augurio a chi lo portava: & questo fu fatto da lui per l'odio portatole, che fosse nata per adulterio dalla sua moglie. Di costei Cadmo hebbe quattro figliuole, le quali ultimamente (si come dicono) si cangiarono in Serpenti, & vi restarono fino alla morte. Sotto la cui fittione si può contener questo.*

Rusconi, illustratore delle *Trasformazioni* di Ludovico Dolce, diversamente da Salomon, rappresenta Cadmo con la fisionomia di un drago, tenendo sì conto dei volgarizzamenti di Giovanni dei Bonsignori e di Niccolò degli Agostini, ma non delle loro illustrazioni sul mito di Cadmo e Armonia, poiché nessuno aveva scelto di illustrare la metamorfosi dei due coniugi in serpenti⁶³⁸. La figura analizzata fa parte della seconda edizione del 1561 (ricordiamo che la prima è del 1553), anno in cui venne pubblicata l'opera dell'Anguillara, più corretta sul piano linguistico e traduttivo, anche in seguito alle critiche mosse da Girolamo Ruscelli nei *Tre discorsi a Messer Lodovico Dolce* (1997, 251-274). Il re di Tebe è già un serpente, mentre Armonia è per metà ancora umana: entrambi sono dotati di ali e zampe e si avviano verso la foresta (**fig. 31**). Al centro, sullo sfondo, la figura è occupata da un villaggio con tetti e campanili. Mentre Cadmo si volta per osservare Armonia, sulla sinistra alcuni uomini, vestiti da pastori, assistono alla prodigiosa metamorfosi, visibilmente turbati. Rusconi cerca forse di riprodurre, tramite la presenza umana, il verso 598 ovidiano, dove il poeta parla di 'compagni atterriti' (*comites terrentur*), mentre Dolce li indica come 'servi' che 'indietro vanno' (X, 4, v. 5), nonostante entrambe le creature vengano definite 'serpenti innocenti e mansueti' (X, 5, vv. 7; *met. III, 603: placidi meminere dracones*):

Primieramente Hermiona fu figliuola di Venere in quanto a Cadmo, perche ò con la sua bellezza, ò con gli atti lascivi hebbe potere d'incitare le veneree fiamme, cioè il libidinoso appetito in Cadmo: il che è proprio di Venere: onde per desiderio di lei rifiutò Sfinge primiera moglie. Puote esser figliuola di Marte, attentoche a Marte fu cagione di guerra, percioche (si come dice Eusebio citando per testimonio Palefatto) Sfinge per gelosia d'Hermiona si partì da Cadmo, del quale era moglie, & subito gli mosse guerra; onde in questo modo Cadmo venne a pigliar una figliuola di Marte per moglie, cioè una cagione di guerra. L'infausto monile poi fabricato da Vulcano, si puo comprendere per l'infausto fine di questo matrimonio, attentoche da Amphione, & Ceto privi del Reame, furono cacciati in essiglio. Ch'ella anco si cangiasse in Serpente, ciò si puo intendere, perche gli essuli si come le biscie vanno per luoghi infimi, così ella insieme col marito s'essercitò in cose basse; là dove, mentre che regnò, dimorava in eccelse grandezze; overo, perche dopo l'essilio hor quà, hor là, come i Serpenti, andarono errando, overo, perche invecchiati col petto chino, & per terra a guisa di biscie, che vanno col petto, caminarono.

⁶³⁸ In merito a Bonsignori, nell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* la vicenda di Cadmo occupa i capp. XXXI-XXXII. L'allegoria riportata è la seguente: ***Allegoria e vigesimaseconda trasmutazione de Cadmo e la moglie convertiti in serpenti.*** *La vigesimaseconda allegoria e trasmutazione è de Cadmo; ciò dovemo così intendere: costoro fuorono de Teba e fuorono in grande stato ed attendeano in grandi fatti ed erano signori de Teba, ed essendo molto vecchi non curavano del regimento, ma solo a cconfortarse ed attendendo a cose terrene. E perciò dice l'autore che fuoro convertiti in serpenti, li quali sono animali terreni, perciò che tanto vene a dire "serpente" quanto che "animale nato de terra", perciò che porta el petto per terra a demustrare sì com' ello è animale terreno. E sì come l'uomo savio se reduce alli scelerati e disonesti usi, allora se pò dire ch'elli esce fuor della sua città la quale egli ha edificata, cioè fuora del suo dritto ordine e diventa animale (edizione critica a cura di Ardissimo E., Bologna, 2001). L'*Ovidio Metamorphoseos in verso vulgare*, di Niccolò degli Agostini, così riporta l'allegoria (libro IV, p. 43): ***Allegoria di Cadmo e della sua donna.*** *La detta tramutatione di Cadmo e di sua moglie e che costoro furono Thebani et erano in gratia de stato, et atendeano a grandi fatti per esser signori di quella cittade, ma poi che vennero in vecchiezza non si curavano del primo et consueto reggimento loro, ma solamente si diedero alle cose terrene et vili, et perciò dice Ovidio che furono convertiti in serpenti, li quali sono animali terreni e tanto vuol dire serpente quanto animal nato dalla terra, per che porta il petto per terra a dimostrare come lui e nato e prodotto di quella, e quando l'homo savio se riduce alli scelerati e disonesti costumi partendosi dalli buoni allora si po dire lui esser uscito dalla città per esso edificata, cioè fora del dritto ordine del umano viver uno sforzo animale.**

*Ei de l'usato amor colmo e ripieno
Giva leccando de la moglie il volto,
E discorrendo pel suo caro seno
Cingeva il collo e lo stringeva molto:
Ai servi, che seguito ivi l'avieno,
Fu da tal novità l'animo tolto:
Onde pieni di tema indietro vanno,
Né da lontano ancor sicuri stanno.*

*Gli veggono nel fine ambi serpenti
Con le code, e co' piedi avolti e stretti.
Hanno cristate teste, occhi lucenti,
Lungo e macchiato il collo e gonfi i petti:
Et entraro in un bosco a passi lenti,
Restando lor vivaci gl'intelletti.
Onde ancora innocenti e mansueti
Senza offender altrui si stanno quieti.*

Le ultime rappresentazioni relative a Cadmo sono quelle realizzate da Virgil Solis ed utilizzate nelle ultime tre edizioni di Wickram (C, D, E), Posthius e Spreng⁶³⁹. Le incisioni di Solis furono ideate basandosi sul modello di Bernard Salomon; Solis, infatti, creò delle copie in senso inverso dagli originali del 1557. Tra le opere, quindi, non ci sono differenze in merito all'iconografia, ma, per quanto riguarda lo stile, le illustrazioni possiedono maggiori dettagli e una maggiore precisione nelle ombreggiature, che conferisce profondità alle immagini. Le xilografie di Solis, inoltre, erano più grandi (8 cm invece di 4,2 cm) e riscossero maggiore successo. Solis fu il paradigma della stampa tedesca del XVI secolo: a partire dall'opera ovidiana, il cantore di Augsburg Johannes Spreng compose nel 1563 delle interpretazioni latine, successivamente tradotte in versi in tedesco (1564) e ristampate nel 1571: l'immagine e il testo occupano due pagine nella versione latina e quattro in quella tedesca⁶⁴⁰. Sempre nel 1563 uscì presso lo stesso editore l'adattamento delle *Metamorfosi* di Posthius. Queste illustrazioni saranno poi utilizzate dal poligrafo fiorentino Gabriello Symeoni nel suo *Metamorfoseo d'Ovidio figurato et abbreviato in forma d'Epigrammi*. Al mito di Cadmo sono dedicate le seguenti pagine:

- Posthius 1563: 37, 38, 39, 55;

⁶³⁹ Le medesime xilografie furono utilizzate da Reusener per i suoi *Emblemata*, editi nel 1581.

⁶⁴⁰ Guthumüller 1997, 220.

- Spreng 1564/1571: 73, 75, 77, 109.

Per quanto riguarda le rappresentazioni presenti in Wickram, è necessario fare una distinzione tra le varie edizioni: le ultime tre (1581, 1609, 1631) riprendono Solis (**fig. 32**), dedicando all'episodio le seguenti pagine:

- 1581: 34, 35, 36, 55;

- 1631 (= 1609): 88, 90, 91, 144.

Le prime due edizioni (1545/1551), invece, sono state impreziosite dalle xilografie ideate da Wickram stesso; quelle relative a Cadmo sono due. La prima illustra al lettore vari episodi: la ricerca della sorella Europa, identificabile nella giovane a dorso del toro tra le acque marine, e Cadmo, accompagnato dai suoi compagni posti al liminare della foresta, che tenta di sopraffare il feroce serpente. La fiera, che occupa il primo piano, ha le sembianze di un drago ed è posizionata vicino ad un basso arco, che rappresenta il suo antro buio (*met.* III, 31): squame irte le ricoprono la schiena, i denti sono aguzzi, come le unghie di cui sono dotate le zampe, la coda si avvolge su sé stessa. Gli arti superiori, dopo aver dilaniato un malcapitato, ne schiacciano il corpo, mentre le fauci sono orientate nella direzione di Cadmo che, vestito con abiti tradizionali, è colto nel momento in cui solleva un grosso macigno e lo scaglia con grande intensità verso l'animale (*met.* III, 59-60). Il compagno alle sue spalle, avvinghiato al tronco di un albero, imbraccia una lancia ed è pronto a scagliarla (**fig. 33**, pag. 165 ed. Roloff 1990). La seconda immagine raffigura alcuni episodi narrati nel IV libro: nella parte alta a sinistra è possibile scorgere Caronte, mentre traghetta sullo Stige le anime degli inferi; la parte destra è occupata da Tantalo, intento ad afferrare i frutti che pendono dal ramo; Sisifo ed il masso che sempre precipita indietro; Tizio, che porge le viscere martoriate; in primo piano sono visibili Cerbero dalle tre teste, intento a latrare dai suoi tre musci; Giunone, identificabile dalla corona e dallo scettro; le tre Furie, con serpenti tra i capelli (**fig. 18**, pag. 247 ed. Roloff; in W. III, 829 sono definite *dreien nacht schwestern*, ripresa del latino *sorores nocte genitas* – vv. 451-452 – mentre al v. 891 vengono solo ricordate come *dreien schwestern*). La sposa di Giove è ritratta mentre illustra alle tre sorelle il suo piano di vendetta nei confronti della dinastia di Cadmo, ossia far impazzire l'infelice Atamante, marito di Ino e genero di Semele, costringendolo a compiere un orrendo delitto. Risponde prontamente ai comandi divini Tisifone, raffigurata, come le altre due sue compagne, con un vestito che le ricopre il corpo (*met.* IV, 481-484; nel testo tedesco non viene citata). Interessante appare la cornice che racchiude gli episodi narrati, racchiusi all'interno di una bocca che mostra una fila di denti aguzzi, gli occhi ridotti a due fessure: sicuramente non si tratta di un volto umano, nonostante siano visibili due file di cinque molari ciascuna. Poiché la descrizione in 8 versi dei contenuti del libro, situata al di sotto dell'immagine e che solitamente riassume i personaggi presenti nelle xilografie, contiene al suo interno l'anticipazione del destino di Cadmo (v.

8: *Zur schlangen wirt Cadmo sein leib*), ritengo che la cornice riproduca le fattezze del re di Tebe, colto nel momento della trasformazione in serpente.

4.1.4 Atteone

Le rappresentazioni relative ad Atteone sono quelle realizzate da Virgil Solis ed utilizzate nelle ultime tre edizioni di Wickram (C, D, E) come corredo sia all'opera di Posthius, sia all'adattamento di Spreng. Come abbiamo già sottolineato, le incisioni di Solis furono ideate basandosi sul modello di Bernard Salomon; Solis, infatti, creò delle copie in senso inverso dagli originali del 1557. Relativamente alla composizione di Salomon, l'autore in questa rappresentazione sostituisce la classica fonte ovidiana con una vasca quadrangolare (**fig. 34**). Lo scambio della superficie acquatica può essere stata causato da una «lettura cortese del tema, secondo cui lo spazio riservato al bagno di Diana viene assimilato al giardino d'amore»⁶⁴¹. Tale ipotesi viene confermata da una nuova iconografia del mito che si sviluppa tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento. L'episodio, infatti, non risulta più ambientato accanto ad una grotta da cui sgorga una fonte naturale, ma ad una fontana, come Christine de Pizan scrive nell'*Epistre d'Othea: elle baigner en une fontaine clere et belle*⁶⁴². Nella composizione di Solomon, oltre alla vasca, è possibile notare Atteone, colto nell'esatto momento della metamorfosi: il corpo è ancora umano, mentre il capo è quello di un cervo. Accanto a lui, nella parte sinistra dell'illustrazione, sono presenti due cani, mentre la parte destra della tavola è occupata da Diana e le sue ancelle. Atteone, inoltre, è raffigurato con il braccio destro alzato, in un disperato ed estremo tentativo di supplica (*met.* III, 240). Salomon rappresenta anche il momento conclusivo del mito nella tavola successiva (**fig. 35**): Atteone è dilaniato dai quattro cani che circondano il suo corpo, ormai mutato in cervo, mentre in lontananza si avvistano due dei suoi compagni di caccia, impegnati a cercarlo ed a chiamarlo con il corno (quest'ultimo dettaglio non è presente nelle *Metamorfosi*: 242-246).

Le xilografie di Virgil Solis sono copie di quelle di Bernard Salomon: la scena si svolge nei pressi di una fontana ed appare più visibile, rispetto alla rappresentazione di Salomon, il fiotto vendicatore con cui Diana bagna il volto ed il capo di Atteone. All'episodio sono dedicate le seguenti pagine:

- Posthius 1563: 40-41;

- Spreng 1564/1571: 79; 81.

⁶⁴¹ Cieri Via 1991, 150-159.

⁶⁴² Testo tratto da Parussa G., *Epistre d'Othea*, edizione critica, Droz 1999, 295-296. Boccaccio, nella *Genealogia degli Dei*, V capitolo XIV, riguardo Atteone e la fonte scrisse che «questi (secondo, che dimostra lo stesso Ovidio) fu cacciatore: il quale un giorno lasso per la caccia e essendo sceso nella valle di Gargafia perciocchè ivi v'era una fonte fresca e chiara, affine forse di trarsi la sete, avvenne che in quella vide Diana che ignuda si lavava».

Per quanto riguarda le rappresentazioni presenti in Wickram, le ultime tre edizioni (1581, 1609, 1631) riprendono Solis, dedicando all'episodio le seguenti pagine:

- 1581: 37-38;

- 1631 (= 1609): 94; 98.

Le prime due edizioni, rispettivamente del 1545 e 1551, contengono una sola xilografia dedicata all'episodio (pag. 180): non è presente quella relativa allo sbranamento. In tale riproposizione (**fig. 36**) la parte sinistra è occupata dalla figura di Atteone, còlto durante la metamorfosi: il corpo possiede ancora una parvenza umana, ma il capo è quello di un cervo. La parte destra è riservata a Diana, circondata da tre ninfe: le quattro figure femminili sono all'interno della vasca quadrangolare. La più esterna, seduta sul bordo, alza la mano verso Atteone, quasi a rimproverarlo per il suo arrivo fortuito, mentre l'altra ninfa seduta si volta in direzione del cacciatore, forse spaventata dal suo arrivo. Diana, al centro, si copre il corpo con la mano sinistra ed utilizza la destra per bagnare Atteone con l'acqua della fonte, creando ampi schizzi che gli raggiungono il volto. Lo sfondo è occupato dall'inseguimento di cinque cani ai danni del cacciatore, raffigurato ormai come cervo: la scena della cattura, e del conseguente smembramento, non è presente. Ancora più in lontananza è visibile una città, probabilmente quella di Tebe.

4.1.5 Semele

Le rappresentazioni relative a Semele fanno riferimento al momento durante il quale Zeus si mostra in tutta la sua potenza all'ignara amante, incendiandola. L'immagine presente in Salomon, realizzata nel 1557 per il *Métamorphose d'Ovide figurée*, presenta la già analizzata tripartizione in *inscriptio*, *pictura* e *subscriptio*. La raffigurazione (**fig. 37**) illustra Semele in cielo adagiata su una nuvola, come riportato anche nel testo di Niccolò degli Agostini (*presi i troni, e i venti, e così armato / discese giù del ciel quel re gradito*⁶⁴³) e lambita dalle fiamme. Giove è raffigurato nell'attimo in cui inserisce Bacco nella coscia, riprendendo il racconto ovidiano e di Dolce, anche se la rappresentazione dell'incisore Rusconi, in cui non è visibile se Giove inserisca o meno il fanciullo all'interno della sua coscia, diversamente da quella di Salomon, conferma la sostanziale autonomia dell'immagine rispetto al testo di cui è corredo (**fig. 38**):

⁶⁴³ *Tutti li libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral al verso vulgar con le sue allegorie in prosa*. Libro II, 27.

Ovidio, met. III, 310-312	Dolce, <i>Le Trasformazioni, in Venetia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli, Canto VI (1533)</i>
<i>Imperfectus adhuc infans genetricis ab alvo eripitur, patrioque tener (si credere dignum est) insuitur femori maternaque tempora complet.</i>	<i>L'impeto il mortal corpo non sostenne, ch'avampò tutto a quel cocente ardore: E, mentre polve, e cenere divenne, Giove (che'l pote far) ne trasse fuore Un fanciullo: e sel mise (io so, che voi Mel crederete) entro una coscia poi: E ve lo tenne il tempo, ch'a madre Mancava, onde l'infante uscir dovesse.</i>

Contrariamente ai precedenti autori, Niccolò degli Agostini e Giovanni de' Bonsignori affermano che la gestazione di Bacco proseguì nel ventre di Giove, non nella coscia:

Niccolò degli Agostini, <i>Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral al verso vulgar con le sue allegorie in prosa. Libro II, p. 27</i>	Giovanni de' Bonsignori, <i>Ovidio Metamorphoseos vulgare</i>
<i>Et così morta Giove ne le braccia la prese et poi la mise sopra un rezzo e senza troppo indugia si procaccia et con le man il ventre i apri per mezzo e piglio il figlio e in corpo a se lo caccia come colui che far il tutto e avezzo e tanto dopo il suo ventre il tenne che di quel partorir il tempo venne</i>	<i>Come Giove arse Semele e la sua casa. Capitolo X.</i> <i>Si come Giove fu andato in cielo prese la sua divinità e le saette ineffabili, cioè che non se porria numerare la loro quantità e le loro bellezze, e prese i venti ed i toni, ma impertanto le temperò quanto più potette e discese alla casa de Semele. Quando Semele vidde questo, state un poco, fu accesa dal foco ed arsa ella con tutta la casa. Vedendo Giove questo, si la tagliò per mezzo e tolse el figliolo ch'ella avea in corpo, cioè Baco, e miselo in corpo a sé, tanto el tenne che 'l tempo fu de partorirlo. Poi come venne el tempo, Giove partorì Baco e diedero a Ino, la quale el nutricò, poi el diede alle ninfe, le quel stanno recontra i monti, le quali el nutricaro col latte loro; e, fatto questo, Giove salio in cielo.</i>

Sharrat⁶⁴⁴ individua nell'immagine di Salomon un riferimento ai *Trois premiers livres* di Eskrich pubblicati nel 1556. Giove, còlto nel momento del parto, è illustrato nella posizione che assumerà Semele in Salomon, adagiata sui nemi, ma priva del figlio. La ragione di tale similitudine di lavori è, forse, rintracciabile nel fatto che anche Eskrick, come Salomon, lavorava per la città di Lione⁶⁴⁵.

⁶⁴⁴ Bernard Salomon *Illustrateur lyonnais*, Droz, Genève 2005, 161.

⁶⁴⁵ La fama delle opere di Salomon fu enorme: le incisioni furono rappresentate persino su arazzi di seta. Cfr. Güthmüller 1997, 213-216.

Le ultime rappresentazioni relative a Semele sono quelle realizzate da Virgil Solis ed utilizzate nelle ultime tre edizioni di Wickram (C, D, E) e come corredo sia all'opera di Posthius, sia all'adattamento di Spreng (**fig. 39**). Come abbiamo già sottolineato, le incisioni di Solis furono ideate basandosi sul modello di Bernard Salomon; Solis, infatti, creò delle copie in senso inverso dagli originali del 1557, anche se di dimensioni maggiori. Alla nascita di Bacco sono dedicate le seguenti pagine:

- Posthius 1563: 42;
- Spreng 1564/1571: 83.

Per quanto riguarda le rappresentazioni presenti in Wickram, le ultime tre edizioni (1581, 1609, 1631) sono illustrate da Solis, che dedica all'episodio le seguenti pagine:

- 1581: 39;
- 1631 (= 1609): 101.

Le prime due edizioni, rispettivamente del 1545 e 1551, non contengono xilografie dedicate all'episodio.

4.1.6 Penteo

Sia nel testo di Salomon che in quello di Posthius e Spreng, come nelle ultime tre stampe dell'opera di Wickram (nelle prime due il re non è presente), due incisioni sono dedicate al mito di Penteo: il *Trionfo di Bacco* e la *Morte di Penteo*. Nelle incisioni di Solis, sulla sinistra è rappresentato Penteo, re di Tebe, facilmente individuabile tramite la corona e la spada, mentre cerca di impedire il corteo di Bacco. Il Dio, in trionfo sul carro, è un uomo, non il fanciullo della tradizione classica. Accompagna il dio il tradizionale corteo bacchico, i cui partecipanti hanno il capo cinto di pampini. La città sullo sfondo è Tebe (**fig. 40**). Le xilografie di Salomon appaiono, come già si è detto, capovolte.

La seconda incisione di Solis mostra l'assassinio del re di Tebe ad opera delle Baccanti. L'uomo, ritratto barbuto, cerca di difendersi facendosi scudo con un braccio. Le tre donne sono raffigurate mentre lo colpiscono con i tirsi: la figura sulla sinistra ha il seno scoperto, mentre quella sulla destra afferra con impeto i capelli della vittima. Lo sfondo è occupato dalla città di Tebe, rappresentata dalla costruzione con la cupola, e dagli uomini che si dissetano dagli otri, rievocazione del corteo di Bacco (**fig. 41**). La xilografia di Salomon risulta capovolta. Riguardo la *sparagmòs* di Penteo, è interessante la raffigurazione che dedica a questo personaggio Giovanni Antonio Rusconi, dove è possibile notare il re tebano colto nel momento della metamorfosi in cinghiale (**fig. 42**). L'incisione è inserita nella stampa delle *Trasformazioni* di Ludovico Dolce, edita a Venezia nel 1553 ad opera

di Gabriele Giolito, con successive ristampe⁶⁴⁶. Le donne, armate di spade e spossate dalla corsa, sono còlte durante l'euforia dionisiaca, mentre hanno già iniziato ad infierire su ciò che loro credono essere un animale selvatico. Quest'ultimo, che occupa il centro della scena, appare già ferito ad una zampa. Le feste in onore di Bacco sono raffigurate da Rusconi nella **fig. 43**: le donne, in abiti succinti, danzano in cerchio, tenendosi per mano; poco più in là una figura identificabile come Bacco agita grappoli d'uva ed ha il capo coronato di pampini: sulla destra un anziano e con il capo coperto si intrattiene con due donne. Possiamo riconoscere in lui la figura del sacerdote, come scritto da Dolce stesso (III libro, canto VIII, p. 80):

*Per la cittade il Sacerdote è fuori
Esorta tutti a celebrar la festa (...)
Vuol che ciascuno il Dio nouello honori: 5
Et a chi lo ricusa, egli protesta,
Che Bacco contra lui si sdegnerebbe,
E che quel torto uendicar uorrebbe (...).*

*Per questo huomini e donne riponendo
Ogni lavoro, a l'altrui spese dotti,
Et ogn'altra lor cura posponendo,
S'eran per adorar Bacco ridotti;
E le sante a lui vittime offrendo
Con accenti giocondi e lieti motti,
Cantauan le sue laudi ad una uoce,
Mostrando, com'ei gioca, e come noce.*

Sullo sfondo è visibile la città di Tebe.

4.1.7 Bacco e i marinai di Acete

Le rappresentazioni fanno riferimento al rapimento di Bacco da parte di ignari marinai tirreni. Dopo la richiesta del dio di essere condotto all'isola di Nasso, i naviganti, che non lo hanno riconosciuto, decidono di fare rotta nella direzione opposta. Solo Acete, il timoniere, resosi conto del pericolo imminente, cerca di dissuadere i compagni, ma invano. Il dio, realizzato l'inganno, si manifesta in tutta la sua potenza e, dopo aver invaso la nave di rami d'edera, trasforma i marinai in delfini, mentre Acete, risparmiato dalla collera divina, diviene seguace del dio. L'immagine presente in Salomon, realizzata nel 1557, presenta l'ormai nota tripartizione in *inscriptio*, *pictura* e *subscriptio* (un'ottava

⁶⁴⁶ Si segnalano quella del 1553 (seconda edizione), 1555, 1557, 1559, 1561, 1568 e 1570.

in lingua volgare che riassume l'episodio). Il dio, raffigurato con il tipico copricapo di vite tra i capelli, è colto mentre punisce i marinai tramite metamorfosi (**fig. 44**): alcuni di loro, posti ai suoi piedi, sono già tramutati in delfini, altri nuotano tra le onde. Mentre il mare è rappresentato mosso, le vele della nave sono ferme e pervadono l'atmosfera della presenza del divino. Nella parte opposta dello scafo, di fronte a Bacco, è presente Acete, l'unico superstite umano. In lontananza, oltre la nave, appaiono alcuni scogli e un'isola.

L'incisione inserita nella stampa delle *Trasformazioni* di Ludovico Dolce presenta il motivo culminante dell'ira di Bacco (**fig. 45**). I remi e l'intera nave sono già ricoperti dall'edera, simbolo del dio, che ne impedisce la navigazione. I marinai appaiono inghiottiti dalle onde e già trasformati in delfini: sul muso si intravede la loro espressione attonita e sgomenta, mentre le gambe hanno ormai lasciato spazio ad una vistosa coda. Bacco, presente sul lato destro dell'immagine ed identificabile grazie alla corona di vite posta sul capo e dal tirso tra le mani, osserva i due marinai rimasti sull'imbarcazione: uno, nella foga di scampare alla trasformazione, è in procinto di buttarsi in mare, mentre l'altro, sulla parte sinistra della rappresentazione, tenta di ammainare le vele, ma la metamorfosi è ormai in corso: le braccia sono svanite e il torso inizia ad assumere le sembianze di un delfino. Anche lo scafo non è esente dalla trasformazione: la prua è mutata in fiera, divenendo il corrispettivo marino del carro trionfale di Bacco. Sullo sfondo è presente un'isola.

Infine, le ultime rappresentazioni sono quelle realizzate da Virgil Solis ed utilizzate nelle ultime tre edizioni di Wickram (C, D, E) e come corredo sia all'opera di Posthius, sia all'adattamento di Spreng. È bene ricordare che Johann Feyerabendt, editore dell'edizione C di Wickram, dopo aver sostituito le illustrazioni dell'autore con quelle di Solis, aggiunse le descrizioni di Posthius ed intervenne anche sul testo, togliendo dei passaggi ed aggiungendone altri tratti dall'opera di Spreng. L'edizione D, ad opera di Johann Saurn presso la stamperia di Rothen, inserisce 182 illustrazioni sempre di Solis, mentre il testo riprende C. La ristampa del 1631 (E), ad opera di Gottfried Tampach, contiene sempre le medesime illustrazioni di Solis (182). Alla metamorfosi dei marinai di Acete sono dedicate le seguenti pagine:

- Posthius 1563: 45;
- Spreng 1564/1571: 89.

Per quanto riguarda le rappresentazioni presenti in Wickram, le ultime tre edizioni (1581, 1609, 1631) riprendono Solis, dedicando all'episodio le seguenti pagine:

- 1581: 44;
- 1609: 116;

- 1631: 116.

Confrontando le ultime edizioni sono emerse due criticità: la prima riguarda la cornice, la seconda l'illustrazione vera e propria. Inerentemente alla cornice, nelle edizioni del 1609 e del 1631 essa appare fortemente semplificata rispetto alle figure «grottesche tipiche delle declinazioni nordiche del genere, con piccoli personaggi mostruosi o rabelaisiani»⁶⁴⁷ e caratteristiche dell'edizione del 1581. Tale peculiarità è comune anche alle altre immagini presenti nelle ultime due edizioni che, tuttavia, presentano le medesime illustrazioni del 1581, ideate da Solis. Le due illustrazioni del 1609 e 1631, dunque, rappresentano un *unicum* nella produzione iconografica delle *Metamorfosi*, in quanto sono le uniche immagini dell'intero *corpus* a possedere caratteristiche differenti da tutte le altre, che combaciano, fatta eccezione per la cornice e per l'utilizzo del chiaro-scuro, con quelle del 1581. Per quanto riguarda la *subscriptio*, il testo presenta una quartina in latino e una in tedesco con cui Posthius aveva descritto le immagini, mentre, per quanto riguarda la *pictura* vera e propria, se l'edizione del 1581 presenta un attento utilizzo del chiaro-scuro e della variazione dei toni, le ultime due accennano solamente alla volumetria dei corpi e degli oggetti, risentendone così la qualità del prodotto artistico (si guardi anche, ad esempio, la resa dell'uccisione di Atteone nell'edizione del 1581 – p. 38 – e del 1631 – p. 98).

In aggiunta, emergono anche differenze formali per quanto riguarda le scene rappresentate, benché alcuni studiosi ne sostengano l'uniformità dei tratti⁶⁴⁸. Nell'edizione del 1581 (**fig. 11**) l'incisione, eseguita da Virgil Solis, fa sia parte di queste *Metamorfosi*, sia dei testi di Spreng e Posthius (**fig. 12 e 13**) ed è simile a quella riprodotta da Salomon ne *La Metamorphose d'Ovide figurée*, stampata nel 1557, ma in cui le immagini appaiono capovolte. Bacco, in posizione eretta e con la corona di vite tra i capelli, è ben visibile sullo scafo, intento a punire i marinai che si sono presi gioco di lui. Il dio è raffigurato in tutta la sua regalità, mentre ai suoi piedi si affannano i marinai, ormai trasformati in delfini, mentre altri si avviluppano tra i flutti. Di fronte a lui, nella parte opposta della nave, unico rimasto nella sua forma umana, si trova Acete, che verrà risparmiato dalla collera divina e diventerà un seguace dei culti dionisiaci. Sullo sfondo appaiono degli scogli e, in lontananza, delle isole. Diversamente, nell'edizione del 1609 (**fig. 14**) la cornice appare fortemente semplificata rispetto alla precedente e muta anche l'ambientazione della vicenda: non più in mare aperto, ma nei pressi di una città fortificata, visibile sulla sinistra e protetta dagli scogli. L'imbarcazione, inoltre, risulta affiancata da altre tre navi, tutte dotate di vele. Nella parte destra è presente Bacco, il capo raffigurato senza i caratteristici pampini, ma adornato di una corona, mentre

⁶⁴⁷ Cfr. Audin 1927 e Sharrat 2005, 60-62.

⁶⁴⁸ Cappellotto 2019, 44.

osserva uno dei marinai intento a cingere lo scafo e parzialmente già inabissato nei fondali marini. Nell'ultima edizione, quella del 1631, lo sfondo è rappresentato da una città con mura (al posto del mare sconfinato), mentre lo scafo accoglie al suo interno 15 naviganti, diversamente dalle edizioni del 1581 e del 1609 (**fig. 15**). Le metamorfosi in delfini, inoltre, non sono presenti nelle ultime due edizioni, che comprendono anche il particolare delle vele gonfiate dal vento: nell'edizione del 1581, invece, le vele della nave sono riprodotte ferme, nonostante l'agitazione del mare, simbolo della presenza del divino. Infine, tutte e tre le rappresentazioni sono poste al termine del libro III, precedute dalla narrazione, con conseguente raffigurazione, dello smembramento di Penteo, che nel testo latino occupa la parte finale del libro dedicato al ciclo di Cadmo.

Prima di concludere l'analisi delle illustrazioni, è bene sottolineare un particolare di rilievo: le prime due edizioni dell'opera di Wickram, datate rispettivamente 1545 e 1551, non contengono né xilografie dedicate all'episodio, né la relativa parte testuale. L'autore, infatti, non narra del colloquio di Acete con Penteo, o della miracolosa metamorfosi avvenuta ai marinai tirreni: lo scrittore tedesco, al suo posto, inserisce la reazione di Bacco al monologo di Penteo ed il suo conseguente smembramento (W. III, 1348-1416). La trasformazione in delfini, assente nelle prime due edizioni, è presente a partire dal 1581, anno della pubblicazione della terza edizione, per poi restare anche nelle successive ristampe (1609, 1631).

4.2 Il commento di Lorichius

Già nel *Metamorphoseo d'Ovidio* del fiorentino Gabriello Simeoni (1559) alla funzione descrittiva ripresa dal modello francese dell'*Ovide figurée* si accompagna la volontà di spiegare verità morali in forma di sentenze, che interpretano le *fabulae* ovidiane come *exemplum*. Nella *Vorred in den Ovidium*, Posthius chiarisce lo scopo del suo libro: ammaestrare la gioventù, insegnare *wie man sol wol und züchtig leben*. Le illustrazioni che accompagnano i versi hanno lo scopo di suscitare diletto nel lettore; quest'ultimo non si limita ad ammirare le immagini, ma anche gli epigrammi: così facendo le figure non solo suscitavano curiosità, ma avevano anche un effetto didattico. Come sostiene Seznec, «la grande corrente allegorica del Medioevo, lungi dall'inaridirsi, resiste e anzi s'ingrossa, per modo che gli dei rinascimentali continuano ad essere spessissimo figure didattiche, strumenti, insomma, per l'educazione delle anime»⁶⁴⁹. Inoltre l'allegoria, intervenendo «come antidoto morale contro le raffigurazioni mitologiche», ne favorisce la diffusione anche in connessione «al rigorismo della politica artistica»; «diventa» — scrive ancora Seznec — «lo strumento privilegiato di cui artisti, letterati e uomini di Chiesa si servono per dare giustificazione

⁶⁴⁹ Seznec 1981, 134.

alle immagini pagane e ai soggetti più licenziosi, è insomma un comodo alibi per sfuggire ai rigori della censura ecclesiastica»⁶⁵⁰.

Il commento alle *Metamorfosi* di Wickram (1485-1553) di Gerhard Lorichius, sacerdote del XVI secolo della città di Hadamar (Assia), fornisce spunti significativi in quanto primo esempio tedesco di moralizzazione delle *Metamorfosi*, sulla scia della tradizione francese. Incluso nell'edizione moderna di Roloff (1990), che ha seguito l'*editio princeps* del testo del 1545 (A) e contiene l'edizione del 1551 (B) in apparato, il commentario di Lorichius cerca di spiegare le *fabulae latine* in una prospettiva cristiana. Di conseguenza, il commentatore illustra la mitologia pagana omettendo la rappresentazione delle "indecenze" ovidiane. Per quanto riguarda i personaggi analizzati, l'*Außlegung* presente alla fine del terzo libro utilizza nuovamente il termine *Fabeln* inerentemente agli episodi analizzati.

4.2.1 Lorichius e l'episodio di Narciso

Lorichius, analizzando i versi di Ovidio, giunse alla conclusione che i miti narrati non fossero puramente casuali, ma rappresentassero una prima scintilla di rivelazione divina concessa a tutti gli uomini: anche i pagani sperimentarono, a loro modo, un inconscio presentimento della venuta di Cristo. Wickram, infatti, ha chiarito nel *Prologo* (17) il suo obiettivo, dopo essersi rivolto a un *Freüntlicher lieber Leser*: raccontare *Fabeln*, "favole" appartenenti alla mitologia classica, adoperandole come insegnamento cristiano. Ad esempio, l'interpretazione dell'episodio di Narciso è la seguente:

	Lorichius 215, 26-43 (WR)	Traduzione
30	<p><i>Echo ist inn eynen Widerhall oder schal verwandelt umb zweyerley sünde wegen / erstlich das sie die Junonem offft betrogen hatt / die ander daß sie den Narcissum zur unkeuschheyt angereyzt hatt. Dise Fabel warnet die schwachen / mit den gewaltigen nit zu schertzen. Dann jener schertz / ist diser schmerz. Es soll auch eyn Jungfraw nit freihen / sonder sich lassen freihen. VIRGINALI S PUDORIS NON EST ELIGERE MARITUM. Es gehört keyner Jungfrawen zü ihr eynen mann zu welen / sagt Ambrosius / xxxij. QUAESTIONE 2. HONORANTUR.</i></p>	<p>Echo viene trasformata in una eco o suono a causa di due suoi peccati / in primo luogo perché ha spesso ingannato Giunone, in secondo luogo perché ha indotto Narciso all'impudicizia. Questa narrazione avverte i deboli di non scherzare con i più forti. Infatti ogni scherzo è dolore. Non spetta ad una vergine (la decisione di) sposarsi, ma (quella di) lasciarsi sposare <i>VIRGINALIS PUDORIS NON EST ELIGERE MARITUM</i>. Non appartiene a nessuna vergine (la decisione di) scegliere il marito, afferma Ambrogio / xxxii. <i>QUAESTIONE 2. HONORANTUR</i></p>

⁶⁵⁰ Guthmüller 1997, 331.

	Lorichius 216, 1-4 (WR)	Traduzione
1	<i>Die Fabel Narcissi soll verstanden werden wider das laster der Philautie / das ist / von der eygener liebe / deren / so sich selbst groß achten / von disem laster soll verstanden werden das Sprichwort / Suus CUIQUE CREPITUS BENE OLET / Item thus pedere.</i>	La storia di Narciso deve essere intesa contro il peccato della Philautia, ossia che a causa del proprio amore si ha grandemente in considerazione se stessi. Da questo vizio deve essere inteso il proverbio: <i>Suus CUIQUE CREPITUS BENE OLET / Item thus pedere.</i>

Le citazioni provenienti da S. Ambrogio fanno riferimento all'opera *De Abraham*, rispettivamente il paragrafo 91 del primo libro e il paragrafo 32, questione 2, in cui il cui verbo *honorantur* è ripreso poco prima dell'inizio del paragrafo 91. Il vescovo approfondisce la questione del consenso matrimoniale, che deve essere dato dal padre della sposa, inserendo anche una citazione dell'*Andromaca* di Euripide (987-988), riportando una parte del dialogo tra Ermione ed Oreste: *νυμφευμάτων μὲν τῶν ἐμῶν πατὴρ ἐμὸς μέριμναν ἔξει· κοῦκ ἐμὸν κρίνειν τόδε* (“mio padre avrà cura delle mie nozze, e non spetta a me decidere”).

Interessanti appaiono gli ultimi versi di Lorichius (216, 1-4), tramandati in maniera pressochè identica (**fig. 46**) da Stanislaus Reinhard Acxtelmeier, conosciuto anche con lo pseudonimo di Alexandrus Christianus Le Maître, nell'opera del 1699 *Das Aus der Unwissenheits-Finsternus errettete Natur-Liecht, Oder Die vernünfftigen und Kunst-weisen Endledigungen aller würdigsten Wesens-Arten der Natur, Welt-, Staats- und Kunst-Veränderungen*. La porzione di testo faceva parte del capitolo dell'opera *Natur-Liechts (Siebenter Theil)*: al suo interno viene riportato epitomato il dialogo tra la ninfa e Narciso, corredato dalla conseguente spiegazione scientifica.

Gli ultimi proverbi citati da Lorichius sono una ripresa degli *adagia* 2302 e 2634 di Erasmo, facenti parte della celebre raccolta di motti in lingua latina alla cui stesura Erasmo si dedicò, ricostruendone l'origine, dal 1500 al 1536. Inizialmente l'opera conteneva 818 proverbi, ma si ampliò nelle edizioni successive: quella del 1505, dal titolo *Adagiorum collectanea*, ne include 838, mentre quella di Aldo Manuzio, del 1508 – che contiene citazioni greche - ne racchiude 3.260 dal titolo *Adagiorum chiliades*, che sarà quello definitivo dell'ultima edizione del 1536, pubblicata a Basilea nella stamperia di Johan Froben e contenente 4.151 proverbi. La prima stampa delle *Metamorfosi* di Wickram, impreziosita dai commenti di Lorichius, è del 1545: è altamente probabile, dunque, che il commentatore abbia avuto la possibilità di consultare l'ultima edizione del 1536. Gli *adagia* 2302 e 2634 fanno parte della sezione inerente alla *Philautia* (vanità o amore per sé stessi), al cui interno sono presenti ben 34 motti:

<p>2302 <i>Suus cuique crepitus bene olet.</i></p>	<p>2302 <i>A ognuno piace l'odore del proprio peto</i> (a cura di Lelli 2013⁶⁵¹)</p>
<p><i>Ἐχαστος αὐτοῦ τὸ βδέμα μήλου γλόκιον ἡγεῖται, id est Unusquisque suum ipsius crepitum malo suaviorem existimat. Hoc est: Nemo est, cui sua mala non videantur vel optima. Aristoteles Moraliū Nicomachiorum nono: Τὰ πολλὰ γὰρ οὐ τὸ ἴσον τιμῶσιν οἱ ἔχοντες καὶ οἱ βουλόμενοι λαβεῖν. Τὰ γὰρ οἰκεῖα καὶ ἃ διδῶσιν ἐκάστοις φαίνεται πολλοῦ ἄξια, id est Pleraque enim noneodem precio aestimantur ab his qui habent et ab his qui cupiunt accipere. Nam sua cuique et quae dat videntur esse multi precii. Hic locus magis congruebat proverbio Suum cuique pulchrum, sed ea pagina jam exierat manus meas. Proverbium de crepitu suspicor ab Apostolio e vulgi fece haustum; nondum enim quenquam reperi, cui suus crepitus bene oleret. Illud verum est homines vehementius abhorreere ab alienis excrementis et crepitu quam a suis.</i></p>	<p>Non c'è nessuno a cui i propri difetti non sembrino cose ottime. Aristotele nel nono libro dell'<i>Etica Nicomachea</i> scrive [1164 b16]: «la maggior parte delle cose non è considerata dello stesso valore da chi le ha e da chi desidera ottenerle. Infatti ognuno considera di molto valore le proprie cose e le cose che dà». Questo passo avrà più a che fare con il proverbio «a ciascuno sembra bello ciò che è suo», ma quella pagina è sfuggita dalle mie mani. Presumo che il proverbio del peto sia stato preso da Apostolio [6, 98] dalla feccia del popolo; non ho infatti trovato ancora qualcuno a cui piacesse l'odore del proprio peto. È vero però che gli uomini si disgustano con maggior repulsione per le feci e i peti degli altri che per i propri.</p>
<p>2634 <i>Pedere thus.</i></p>	<p>2634 <i>Far peti di incenso</i> (a cura di Lelli 2013)</p>
<p><i>Βδέειν λιβανωτόν, id est Pedere thus, proverbii speciem habet. Accommodabitur in hos, quorum et vitia placent aut ipsis aut aliis impendio amantibus. Facit enim hoc φιλαυτία, ut unicuique sua placeant arrideantque, etiam si sint putidissima. Facit item hoc amor immoderatus, ut Polyus etiam Agnae delectet Balbinum, veluti scripsit Horatius. Aristophanes in Pluto: Οὐ λιβανωτόν γὰρ βδέω, id est Non soleo thura pedere. Quadrabit et in assentatores turpissima pro honestissimis laudantes.</i></p>	<p>«Far peti di incenso» ha l'aspetto di un proverbio. Sarà appropriato nei confronti di coloro i cui difetti piacciono o a loro stessi o ad altri che li amano molto. L'amore per sé stessi infatti fa sì che ad ognuno piacciono e gradiscano le proprie cose anche se sono fetidissime. Analogamente l'amore smodato per gli altri fa sì che «a Balbino riesca gradito anche il polipo del naso di Agna», come ha scritto Orazio [serm. 1,3,40]. Scrive Aristotele nel <i>Pluto</i> [703]: «Non faccio peti di incenso». Sarà adatto anche nei confronti dei piaggiatori che lodano le cose più turpi come fossero le più onorevoli.</p>

4.2.2 Lorichius e lo sbranamento: dalla nascita di Bacco allo smembramento di Penteo ed Atteone

La nascita di Bacco viene rievocata tramite l'inserimento dell'infante nel ventre di Giove, in seguito all'uccisione di Semele: *Jupiter aber nimpt das kindt auß dem leib Semeies / nimpts inn seinen bauch* (215, 5-6). Interessante è l'introduzione nel testo delle Niseidi (*met.* III, 314-315), ninfe del monte Nisa incaricate di allevare il neonato (215, 7): tale riferimento non è presente in Wickram, ma solo in Ovidio, e dimostra l'ampia conoscenza, da parte di Lorichius, del testo-fonte. Le stesse ninfe sono ricordate anche nelle *Metamorfosi* di Anguillara (III): “*Giove ne diè cura / Ad Ino, una*

⁶⁵¹ Erasmo da Rotterdam. *Adagi. Prima traduzione italiana completa*, a cura di E. Lelli, apparati di E. Lelli, L. M. Ciolfi, S. Salvadori, Milano 2013.

sua Zia, che cura n'ebbe,/ La qual, se ben di Giuno havea paura, / Non mancò al nipotin di quel, che debbe / a le Ninfe Niseide il diè di notte / Ch'ascoso il nutrir poi ne le lor grotte (..)”. Viene in seguito citato Orazio, del quale si propongono due versi tratti dalle *Odi* (I, 25-26). La poesia, che apre la raccolta, è l’invito da parte di Orazio a Mecenate, capo del circolo di cui il primo fa parte, affinché lo approvi come poeta lirico. L’autore elenca i gradi dell’ambizione umana: c’è chi aspira a una vittoria sportiva (vv. 3-4), chi a un successo elettorale (vv. 7-8), chi desidera possedere tutto il grano della Libia (vv. 9-10), chi ama coltivare i propri campi (vv. 11-12). Vi sono poi coloro che invece preferiscono passare le proprie giornate ad oziare (vv. 21-22), quelli che amano la vita militare (vv. 23-24) e infine chi dedica la propria esistenza alla caccia, fino a trascurare tutto il resto (vv. 25-28). Proprio sugli ultimi versi si concentra il commentatore, accostando alla citazione una sua traduzione: *Der ursach sagt Horatius. MANET SUB IOVE FRIGIDO VENATOR TENERAE CONIUGIS IMMÉMOR / Der Jeger bleibt inn der kalten lufft / vergessende seiner Haußfrawen* (215, 11-13: «Si intrattiene il cacciatore sotto il cielo freddo / dimentico della moglie»). Il termine latino *Iove* viene reso da Lorichius come metonimia per *caelo*, mentre il vocabolo *coniugis*, genitivo di relazione retto da *immemor*, viene tradotto con *Haußfrawen*, donna di casa/casalinga. Tale inserimento preannuncia il disinteresse di Giove nei confronti di Giunone e il conseguente tradimento con Semele, che però va incontro ad un tragico destino perché ha oltrepassato i confini imposti ai mortali: *Semele ist eyn Warnung das sich niemandt zu vil mit der betrachtung der Göttlichen ding bekümmern soll / diß lernt auch Salamon Prover. xxv. SCRUTATOR MAIESTATIS OPPRIMETUR A GLORIA, Den erforschet der Majestat ertruckt die glori.* (215, 16-19). Tale verso dei *Proverbi* (XXV, 27) è di difficile traduzione, in quanto il senso è molto dubbio, come Macintosh non ha mancato di sottolineare: «Luther’s translation of the second half of this verse may be held to be an accurate commentary upon the difficulties presented to scholars by it: “Wer schwere Dinge forschet, dem wird es zu schwer”. The R. V. translates: “(It is not good to eat much honey) So for men to search out their own glory is not glory”. R.V. margin provides the alternative: “But for men to search out their own glory is glory”»⁶⁵². Il frutto di questa unione divina e mortale è Bacco, dio

⁶⁵² Macintosh 1970, 112. Imprescindibile è il *Commentario Biblico* di Matthew Henry, da pochi anni rinvenibile anche online (<https://www.bibliaplus.org/it/commentaries/20/commento-di-matthew-henry-su-tutta-la-bibbia/proverbi/25/27>). Lo studioso, infatti, così si esprime: «27 Non è bene mangiare molto miele; perciò per gli uomini cercare la propria gloria non è gloria.

I. A due cose dobbiamo essere graziosamente morti: 1. Ai piaceri dei sensi, perché *non è bene mangiare molto miele*; sebbene piaccia al gusto e, se mangiato con moderazione, sia molto salutare, tuttavia, se mangiato in eccesso, diventa nausea, crea bile, ed è occasione di molte malattie. È vero di tutte le delizie dei figli degli uomini che si sazieranno, ma non soddisferanno mai, e sono pericolose per coloro che se ne permettono l’uso liberale. 2. A lode dell’uomo. Non bisogna esserne avidi più che di piacere, perché, *per gli uomini, cercare la propria gloria*, corteggiare applausi e bramare di farsi popolari, non è la loro gloria, ma la loro vergogna; tutti rideranno di loro per questo; e la gloria che è così corteggiata *non è gloria* quando è ottenuta, perché in realtà non è un vero onore per un uomo.

II. Alcuni danno un altro senso a questo versetto: *Mangiare molto miele non è bene*, ma cercare cose gloriose ed

caratterizzato da una doppia nascita e per questo definito *Bimater* (215, 20-21: *zwo Mutter gehabt hab / der ursach er auch Bimater / das ist / eyn Son zweyer mütter*). Ampio spazio è dedicato all'analisi della trasformazione dei marinai tirreni, non presente nel testo prototedesco delle prime due edizioni (1545-1551), ma inserita comunque da Lorichius al loro interno, mettendo così in difficoltà il lettore, privo di un episodio ovidiano a cui poter far riferimento. Nelle ultime tre edizioni delle *Metamorfosi*, datate rispettivamente 1581, 1609, 1631, i commenti lorichiani sono fedeli ai due precedenti e non sono presenti variazioni significative. L'ultima parte del commentario, di seguito proposta in traduzione, è dedicata al riassunto della trasformazione in delfini dei marinai tirreni, in seguito al loro incontro con il "giovane Bacco" (215, 5: *dem kind Bacho*). Lorichius non manca di dimostrare al lettore le proprie competenze teologiche: al verso 8 viene citato il *De animalibus libri XXIV* di Alberto Magno, il cui interesse nei confronti dei delfini è evidente:

eccellenti è un grande encomio, è vera gloria; non possiamo qui offendere per eccesso. Altri così: "Come il miele, sebbene piacevole al gusto, se usato smoderatamente, opprime lo stomaco, così una ricerca troppo curiosa nelle cose sublimi e gloriose, sebbene piacevole per noi, se scrutiamo troppo oltre, travolgerà le nostre capacità con una gloria e lustro più grandi di quanto possano sopportare." O così: "Puoi essere saziato dal mangiare troppo miele, ma l'ultima gloria, della loro gloria, la gloria dei beati, è la gloria; sarà sempre fresca e non placherà mai l'appetito".»

Lorichius, 215-217 (1545-1551)	Traduzione
<p><i>Albertus sagt weiter das die Delphin spiel der Musica wunder gern hören. Das also Arion erfahren hat. Weiter sagt er / es hab eyn Delphin sich hin und her auff dem Meer lassen reiten von eynem knaben / der es teglich speiset / und so der selbig knab gestorben was / und nit wider kam / sagt er das sollich Delphin auch von leydt gestorben und am uffer todt funden sei worden. So nun der Delphin der menschlichen art vil an sich hat / ist die Fabel deß Poeten / also vil schmücklicher / und inn diser Fabeln wirt uns angezeygt / das Gott alle ding sieht und h6rt / wie sie geschehen / und alles güts vergilt / all ubel straffet. Die 20 groben schiffleut müssen / nun ungeheure grausam Thiere / menschen libhaben / denen (sie*) j so sie noch menschen waren / unholt gewesen sein. Es ist auch eyn exempel das uns erinnert zu büssen und abzulassen vom ubel / vor dem todt / vor der Göttlichen straff / dann so wir so lang beytten das uns das Göttlich urtheyl uberfeit / ists dann zu spadt büß zu 25 thun. Also hilfft es auch nun die Delphin nit / daß sie den menschen nun freuntlich sein / hetten sie das gethan als sie noch menschen waren / weren sie zu keynen Delphin verwandelt worden. Eyner der schiffleut mit dem namen Aoretas so dem Bacho nit zu wider was gewest / kompt auß / verkündigt gedachtes wunder. Also wirdt die Gottheyt Bachi erkant. 30 Alleyn der Son Echionis / Pentheus genant / wolt solchs nit glauben / der ursach zürissen inen sein eygenes weib / mutter und nechste. Die narheynt der eynfeltigen Heyden so Bachum vor eynen Gott gehalten haben / wirdt von dem dement e lib. iij. ad Jacobum angezeygt. Es hat aber die Fabel eyn lieblich Allegori. S. Augustin sagt das eyn treublin die 35 krafft deß Göttlichen worts bedeut / so dem also ist / folgt daß der wein / und sein krafft eyn bedeutung haben der Göttlichen gewalt. Und hieher dienet das imm buch der Richter gesagt wirdt cap. ix. Der wein macht Gott und die leut frölich. Ist auch hieher dienlich das Christus das heylig Sacrament / der heyligen gemeyn / inn der gestalt deß weins eyn gesatz 40 hat / und sich selbst eynen weinstock nennet. Inn disem allem sieht man klerlich / daß die Heyden unsers heyligen glaubens eynen blick und glantz vor hin gesehen haben. Das aber Pentheus der Gottheyt Bachi verspott hat / soll verstanden werden von denen / so sich deß weins mißbrauchen.</i></p>	<p>Albertus afferma che i delfini amano ascoltare la musica. Anche Arione l'ha constatato. Egli riferisce inoltre che un delfino ha lasciato che un ragazzo lo cavalcasse su e giù per il mare. Egli gli dava qualcosa da mangiare ogni giorno. Quando morì e non tornò più, anche il delfino morì di dolore. È stato rinvenuto morto sulla riva. Poiché il delfino ha in sé molto della natura umana, la favola del poeta (<i>scil.</i> Ovidio) è tanto più appropriata. In essa ci viene mostrato che Dio vede e sente tutto ciò che accade e che ricompensa i buoni e punisce i malvagi. I rozzi barcaioli, divenuti crudeli animali selvaggi (20), devono ora amare le persone alle quali erano ostili quando erano ancora persone. È anche un esempio che ci ricorda di pentirci e di abbandonare il male prima della morte, prima della punizione di Dio, perché se aspettiamo così tanto fino al momento in cui il giudizio di Dio ci sorprenderà, alla fine sarà troppo tardi per pentirci (25). Di conseguenza non aiuta i delfini che ora sono amichevoli con le persone: se fossero stati gentili con loro quando erano umani, non sarebbero stati trasformati in delfini. Uno dei barcaioli di nome Aorete, che non si oppose a Bacco, ha salva la vita e riferisce lo straordinario evento riportato. In questo modo Bacco è riconosciuto come una divinità. (30) Solo il figlio di Echione, chiamato Penteo, non vi crede. Per questo motivo venne fatto a pezzi dalla propria moglie, madre e da altri parenti. Riguardo la follia degli ingenui pagani, che ritenevano Bacco una divinità, rimanda Clemente nell'<i>epistula ad Iacobum</i>. La favola offre una gradevole similitudine. Sant'Agostino afferma che l'uva rappresenta la (35) potenza della parola divina. Se è così, ne consegue che il vino e il potere del vino simboleggiano il potere divino. Ciò corrisponde anche alle parole contenute nel <i>Libro dei Giudici</i>, cap. IX. Il vino rende felici Dio e le persone. È utile anche notare in questo contesto che Cristo ha istituito il sacramento della Santa Comunione nella forma del vino (40) ed egli stesso si denomina 'vite'. Da tutto ciò è chiaro che i pagani intravidero un raggio di luce della nostra sacra fede ed il suo splendore, mentre Penteo si prese gioco della natura divina di Bacco.</p>

È risaputo che i delfini comparvero nelle leggende agiografiche come salvatori di santi e la superiorità dell'animale sulle altre specie marine è presente anche in fonti medievali quali la *Navigatio Sancti Brendani*, all'interno della quale viene descritto come il primo pesce creato dal Signore, ed il *Bestiario di Cambridge*, che così descrive il delfino: «Delfini sono chiamati quei pesci

che hanno l'abitudine di seguire la voce umana, o anche la musica, raccolti in gruppi. Niente vi è in mare più veloce dei delfini. Oltrepassano le navi con grandi salti, ed è tradizione comune ritenere nunzi di tempesta i delfini che giocano fra i flutti e si oppongono alla potenza delle onde con grandi balzi». Lo stesso Alberto Magno, precedentemente citato da Lorichius, lo inserisce tra i più mirabili essere marini, accanto alle balene, in quanto *parentia* e *spirantia*, ossia mammiferi ed animali provvisti di polmoni:

Sunt autem quaedam nobiliora animalium quae participant aerem / per respirationem et ea quae fiunt per respiratum ae'rem sicut vox / et sonus: nam multa aquaticorum animalium quae maiora et nobiliora / esse videntur, respirant sicut cete et balenae et delfini et ea quae / koky, hoc est vituli marini vocantur, et plura alia genera aquaticorum / de quibus in antehabitis tractatum est (pp. 1279-1280, H. Stadler, Albertus Magnus, De Animalibus libri XXVI, zweiter Band, Buch XII-XXVI, Münster 1920).

Lorichius cita nel commento anche Sant'Agostino⁶⁵³, dimostrando ancora una volta di conoscere e saper utilizzare per i propri scopi i grandi teologi e scrittori cristiani, mentre alcune imprecisioni riguardano il nome del personaggio di Acete, timoniere della nave, che viene trascritto in maniera errata: *Aoretēs*, al posto del latino *Acetes*. Un altro errore riguarda Penteo: nel commento, infatti, è riportato che il re tebano venne fatto a pezzi dalla propria moglie, dalla madre e da altri parenti, quando invece furono solo la madre (Agave) e le zie (Ino ed Autonoe) le responsabili dello smembramento (Penteo non ha moglie). Inoltre, la narrazione del dilaniamento di Penteo e la conseguente istituzionalizzazione del culto di Bacco rappresentano il veicolo perfetto per introdurre il sacramento della Santa Comunione grazie alla presenza del vino, simbolo della potenza di Dio durante il servizio religioso: *S. Augustin sagt das eyn treublin die (35) krafft deß Göttliches worts bedeut / so dem also ist / folgt daß der wein / und sein krafft eyn bedeutung haben der Göttlichen gewalt. Ist auch hieher dienlich das Christus das heylig Sacrament / der heyligen gemeyn / inn der gestalt deß weins eyn gesetzt (40) hat.*

In merito alle imprecisioni di Lorichius si è notato che alcune riguardano il personaggio di Atteone, confuso con quello di Cadmo. L'*Auflægung* presente alle pagine 194 e 195 è ricca di citazioni sia ovidiane, sia virgiliane, dimostrando ancora una volta la ricca conoscenza dei classici da parte del commentatore. La prima fa parte delle *Georgiche* (I, 307-310) ed è relativa al tempo ideale per la

⁶⁵³ Viene precedentemente citata l'*epistula Clementis ad Iacobum*, oggetto del recente studio di M. Veronese, *la traduzione latina dell'epistula Clementis ad Iacobum*, «Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia», Atene-Venezia 2016, 457-476.

caccia, ossia l'inverno, e risulta così trascritta:

*Tunc gruibus pedicas, et retia pnerere cervis
Auritosque sequi lepores, tum figere damas
Stuppea torquentem balearis verbera fundae:
cum nix alta iacet, glaciem cum fulmina tridunt.*

La ripresa del modello latino è pressoché priva di errori (si segnala *damas* al posto di *dammias*) e rievoca l'importanza delle stagioni, tra cui l'inverno, durante il quale è il momento di “porre laccioli per le gru e reti per i cervi, e inseguire lepri orecchiute, allora ferire i daini roteando i copi della fionda balearica fatta di stoppa, quando c'è una profonda coltre di neve, quando i fiumi sospingono i ghiacci”⁶⁵⁴. Cadmo non ha rispettato tale scansione temporale ed è stato trasformato in cervo (195, 14-15: *daß er eyn Hirß worden sei*), per poi essere sbranato dai propri cani, placando così l'ira di Diana (195, 25-26: *Endtlich wirt Cadmus von seynen eygnen hunden zerrissen / und also wirdt der zorn Diane gesettigt*). Secondo Lorichius, inoltre, che riprende un verso delle *Heroides* ovidiane (IV, *Phaedra ad Hippolyto*, 103), il cacciatore non deve solo occuparsi dell'*ars venandi*, ma è necessario che dia la giusta importanza anche ad Afrodite; qualora ella venga bandita, la foresta rimarrebbe selvaggia: *Si Venerem tollas, rustica sylva tua est*. L'ultimo proverbio citato da Lorichius è una ripresa dell'adagio 1086 di Erasmo; come è stato precedentemente notato per Narciso, è probabile che il commentatore abbia avuto la possibilità di consultare l'ultima edizione degli *Adagia*, datata 1536 e contenente 4.151 proverbi. Tale motto è compreso nella sezione inerente all'*Ingratitudo*, di cui fanno parte 13 motti, tra cui il 1086:

1086 Ale luporum catulos	1086 Alleva i cuccioli del lupo (a cura di Lelli 2013)⁶⁵⁵
<p><i>Theocritus in Hodoeporis :</i> Θρέψαι καὶ λυκιδεῖς, θρέψαι κύνας, ὥς τῷ φάγωντι, <i>id est</i> <i>Pasce canes, qui te lanient, catulosque luporum. Proverbium est, teste interprete, in eos, qui laeduntur ab iis, de quibus bene meriti sint, aut in ingratos. Addit ille dictum Socratis : Κακὸς ποιῶν εὖ θρέψαι λύκους, id est</i></p>	<p>Teocrito, nei <i>Viandanti</i> (5, 37): «Alleva i cani, alleva i lupi perché ti divorino». Il proverbio, su testimonianza dello scoliasta, si riferisce a quanti sono feriti da coloro ai quali hanno fatto del bene, oppure è detto degli ingrati. Aggiunge anche quel detto di Socrate: «facendo del bene ai malvagi tu allevi i lupi». Difatti, comunemente accade a quelli che nutrono i cuccioli dei lupi. Su ciò vi è un epigramma (<i>Anth. Pal.</i> 9, 47) non inelegante, sebbene tratto da un autore sconosciuto, che parla di una pecora che allatta un cucciolo di lupo: «Non per mia volontà</p>

⁶⁵⁴ La traduzione è a cura di Alessandro Barchiesi, *Georgiche*, edizione “I Classici Collezione”, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2007, 177.

⁶⁵⁵ Erasmo da Rotterdam. *Adagi. Prima traduzione italiana completa*, a cura di E. Lelli, apparati di E. Lelli, L. M. Ciolfi, S. Salvadori, Milano 2013.

<p><i>Malis faciens bene nutri lupos. Nam plerumque solet id usu venire illis, qui catulos luporum enutriunt. Extat super hac re non inelegans epigramma, quanquam incerto auctore, de ove lupi catulum alente suis uberibus:</i></p> <p>Τὸν λύκον ἐξ ἰδίων μαζῶν τρέφω οὐκ ἐθέλουσα, Ἀλλὰ μ' ἀναγκάζει ποιμένος ἀφροσύνη. Αὐξηθεὶς δ' ὑπ' ἐμοῦ κατ' ἐμοῦ πάλι θηρίον ἔσται· Ἥ χάρις ἀλλάξει τὴν φύσιν οὐ δύναται,</p> <p><i>id est</i></p> <p><i>Lacto lupum uberibus propriis non sponte, sed horsum Me demens adigit pastor, ut id faciam.</i></p> <p><i>In me rursus erit fera, postquam creverit ex me :</i></p> <p><i>Natura haud unquam vertitur officiiis.</i></p> <p><i>De canibus autem sumptum est ex Actaeonis fabula, a suis ipsius canibus dilacerati ; nam et hoc indicant enarratores Theocriti. Ex quibus facile liquet, quodnam sit illud proverbium antiquum, cujus meminit M. Varro in libris De re rustica tractans de canibus alendis: Diligenter, inquit, ut habeant cibaria, providendum. Fames enim hos ad quaerendum cibum ducet, si non dabitur, et a pecore abducet, si non praebebitur. Nisi, ut quidam putant, et illuc pervenerint, ut proverbium attollant antiquum, vel etiam ut aperiant de Actaeone atque in dominum adferant dentes. Idem in Phoebo, citante Nonio: Crede mihi, plures dominos comedere servi quam canes. Quasi id Actaeon occupasset et ipse prius suos comedisset etc. Huc usque Varonis verba relata. Caeterum legimus et leones et dracones nutriciis suis gratiam officii retulisse. Verum nulla est fera tam ingrata, quae sit cum hominibus ingratitude conferenda.</i></p>	<p>allatto un lupo alla mammella, / ma mi costringe la stoltezza del pastore. / Dopo che sarà cresciuto grazie a me, contro di me mostrerà ferocia. / La gratitudine non può mutare la natura». Riguardo ai cani è derivato invece dal mito di Atteone, che venne sbranato dai suoi stessi cani; anche questo infatti indicano gli interpreti di Teocrito. Da ciò è facile comprendere quale sia quell'antico adagio ricordato da Varrone nei libri sull'<i>Agricoltura</i> (2, 9, 8-9) quando parla dell'allevamento dei cani: «bisogna provvedere con cura – egli dice – e che abbiano cibo. La fame infatti li spingerà a cercarlo, se non verrà dato, e li terrà lontani dalle pecore, se non sarà disponibile. Qualora, secondo quanto ritengono alcuni, non arrivino a tenere alto l'antico proverbio, ovvero come lo hanno mostrato in merito ad Atteone, azzannino anche il loro padrone». E lo stesso Varrone, nel <i>Febo</i> (<i>Men. Fr.</i> 513), citato da Nonio (p. 355, 22-24): «Credimi, hanno mangiato più padroni i servi che i cani. Come se Atteone avesse prevenuto questa cosa, ed egli stesso avesse mangiato prima i suoi cani». Fin qui Varrone. Ma leggiamo che anche i leoni e serpenti (<i>Gell.</i> 5, 14 e <i>Ael. nat. an.</i> 7, 48) resero grazie a quanti li avevano nutriti. Nessun animale, tuttavia, è così ingrato da potersi paragonare con l'ingratitude degli uomini.</p>
---	---

Lorichius, inserendo il titolo dell'adagio (*Ale luporum catulos*), dimostra ancora una volta di aver ricevuto un'istruzione classica, ma in questo caso la citazione, che originariamente è riferita ad Atteone, viene erroneamente attribuita a Cadmo, non all'ignaro cacciatore.

CONCLUSIONI

La stesura di questo lavoro ha cercato di mettere in luce le modalità di ricezione delle *Metamorfosi* ovidiane durante l'epoca protomoderna tedesca. La presenza di Ovidio in Germania è particolarmente complessa da analizzare, sia a causa della mancanza di fonti intermedie, sia per le modalità attraverso cui la ricezione avviene⁶⁵⁶. Confrontando i testi di Albrecht von Halberstadt e di Jörg Wickram con l'originale latino, si è constatato come queste traduzioni rispecchino il tentativo di rendere il testo originale adattando il materiale al pubblico a cui veniva presentato. Nel caso di Albrecht von Halberstadt, l'intento dell'attualizzazione era di far risaltare la regalità e la superiorità della famiglia presso cui il traduttore lavorava. Per quanto riguarda Wickram, il fine era di modernizzare il testo di Albrecht von Halberstadt, in modo tale che potesse essere compreso con maggiore facilità sia dai più giovani che dagli anziani; le credenze pagane degli antichi sono schernite, mentre i loro dei vengono rappresentati pieni di vizi e di debolezze. In aggiunta, vi è una distanza tra la narrazione ovidiana e quella tedesca anche dal punto di vista narratologico, ad esempio negli interventi del narratore e nelle transizioni da un mito all'altro. Si noti, ad esempio, l'intimazione, da parte dell'autore a Narciso, a non vivere un amore sterile rivolto unicamente al soddisfacimento di un bisogno personale. Il lettore, inoltre, è facilitato nella lettura e nell'organizzazione del mito grazie al riassunto wickramiano che precede ogni paragrafo, che ha la funzione di informare ed avvertire subito il pubblico di eventuali sconvolgimenti narratologici.

Seguendo le categorizzazioni del testo poetico individuate da Holmes⁶⁵⁷, sia Albrecht von Halberstadt che Wickram possono essere classificati come 'traduttori analogici' perché hanno adeguato l'opera di partenza alla propria tradizione poetica. In riferimento alla riscrittura di Wickram, si nota che le differenze principali rispetto al testo latino coinvolgono:

- il tipo di metro;
- gli inserti esegetici, le omissioni e le soppressioni;
- la tendenza alla moralizzazione.

Per quanto riguarda il metro, Rücker ha evidenziato come Wickram, che utilizza l'ottonario, in realtà si riallacci sostanzialmente al testo albrechtiano, redatto in rima baciata, con una percentuale di adesione del 38.33% nel frammento A, del 37.30% nel B e del 54.54% nel frammento C. Il passaggio dagli esametri latini agli ottonari implica che il testo di Wickram si distanzi spesso dall'originale latino, anche perché il volgarizzatore interviene eliminando alcune narrazioni oppure

⁶⁵⁶ Cappellotto 2019, 235.

⁶⁵⁷ Holmes 1995, 239-256.

ampliando le vicende che ritiene più interessanti. Nell'episodio di Narciso ed Eco, ad esempio, a 406 ottonari corrispondono solo 171 versi latini: il testo, quindi, risulta allungato, mentre i versi protomoderni dedicati a Penteo sono 176, a fronte dei 222 ovidiani.

In riferimento agli inserti esegetici, alle omissioni e alle soppressioni presenti nel testo di Wickram, si richiamano brevemente i più evidenti. I patronimici e gli epiteti, come anche i toponimi ed i teonimi vengono spesso semplificati dall'autore tedesco, che lascia intendere di non aver ben compreso il modello. Wickram, d'altra parte, si rivolge per lo più ad un pubblico privo di conoscenze erudite ed incapace di orientarsi nella geografia antica. Relativamente agli epiteti, non vi è corrispondenza con il testo fonte, essendo attribuiti stereotipati e tipici. Per quanto riguarda le descrizioni delle donne, ad esempio, vengono definite *schöner junckfrawen*. Di particolare interesse risulta la resa dei nomi propri dei personaggi femminili: se in Ovidio vengono sempre esplicitati, in Wickram sia i sostantivi, sia gli aggettivi vengono spesso semplificati o tralasciati. In particolare, si è notato che Autonoe, definita da Ovidio al verso 719 viene definita *matertera*, mentre al verso 720 viene ricordata con il nome proprio, nella versione tedesca non viene mai citata: l'autore si rivolge a lei come *seiner mutter schwester* (1388), *baß* (1390), *die schwester mein mutter* (1391). Ino, invece, è presente al verso ovidiano 722 (*Inoo*), viene identificata come *die ander schwester* al verso 1396 della versione protomoderna e, insieme ad Autonoe, *schwestern* ai vv. 1373 e 1374. Per quanto riguarda Agave, nel testo tedesco non ne viene mai ricordato il nome proprio, mentre è presente in Ovidio al verso 725. In altre parti dell'episodio viene identificata come *mater* (713-725) e, conseguentemente, *mutter* nella versione tedesca (1372; 1405). Inoltre, la versione prototedesca enfatizza la responsabilità materna ai danni dello sventurato Penteo, rafforzando, mediante l'utilizzo dell'aggettivo *eygne*, l'idea di possesso espressa dal *sein* precedente: Agave non è solo la madre di Penteo, ma è la «sua propria madre» (1371; tali aggettivi erano presenti anche nel discorso di Tiresia, W. 1275).

Per quanto concerne i toponimi, l'autore non traslittera il nome del fiume latino *Cephisos*, ma introduce una traduzione esegetica, definendo il fiume 'un corso d'acqua, dove abitava un dio' (W. III, 844: *Eyn wassers, dorin wont eyn gott*). Rhamnusia, dea preposta alla vendetta e particolarmente venerata nel demo attico di Ramnunte, non viene nominata da Wickram, che inserisce unicamente un insieme di divinità non specificate (*die gött*). Anche il riferimento al Citerone (*met.* III, 700), luogo dell'istituzione bacchica delle feste orgiastiche biennali, non è presente all'interno del testo tedesco, come differenti appaiono le metafore utilizzate dagli autori per descrivere l'ira accecante di Penteo. In entrambi i testi il re, dopo aver udito gli ululati bacchici scuotere l'aria (*met.* III, 701; W. 1363-1365), viene paragonato ad un cavallo focoso che "freme e smania di combattere, quando

la tromba scatena l'attacco con gli squilli del bronzo" (*met.* III, 703-704 / W. 1366-1369). Nel testo tedesco si menziona solamente Penteo, che «era giunto, quando sua madre gli corse incontro» (W. 1371-1372), senza alcun riferimento alla vegetazione. Solo in due occasioni in cui sono presenti dei cataloghi onomastici, ossia quello relativo alle ninfe che seguono Diana e quello inerente alla muta dei cani di Atteone, Wickram presta attenzione al testo-fonte. In Ovidio i nomi delle ninfe sono tutti idiomi greci dal significato connesso al mondo acquatico. La traslitterazione dal latino è particolarmente riuscita: i nominativi Cròcale, Hyale, Phiale e Psecas risultano corretti, mentre la ninfa Nefele non è presente nell'elenco, insieme a Rànide. Per quanto riguarda i nomi relativi ai cani di Atteone, essi compongono un catalogo di 33 (aumentato a 36 a vv. 232-233; ai versi 550 e 553 sono ricordati gli ultimi due, per un totale di 37 nomi propri) fra i 50 totali. Diversamente dai nominativi e patronimici presi in esame all'interno degli episodi di Narciso e Penteo, quasi totalmente assenti, come anche dai nomi propri dei luoghi in cui l'azione si svolge, nella rievocazione della muta di Atteone vi è la pressoché totale corrispondenza dei nomi degli animali. In aggiunta, Ovidio informa il lettore che la muta comprende altri cani "per i quali ci vuole troppo tempo ad elencare" (225: *quosque referre mora est*); di questo catalogo, inoltre, fanno parte sei cagne (*Pterelas, Agre, Nape, Harpyia, Lycisce*). Infine, nel testo protomoderno viene tralasciato l'inserimento di 4 cani, presenti nel testo-fonte (*Lycisce*, v. 220; *Lachne*, v. 222; *Agriodos*, v. 224; *Oresitrophos*, v. 233) e, al loro posto, ne vengono aggiunti altri 5: *Melanchedes* (498), *Zene* (500), *Aglaoedes* (507), *Dromas* (524), *Theridanus* (527).

Altrove nel testo, gli attributi possono indicare giudizi sui personaggi: Penteo è un 'uomo sfacciato', 'il nome del cui padre era Echione' (W. III, 1247-1248: *Eyn frecher man im landt / Sein vatter era genant Echion*). Nel tentativo di incoraggiare i tebani a dimostrare la competenza militare, Penteo invoca la loro discendenza dai denti del serpente generato da Marte e seminati da Cadmo, i quali daranno origine agli *spartoi*, la cui creazione apre il III libro delle *Metamorfosi* (1-137). Nel testo di Wickram questo inserto genealogico è omissso, insieme all'epifania di Acete (*met.* III, 574). Inoltre, in altre parti del III libro non viene menzionata la genealogia di Giunone, *Saturnia* (*met.* III, 293), e quella di Semele, *Agenoream* (*met.* III, 308), come anche i riferimenti a Tifone ed i Ciclopi (*met.* III, 303; 305). Desta particolare stupore l'assenza, nelle edizioni del 1545/1551, della narrazione della vicenda dei marinai tirreni, nonostante sia presente nelle *Außlegungen* di Lorichius rinvenibili al termine del III libro. La troviamo, tuttavia, nelle edizioni del 1581 (pag. 44-45), del 1609 (pag. 115-116) e del 1631 (pag. 115-116), che non riportano la figura di Acete, il timoniere della nave sulla quale trova apparente ospitalità Dioniso.

Un ulteriore procedimento di semplificazione riguarda i teonimi, soprattutto quelli relativi a Dioniso. La lista di attributi riferibili al dio è rinvenibile all'inizio del IV libro delle *Metamorfosi* (vv. 11-17), nel cosiddetto inno ovidiano a Bacco. Nel testo protomoderno è assente la lunga lista di epiteti relativi a Bacco: Bromio, Lieo, figlio della folgore, generato due volte e con due madri, Niseo, Tioneo, Leneo, piantatore dell'uva festosa, Nictelio, di padre Eleleo, Iacco ed Euhan; infine, Bacco Libero. Wickram, inoltre, evita di menzionare la cucitura nella coscia da parte di Giove, sottolineando unicamente l'inserimento di Bacco all'interno del suo corpo, senza specificare l'esatta ubicazione anatomica ed evidenziando il doppio ruolo assunto da Giove di padre e madre (W. III, 754-760). In aggiunta, è assente nel testo tedesco, anche se tipico del testo latino, il patriottismo del re che richiama alcuni aspetti dell'Enea virgiliano: il viaggio per mare (*met.* III, 538), la ricerca di una sede per i Penati (*met.* I, 68; *met.* III, 539). Inoltre, Penteo concepisce la propagazione del culto in termini di violazione territoriale, utilizzando un linguaggio militare ed epico che è omesso nel testo di Wickram. Diversamente dal testo latino, nella ripresa tedesca sono assenti le metafore con il mondo animale, che contribuiscono a rendere ancora più esplicita la follia autodistruttiva a cui Penteo va incontro. L'assenza della descrizione della radura e dalla mancanza della raffigurazione del re tebano, intento a spiare i riti dionisiaci, è un'ulteriore differenza tra i due testi: in Wickram è lo stesso Penteo che si dirige verso Bacco, infastidito dal rumore degli strumenti musicali e dal sovvertimento dell'ordine provocato dalle azioni delle Baccanti (W. 1362-1363). Il gesto finale e simmetrico delle zie, che recidono entrambe le braccia di Penteo, conclude lo smembramento, insieme alla similitudine relativa al vento ed alle foglie (729-731), non presente nel testo tedesco.

In aggiunta, si è dimostrato come il traduttore intervenga per semplificare elementi di non immediata comprensione, come ad esempio i riferimenti dell'aldilà. Per quanto riguarda la traduzione dei termini latini relativi all'oltretomba, l'autore tedesco traduce, ad esempio, il Tartaro con *Hell* (*met.* II, 260 / W. II, 564; *met.* V, 371 / W. V 696; *met.* V, 423 / W. V 801; *met.* XI, 670 / W. XI, 1154; *met.* VI, 676 / W. VI, 1517), la divinità Dite è semplicemente *der Hellen Gott* (*met.* V, 384 / W. V, 718). La discesa agli Inferi di Giunone è resa possibile grazie ad “un sentiero buio, fumoso e sempre freddo, in cui è presente un nero bosco” (W. IV, 775-776: *gantz dunckel rauch und immer kalt / an dem weg steht eyn schwarzer walt*). La descrizione del luogo ricalca in parte il testo fonte: sono presenti il fiume Stige (W. IV, 784; 786; in altre parti del testo *ad Styga* viene reso con *zu der Hellen*: *met.* X, 13; W. X, 28; *met.* XV, 154; W. XV, 129; *met.* V, 504 / W. V, 932), presso il quale stazionano le anime in attesa di una differente collocazione, ed il palazzo di Plutone (799-800). Diversamente da Ovidio, Wickram non trascrive il nome di Tisifone, una della Furie, ed anticipa la sua comitiva infernale prima di elencare gli infelici abitanti delle *Sedes Scelerata* (*met.* IV, 455-466): al posto di Pianto, Paura e Terrore, l'autore tedesco inserisce *das todtlich hertzenleyt*,

vergessenheit, die tobend sucht (W. 837-839). Inoltre, la comparazione tra il testo protomoderno e l'opera ovidiana ha evidenziato una tendenza relativa alla semplificazione non solo dei contenuti, ma anche dello stile. A fronte dei dotti riferimenti ovidiani e dell'efficacia delle soluzioni formali adottate dall'autore latino, si ha l'impressione che Wickram non abbia prestato sufficiente attenzione allo stile del testo originario, concentrandosi sulla trasmissione della struttura complessiva dell'episodio più che sulla resa dei giochi verbali latini. Analizzando le figure retoriche presenti nel testo latino, tra cui i poliptoti con variazione di diatesi e le anafore, si nota che nel testo tedesco i giochi lessicali ovidiani vengono resi mediante la ripetizione di alcuni termini e sfruttano la necessità della lingua tedesca di esprimere il soggetto. Ad esempio, nella narrazione dell'episodio di Narciso Wickram non rende la corrispondenza *corpus/vox*. Il termine *vox* riferito ad Eco è presente all'interno del libro III delle *Metamorfosi* sei volte: III 339; III 356; III 362; III 381; III 385; III 494. A stento Wickram individua dei corrispettivi: l'aggettivo *vocalis* del verso 356 viene tralasciato, come anche la traduzione del latino *imago vocis* (v. 385), una clausola che in Ovidio collega gli episodi perché richiamata dalla locuzione *imago formae* (v. 416) tramite la quale l'autore latino introduce il riflesso di Narciso. Inoltre, analizzando le figure retoriche presenti nel testo latino, tra cui i poliptoti con variazione di diatesi e le anafore, notiamo che nel testo di Wickram i giochi lessicali ovidiani vengono resi mediante la ripetizione di alcuni termini e sfruttano la necessità della lingua tedesca di esprimere il soggetto.

Inoltre, si è constatata l'assenza della terminologia relativa al tema del vedere, fortemente presente in Ovidio. Nel testo di Wickram, nella profezia enunciata da Tiresia a Penteo i termini riferiti alla simbologia della luce non sono presenti, diversamente dalla ripresa della punizione di Giunone, durante la quale si precisa che la 'dea rese Tiresia cieco / rapidamente da entrambi gli occhi' (W. III, 824-825: *machtet Tiresanum blind / an seinen beyden augen geschwind*), cosicché 'non vide più la luce del sole' (W. III, 826: *Das er der Sonnen liecht nim sach*). L'autore precisa, riprendendo *met.* III, 517-518, che Penteo rimpiangerà di avere ancora la vista e si augurerà di non poter più vedere (W. III, 1261-1263), credendo troppo tardi a ciò che Tiresia, cieco, ha visto (W. III, 1278-1280: *Dann wirstu gewißlich glauben dran / Das ich blinder gesehen han*). Mentre nel testo latino è evidente la relazione con il carattere visivo della storia, presente anche nella narrazione dell'episodio dei marinai, il cui timoniere Acete è l'unico che riconosce Bacco dai tratti androgini del dio sotto mentite spoglie, in quello tedesco l'attenzione alla visualità scompare e non è mai presente nell'intera descrizione del destino di Penteo. Wickram utilizza sempre il verbo «sehen», declinato nelle forme *sach* (1373; 1383; 1388) e *sehend* (1375).

Relativamente alle aggiunte del testo protomoderno, si segnalano le principali. In merito alla parte finale dell'episodio di Penteo, Wickram ribadisce la partecipazione indistinta ai riti, già descritta precedentemente: sia i giovani, sia gli anziani festeggiano con la testa insanguinata del sovrano di Tebe (vv. 1287-1289: *das landvolck alles samen gleich / Folget im nach arm und auch reich / Die alten leüt mit sampt den jungen*; 1410: *die alt und jungen*). Il tema della promiscuità del culto bacchico è invece ripreso al verso 1379: se in Ovidio lo smembramento avviene unicamente ad opera delle tre sorelle, nel testo protomoderno giungono sulla scena 'sia uomini che donne' (*beyde weib und man*), infiammati dal discorso di Agave. Inoltre, diversamente che nell'opera ovidiana, nel testo protomoderno gli ultimi tre versi (1413-1416) non sono dedicati all'atteggiamento pio delle donne tebane, ma ai festeggiamenti seguiti alla decapitazione di Penteo, che da allora 'non vengono meno né da parte dei tedeschi, né da coloro che parlano lingue romanze' (*Deßhalben man noch immer seit / Herlich begehnt thut sein hochzeit / Bei Teutsch noch Welschen mangelt nit*).

Oltre a ciò Wickram, per rendere l'oggetto della sua opera maggiormente comprensibile, cerca un collegamento con le credenze popolari tedesche, in cui si inseriscono spesso figure fantastiche. Così facendo, l'introduzione dei personaggi femminili, tra cui Liriope ed Eco, avviene mediante la sostituzione, in funzione del pubblico, della figura classica della ninfa con una *waldtjuncckfraw*, ossia una ragazza in età da marito che abita nella foresta ed i cui corrispettivi maschili sono rinvenibili nelle figure dei satiri e dei sileni. Per quanto riguarda la trasposizione di Wickram dei termini utilizzati per indicare le numerose famiglie di ninfe, si è notato che nelle *Metamorfosi* i vocaboli sono resi in maniera differente. Per tradurre *Naiades* l'autore tedesco utilizza le seguenti denominazioni alternative: *Die wasser frawen* (Ov. II, 325 / W. II, 689); *wasser Göttin* (Ov. IX, 87 / W. IX, 174); *waltgöttin* (Ov. III, 506 / W. III, 1227); *waltfeyen* (Ov. IV, 289 / W. IV, 552); il più generico *Die göttin* (Ov. IV, 356 / W. IV, 672); *juncckfrawen* (Ov. X, 9 / W. X, 19). Per l'autore le Naiadi sono parte del mondo silvestre, come si deduce da una glossa a margine dell'opera, dove vengono definite 'abitatrici dei boschi' (X, 961). La denominazione di *waltfeyen* viene impiegata sia per indicare le *Hamadryades* (Ov. I, 690 succ.; W. I, 1238-1283), sia per specificare la provenienza delle Driadi, ninfe abitatrici dei boschi (Ov. VIII, 777 / W. VIII, 1140-1141). I vocaboli latini *naiades* e *dryades*, invece, vengono resi mediante i termini *dryades* e *feyen* (W. III, 1227). Dopotutto, come sostiene Wickram, il termine *feyen*, figura della «niedere Mythologie» più vicina al pubblico medievale, è sinonimo di *waltfrawen* e *waltfeyen* (W. IX, 1161). Per quanto riguarda la resa dei termini fauno (citato da Ovidio tre volte: I, 193; VI, 329; VI, 392; in XIII, 750 viene ricordato il dio Fauno, padre di Aci), satiro (presente nelle *Metamorfosi* ovidiane otto volte: I, 193; I, 692; IV, 25; VI, 110; VI, 383; VI, 393; XI, 89; XIV, 637) e sileno (che occorre due volte nel testo latino ed in quello tedesco (*met. XI, 90 / W. XI, 150 e met. XI, 99 / W. XI, 162*), l'autore si serve del

vocabolo *Zwerg*, ‘nano’, da intendersi nel significato di ‘creatura boschiva’, più consueto e di maggiore comprensione per il pubblico tedesco. Per intendere maggiormente l’utilizzo del termine *Zwerg* sono stati forniti alcuni esempi di traduzione che, come abbiamo già avuto modo di verificare precedentemente, rendono esplicito il tentativo, da parte di Wickram, di semplificare i contenuti del testo di partenza, adattando le varie *fabulae* alla cultura di arrivo e rendendole più fruibili per un pubblico non necessariamente colto. In merito a ciò, si segnalano gli esempi relativi a Galatea, a Filomela e Medea. La prima viene definita ‘più verde di un trifoglio’ (W. XIII, 1041), al posto dell’ovidiano ‘più bianca del petalo niveo del ligustro’ (*met.* XIII, 789), arbusto il cui nome è stato considerato di difficile comprensione e traduzione. Mancano, inoltre, numerosi confronti con il mondo vegetale e animale: sono, invece, presenti i paragoni con il bosco di abeti al posto della quercia (W. XIII, 1057), il bianco cigno e l’usignolo (W. XIII, 1054-1055), la superbia del pavone e la velocità del cervo (W. III, 1067; 1071). Anche l’entrata in scena di Filomela, adornata da una sfarzosa veste, rispecchia sia in Albrecht von Halberstadt, sia in Wickram, l’adattamento alla propria cultura d’arrivo: nelle *Metamorfosi* ovidiane la donna viene paragonata alle Naiadi e alle Driadi (VI, 453), superandole in bellezza, mentre in Albrecht von Halberstadt sono assenti le riprese mitologiche, sostituite dalla comparazione con una fata dei boschi: *ein]er wilden feyen* (A80). Lo sfarzo dei suoi abiti ricorda le imperatrici romane (A46-47 / W. VI, 955) e la bellezza di cui Filomela è portatrice non è solo esteriore, ma anche interiore (la giovane al verso 67 viene descritta come *diu reine*, ‘la pura’). La giovane viene paragonata ad una *tage sterne* (v. 60), la sua lucentezza la rende simile ad una pietra preziosa (*erleschete div reine / daz edele gesteine*, v. 67) ed il suo abito sembra intessuto d’oro (*uon golde*, v. 47). In questo caso, la sopravvivenza del frammento ci consente di confrontare il testo con quello di Wickram, aiutandoci a decodificare il modo in cui l’autore avrebbe lavorato. Poiché Wickram lascia intatte le descrizioni inerenti alla bellezza di Filomela presenti nel testo albrechtiano, è lecito ritenere che, anche per quanto riguarda la descrizione di Narciso, abbia conservato invariato il modello. Confrontando la bellezza di Narciso con quella di Filomela stessa e di Dafne, si evince che Wickram utilizzò, oltre all’opera di Albrecht von Halberstadt, il repertorio formulare delle descrizioni medievali: gli occhi che brillano come stelle sono un’immagine molto diffusa nella poesia di Wickram, come anche i capelli del colore dell’oro e le guance morbide e rosate. Come si evince dagli esempi proposti, è evidente l’utilizzo, da parte di Wickram, degli aggettivi adoperati da Ovidio nelle descrizioni inerenti alla bellezza dei vari personaggi: il loro utilizzo, presente non solo all’interno delle *Metamorfosi*, ma anche nei romanzi, dimostra quanto l’autore avesse familiarità con tali attributi di bellezza. Ricollegandoci all’episodio di Narciso, si sono rinvenuti in altri due romanzi, *Goldfaden* e *Der irr reitende Pilger*, i capelli dorati, la bocca rossa come un rubino, i denti scolpiti nell’avorio ed il paragone con il dio Apelle. Per quanto riguarda il personaggio di Medea, nella versione tedesca il suo *aspectus* la rende un personaggio

perturbante: la donna si aggira sola, a piedi scalzi e con il capo scoperto, in un bosco verde all'interno del quale regna il silenzio più assoluto: né gli uccelli, né altri animali provocano alcun suono (W. VII, 405-408). Dopo essersi inchinata sul terreno, invoca la Notte e chiama a raccolta anche l'acqua ed i verdi campi: conoscere e manipolare le erbe, sia per guarire, sia per preparare pozioni venefiche, è una delle caratteristiche fondamentali delle *Zauberinnen*. Astuta barbara che aiuta Giasone a compiere le sue imprese, viene rappresentata da Wickram come una maga dedita alle arti oscure.

Infine, spesso l'autore interviene sul testo di partenza con un'ottica moralistica. Wickram, diversamente da Ovidio, trascura l'utilizzo di espressioni chiaramente riconducibili alla sfera erotica ed evita di insistere sulla dimensione fisica dell'amore. La più vistosa differenza rispetto al testo ovidiano consiste nell'omissione da parte di Wickram di ogni riferimento agli amori omoerotici di Narciso, già assenti, come si è visto, nel XV capitolo (vv. 866-867). In Ovidio i ruoli dei ragazzi ricalcano quelli complementari dell'ἔραστής e dell'ἐρώμενος, alludendo al rito di passaggio all'età adulta presente nei ginnasi greci. Nella versione latina il motivo dell'amore pederotico era stato introdotto in maniera non approfondita, con la menzione dei multi *illum iuvenes (...)* *cupiere nulli illum iuvenes (...)* *tetigere* dei versi 353-355, ma l'invocazione alla divinità della vendetta enfatizza maggiormente il rapporto di Narciso con i suoi pretendenti. Wickram non poteva certo accettare i riferimenti a una cultura in cui i rapporti omosessuali appartenevano alla normale sfera sociologica e, dunque, preferisce tralasciare del tutto l'allusione alle relazioni tra giovani dello stesso sesso (come la gelosia pungente di uno dei pretendenti) presenti nel racconto. Inoltre, non si menziona il carattere incerto della sessualità efebica di Narciso, che attira sia maschi che femmine; la bellezza del protagonista, che nel modello latino viene messa in relazione al numero di pretendenti, in Wickram è enfatizzata dal nesso *Eyn uberschoener jungling war; / Das man seins gleichen niergent fand / Inn aller gegend inn dem landt* (v. 863-865). Solo le belle donne, *schoner junckfrawen*, si innamorano di Narciso rattristandosi di non poter essere ricambiate. Il giovane, infatti, non presta loro attenzione, non volendo sentirsi legato al loro amore (W. 868-869). Anche la gestualità, che assume una valenza importante all'interno dell'episodio di Narciso ed Eco, viene ridimensionata nel testo tedesco: sono assenti i riferimenti alla veste sfilata dall'orlo superiore, ai palmi marmorei delle mani ed al petto nudo. Il riferimento esplicito al collo e alle braccia del giovane, riscontrabile in Ovidio ai versi 389-390, manca non solo in Wickram, ma anche in analoghe descrizioni di abbracci che si possono trovare nel testo di Albrecht von Halberstadt; i traduttori, dunque, sembrano evitare la menzione di certe parti del corpo. Inoltre Wickram, a differenza di Ovidio, enfatizza la natura univoca ed irrealizzabile dell'amore tra Narciso ed il proprio riflesso, affermando che nessuno dovrebbe amare in maniera così spropositata. Un'ulteriore differenza

rispetto al testo ovidiano e relativa alla sfera della sessualità è quella rappresentata dalla vicenda di Orfeo. Il cantore, dopo la perdita definitiva di Euridice, si ritira “sull’alto Rodope e sull’Emo battuto dall’Aquilone” (Ov. *met.* X, 76-77), rifiutandosi, per la durata di tre anni, di avere alcun rapporto con le donne ed iniziando gli abitanti di Tracia “a rivolgere l’amore sui teneri maschi / e a cogliere i primi fiori di quella breve / primavera della vita che è l’adolescenza” (*met.* X, 83-85). In merito a tale passaggio, è interessante notare come il riferimento alla pederastia non sia presente nel testo di Wickram: l’autore, al suo posto, preferisce inserire un discorso indirizzato da Plutone ad Orfeo, a seguito della scomparsa della giovane Euridice (W. X, 182-188). Orfeo, “poiché ha perso la sua donna, dovrà evitare tutte le donne, a costo della sua vita, e rimanere per circa tre anni sull’Emo e sul Rodope, situati in terra Tracia” (l’ubicazione riprende i versi ovidiani 76-77). Wickram prosegue narrando che il giovane si rattrista a tale avvertimento, ma il monito divino di rifiutare eventuali pretendenti rimane insindacabile (W. X, 191-192). Nel testo protomoderno, dunque, non è Orfeo che rifiuta deliberatamente le donne, “per il dispiacere provato, o perché aveva fatto voto” (Ov. X, 79-82), ma è il Dio che lo sprona a seguire tale dettame.

A conclusione del lavoro svolto, si ritiene di poter affermare che la traduzione di Wickram rappresenti un *unicum* all’interno della storia letteraria tedesca, considerando anche che si tratta dell’unica traduzione a noi giunta delle *Metamorfosi*, oltre a quella di Albrecht von Halberstadt. Se il lavoro di quest’ultimo non ricevette il plauso dell’epoca, proprio a causa delle fedeltà alla traduzione ovidiana (l’audience era infatti maggiormente predisposta ad apprezzare un’opera che si svolgesse intorno ad un’azione prevalente o alla figura di un eroe, tutti elementi atualizzabili anche dal punto di vista cortese-cavalleresco), per quanto riguarda Wickram è necessario considerare le diverse e nuove esigenze sociali. A partire dalla fine del XV secolo, infatti, prende consistenza un nuovo pubblico, costituito dai ceti medi, perno sia economico, sia culturale dei cittadini della nuova stagione letteraria. Si assiste anche ad un numero crescente di alfabetizzazione all’interno degli agglomerati urbani, circostanza che consente di far presa su un numero consistente di pubblico e, quindi, di vendite. Il nuovo intento didattico mira innanzitutto a richiamare alla pratica costante delle virtù borghesi per eccellenza, tra le quali il rispetto dei ruoli familiari e l’etica del lavoro. In questa nuova epoca di cambiamenti, le *Metamorfosi* di Wickram hanno rappresentato una riscrittura, più che una traduzione in senso stretto del testo-fonte. Nonostante i tentativi di adesione al modello, l’autore ha sempre cercato un compromesso tra la fonte e la necessità di adeguarsi alla cultura di arrivo. È bene ricordare che non vi fu, da parte di Wickram, l’impiego di un testo intermedio, oltre a quello rappresentato da von Halberstadt. Le differenze introdotte potrebbero in parte essere dovute alla mancata consultazione diretta delle fonti antiche, ma, secondo un’ipotesi abbastanza accreditata, la comprensione del testo latino sarebbe stata possibile a Wickram grazie all’aiuto di un maestro di

scuola che avrebbe agevolato il lavoro di traduzione; per di più, la presenza di un manoscritto correlato di glosse potrebbe aver facilitato la comprensione dell'opera ovidiana.

NUMERO DI PAGINA (Ed. Roloff 1990 – <i>Metamorfofi 1545/1551</i>)	VERSO (Ed. Roloff 1990 – <i>Metamorfofi 1545/1551</i>)	LORICHIO 1545/1551 (<i>Außlegung libro I</i>)	LORICHIO 1581 (<i>Außlegung libro I, FIG. 2</i>)
60	1	<i>den stadt</i>	<i>die Ordnung</i>
60	1	<i>des</i>	<i>deß</i>
60	5	<i>zustimmen</i>	<i>zustimmen</i>
60	5	<i>lere</i>	<i>Lehre</i>
60	7	<i>Tranßlation</i>	<i>Translation</i>
60	7	<i>das</i>	<i>daß</i>
60	7	<i>gedachten</i>	<i>gedachte</i>
60	7	<i>lere</i>	<i>lehr</i>
60	7	<i>nit</i>	<i>nicht</i>
60	9	<i>himmelischen</i>	<i>himelischen</i>
60	10	<i>vatter</i>	<i>Vatter</i>
60	10	<i>genaden</i>	<i>Gnaden</i>
60	10	<i>inn</i>	<i>in</i>
60	10	<i>wider faren</i>	<i>widerfahren</i>
60	10	<i>sein</i>	<i>Seind</i>
60	11	<i>augen und oren</i>	<i>Augen und Ohren</i>
60	11	<i>ir</i>	<i>Ihr</i>
60	12	<i>vil</i>	<i>Viel</i>
60	12	<i>sollichs</i>	<i>solchs</i>
60	12	<i>nit</i>	<i>Nicht</i>
61	1	<i>widerfaren</i>	<i>Widerfahren</i>
61	2	<i>himelischen</i>	<i>Himmelischen</i>
61	2	<i>son</i>	<i>Sohn</i>
61	3	<i>alleyn</i>	<i>Allein</i>
61	4	<i>keyn</i>	<i>Kein</i>
61	5	<i>gescheff</i>	<i>Schaffung</i>
61	6	<i>viel gedacht</i>	<i>Vielgedacht</i>
61	6	<i>Burger</i>	<i>Bürger</i>
61	7	<i>Burgermeister</i>	<i>Bürgermeister</i>
61	7	<i>gantzer Rath</i>	<i>ganzer Rath</i>
61	8	<i>nit</i>	<i>Nicht</i>
61	9	<i>gewest</i>	<i>Gewesen</i>
61	9	<i>inn</i>	<i>In</i>
61	10	<i>Durch</i>	<i>Durch</i>
61	11	<i>eyn</i>	<i>Ein</i>
61	12	<i>Besehe</i>	<i>Besihe</i>
61	13	<i>Solich</i>	<i>Solch</i>
61	13	<i>Vocabel</i>	<i>Vocabolum</i>
61	13	<i>unserem</i>	<i>Unserm</i>
61	14	<i>S. Augustin</i>	<i>S. Augustinus</i>
61	14	<i>Sollichs</i>	<i>Solchs</i>
61	14	<i>eyn</i>	<i>Ein</i>
61	14	<i>geschaffene</i>	<i>Erschaffene</i>
61	15	<i>vermischung</i>	<i>Vermischung</i>
61	15	<i>Elementische</i>	<i>Elementischen</i>
61	15	<i>materi</i>	<i>Materi</i>
61	16	<i>eyn</i>	<i>Ein</i>
61	18	<i>heilig</i>	<i>Heylige</i>
61	18	<i>S. Augustinus</i>	<i>Augustinus</i>
61	19	<i>gleych</i>	<i>Gleich</i>
61	20	<i>und</i>	<i>Unnd</i>
61	20	<i>eyn</i>	<i>Ein</i>
61	20	<i>sünde</i>	<i>Sünde</i>
61	20	<i>nit</i>	<i>Nicht</i>
61	21	<i>weiter</i>	<i>Weiter</i>
61	21	<i>und</i>	<i>Unnd</i>
61	21	<i>erfarung</i>	<i>Erfahrung</i>
61	22	<i>will</i>	<i>wil</i>
61	22	<i>inn</i>	<i>In</i>
61	23	<i>PROMETHEI</i>	<i>Promethei</i>
61	23	<i>wort</i>	<i>Wort</i>
61	24	<i>HESIODUS</i>	<i>Hesiodus</i>

61	24	andren	Andern
61	24	vilen	/
61	25	wort	Wort
61	26	eyner	einer
61	26	imm	Im
61	27	hatt	Hat
61	27	versthen	Verstehen
61	28	baldt	Bald
61	28	einfüret	eynführet
61	32	sollich	Solchs
61	33	menschlich	Menschlich
61	33	geschlecht	Geschlecht
61	33	diser	Dieser
61	36	menschliche	Menschliche
61	36	worziz	Worziz

*Analisi effettuata fino al v. 38 (Roloff 1990, 61)

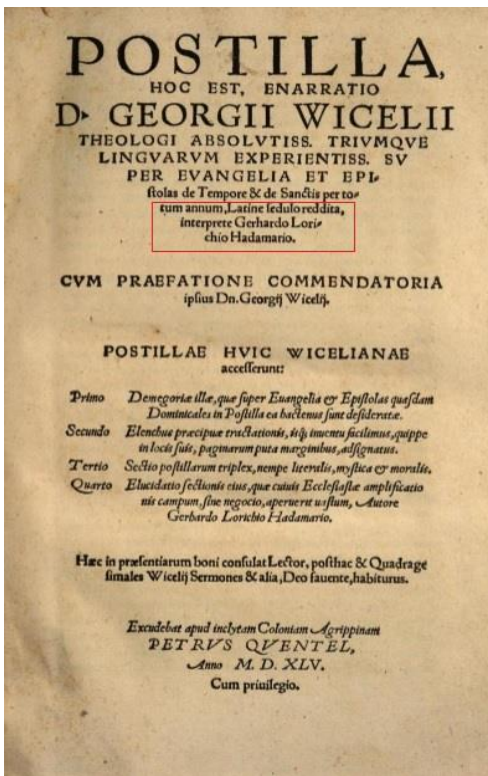


FIG. 4

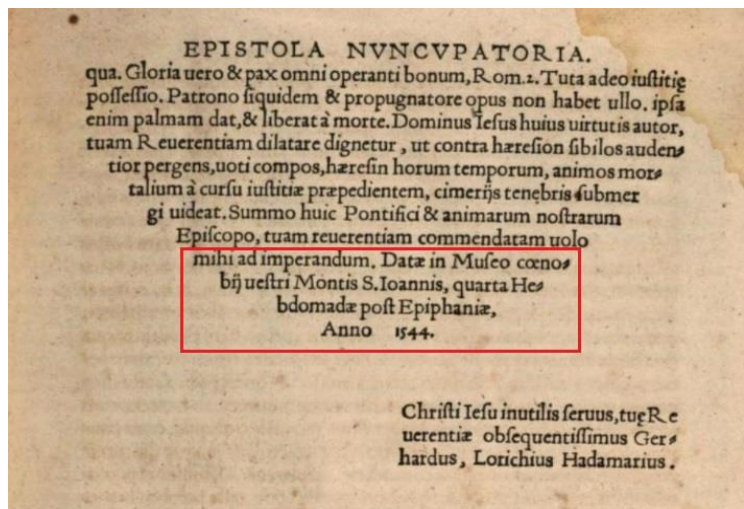


FIG. 5

Ego uero ignotus uobis & ignobilis homo, in alterum annum in coenobio
montis S. Ioannis R. henigouiae agens, D. Abbatem, Priorem, caeterosq;
fratres quotidie magis atq; magis in me beneuolos experior. Haec
fane diuitiae sunt simplicitatis, etiam supra uires, de quibus commenda
uit Corinthios & alias ecclesias Apostolus. Nam & Abbas supra coenob
bij sui (quod non me clam est) facultatem me iuuat in omnibus. Nec mihi
foli, sed omnibus Christum confitentibus & consilio & auxilio adesse
gaudet. Et coenobij eius hospitalitatis uirtus, est quodammodo specia
lis & propria. Praedicat huius loci eleemosynam peregrinus quicunque
pedem huc unquam tulit. Maior est mea infantia, quam ut tuam tuo
rumq; in me eleemosynam uerbis assequar. Postillae ergo Wuicelianae par
tem euangeliorum de tempore & sanctis, quam in uestro coenobio uerti,
tuae dedico reuerentiae, ut opus domesticae uersionis uestrae predicet elee
mosynam. Nisi enim uestra largitas mea & librarij (qui me ad laborem
eum induxit, & quodammodo conduxit) succurrisset inopiae, uterq; a
proposito iam pridem defecisset. Atq; hoc uel inde colligi est, quod libra

FIG. 6

Tu reuerende pater, qui in iustitiæ semitarum, quæ iuxta Psal. 22. Multæ sunt, non postremum iter tendis, atq; per hoc de iustitiâ recte sentis, Vuicelij uerforem me hospitiõ excepisti, quodammodo exulem iustitiæ uberiorem prouentum expectans, 1. Corinthiorum 10. Christum Ies

FIG. 7



FIG 8 – Polifemo (sx) | Galatea ed Acis (dx)
J. Wickram, *Ovids Metamorphosen*, Roloff 1990 (A e B), 718



FIG. 9 – Mercurio ed Argo (sx)
J. Wickram, *Ovids Metamorphosen*, Roloff 1990 (A e B), 78



FIG. 10 – Vertumno e Pomona, J. Wickram, *Ovids Metamorphosen*, Roloff 1990 (A e B), 758



FIG. 11 – J. Wickram, *Ovids Metamorphosen*, 1581 (C), 44



FIG. 12 – J. Posthius, *Tetrastica in Ovidii Metamorfosi Libri XV*, 1563, 45



FIG. 13 – J. Spreng, *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, 1571, 89

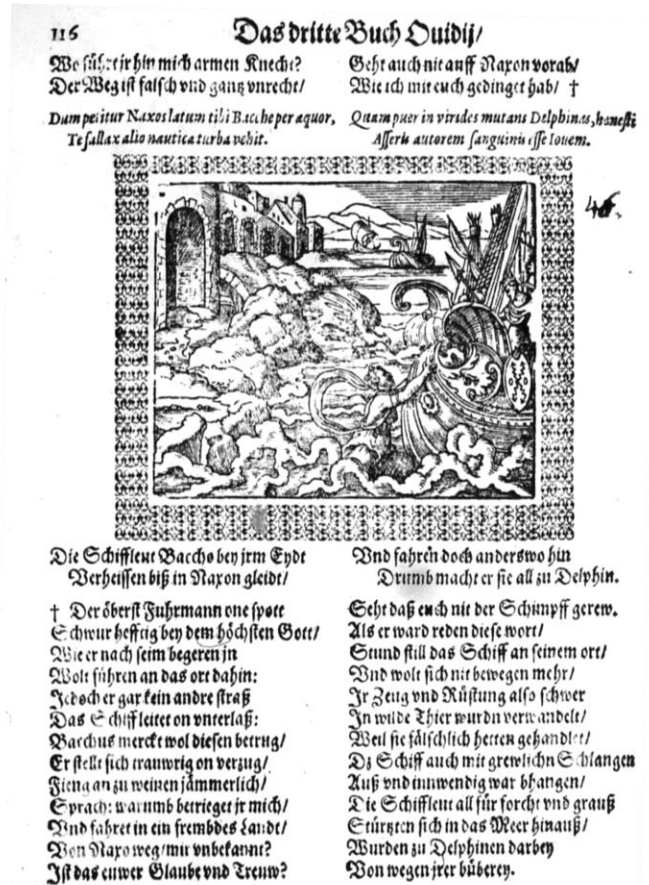


FIG. 14 – J. Wickram, *Ovids Metamorphosen*, 1609 (D), 116, illustrazione di V. Solis

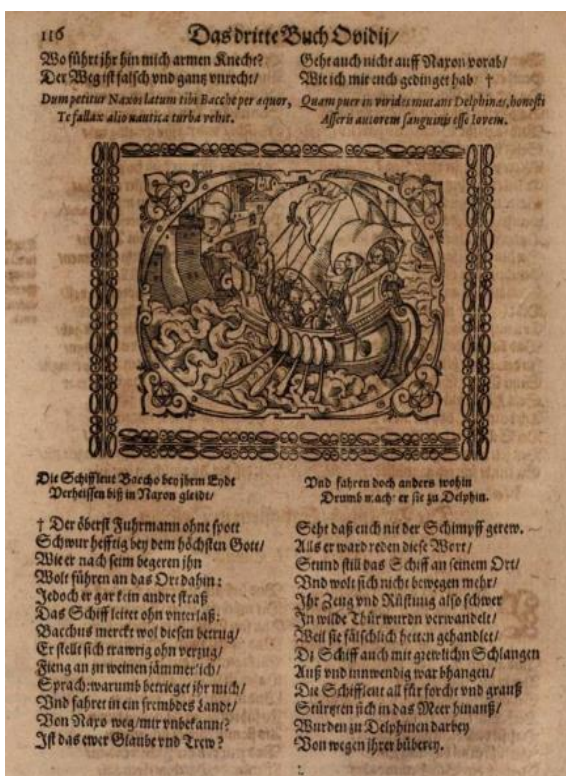


FIG. 15 – Jörg Wickram, *Ovids Metamorphosen*, 1631 (E), 116



FIG. 16 – Procne e Filomela (sx) | Tereo e Filomela (dx)
 Jörg Wickram, *Ovids Metamorphosen*, Roloff 1990 (A e B), 368



FIG. 17 - Pelia e le figlie (sx) | Medea (dx),
 Jörg Wickram, *Ovids Metamorphosen*, Roloff 1990 (A e B), 406



FIG. 18 – Giunone e le Furie
J. Wickram, *Ovids Metamorphosen*, Roloff 1990 (A e B), 247



FIG. 19 – Orfeo
J. Wickram, *Ovids Metamorphosen*, Roloff 1990 (A e B), 541



FIG. 20 – Orfeo smembrato dalle baccanti
J. Wickram, *Ovids Metamorphosen*, Roloff 1990 (A e B), 592



FIG. 21 – Narciso. Jörg Wickram, *Ovids Metamorphosen*, Roloff 1990 (A e B), 196

Wie Narcissus von den Göttern geplagt/das er innbrün-
stig gegen seinem eygenen schatten in vnmäßiger Lieb enzündet
wardt, welchen schatten er in einem lautern Drunnen/
als er trincken wolt/ erschep-
t het.

Das XVIII. Capittel.

Cum propriam vidit speciem Narcissus in vnda, Scilicet hoc homines vitio plerumq. laborant,
Ardere in sano capite amore sui. Vt placeat nimium quilibet ipse sibi.



Narcissus schawet in ein Drunnen/
Vnd sein gefalt selbst Lieb gewunnen/
Das Laster hangt vns an schier alln/
Das mir vns selbs zu viel gefalln.

Narcissus der schöne Jüngling
Vorhin nie glicht hat vmb kein ding/
Vnd hat verschmehet viel Jungfraw
So im freundlich nach theten gohn (schon/
Er verschmehet all die (sin dgerien/
Diss die Göt ein vnter in gwertn/
Die hub gen Himmel pre. Händt/
Vnd bat die Göt in zu plagend/
Dass er Narcissus liebes brunn/
Solt gewinnen/aber gar vmb sonst/
Dann das jenig so er liebt sehr/
Das solt im werden nimmermehr/
Dieweil er all Jungfrawen rein
Verschmehet bat in einer ainen

FIG. 22 – J. Wickram, *Ovids Metamorphosen*, 1581(C), 42, illustrazione di V. Solis

OVIDII METAM. LIB. III.
Narcissus. VII.

Cum propriam vidit speciem Narcissus in vnda, Scilicet hoc homines vitio plerumq. laborant,
Ardere in sano capite amore sui. Vt placeat nimium quilibet ipse sibi.



Narcissus schawet in ein Drunnen/
Vnd sein gefalt selbst Lieb gewunnen.
Das Laster hangt vns an schier alln/
Dass wir vns selbs zu viel gefalta.

FIG. 23 – J. Posthius, *Tetrastica in Ovidii Metamorfofi Libri XV*, 1563, 43



FIG. 24 – J. Spreng, *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, 1571, 85

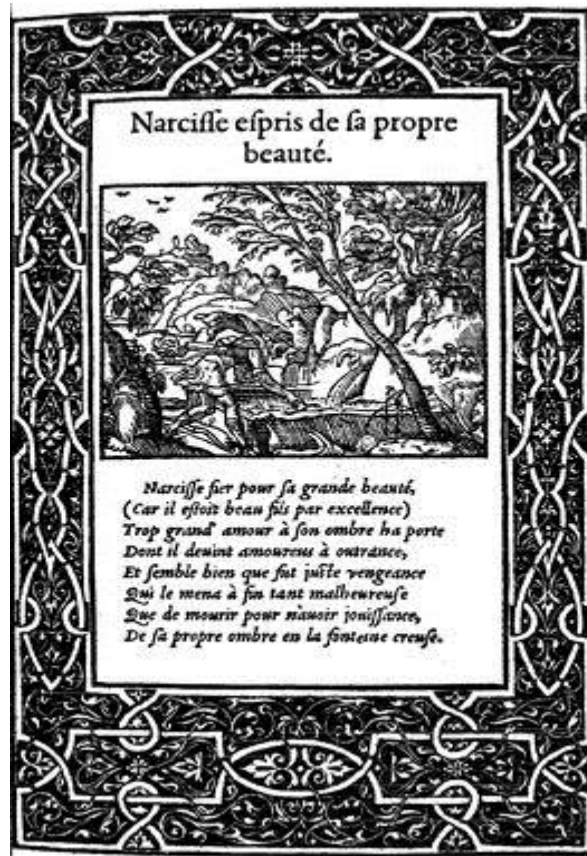


FIG. 25 – J. de Tournes, *La Métamorphose d'Ovide Figurée*, 1557, 41, illustrazione di B. Solomon



FIG. 26 – G. Andrea dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio*, 1584, illustrazione di G. Franco

Tiresia stato maschio & femina,
 priuato de gl'occhi da Giunone,
 & fatto indouino da Giove. 45



FIG. 27 – M. Gabriello Simeoni, *La vita et metamorfoseo d'Ouidio*, 1559, 57.



FIG. 28 – L. Dolce, *Le Trasformazioni*, 1561, 33, illustrazione di G. Antonio Rusconi



FIG. 29 – G. Andrea dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio*, 1584, illustrazione di G. Franco



FIG. 30 – J. de Tournes, *La Métamorphose d'Ovide Figurée*, 1557, 58, illustrazione di B. Solomon



FIG. 31 – L. Dolce, *Le Trasformazioni*, 1561, 33, illustrazione di G. Antonio Rusconi



FIG. 32 – J. Wickram, *Ovids Metamorphosen*, 1581 (C), 5, illustrazione di V. Solis



FIG. 33 – J. Wickram, *Ovids Metamorphosen*, Roloff 1990 (A e B), 165

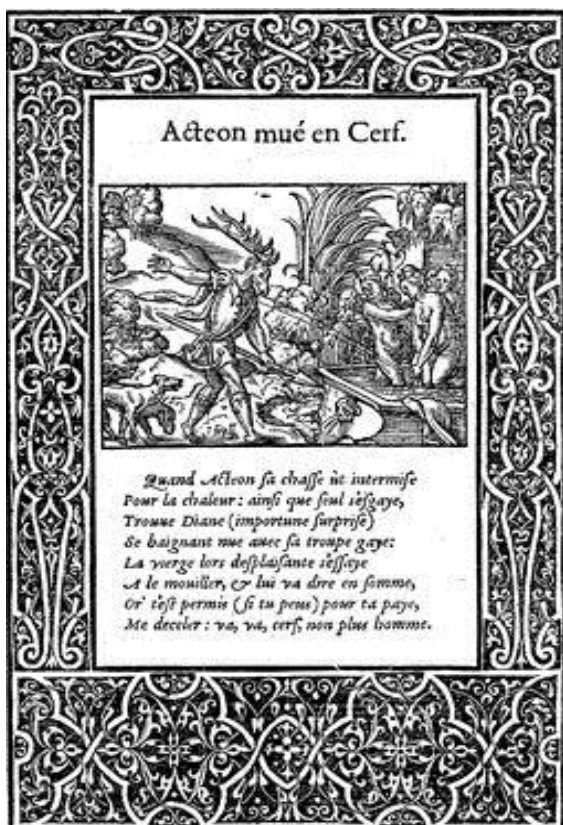


FIG. 34 – J. de Tournes, *La Métamorphose d'Ovide Figurée*, 1557, 38, illustrazione di B. Solomon

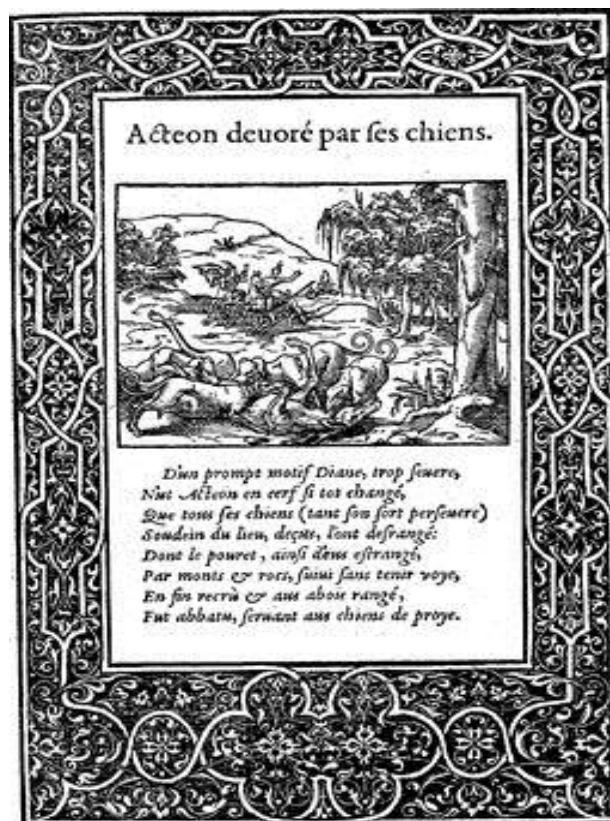


FIG. 35 – J. de Tournes, *La Métamorphose d'Ovide Figurée*, 1557, 39, illustrazione di B. Solomon



FIG. 36 – J. Wickram, *Ovids Metamorphosen*, Roloff 1990 (A e B), 180

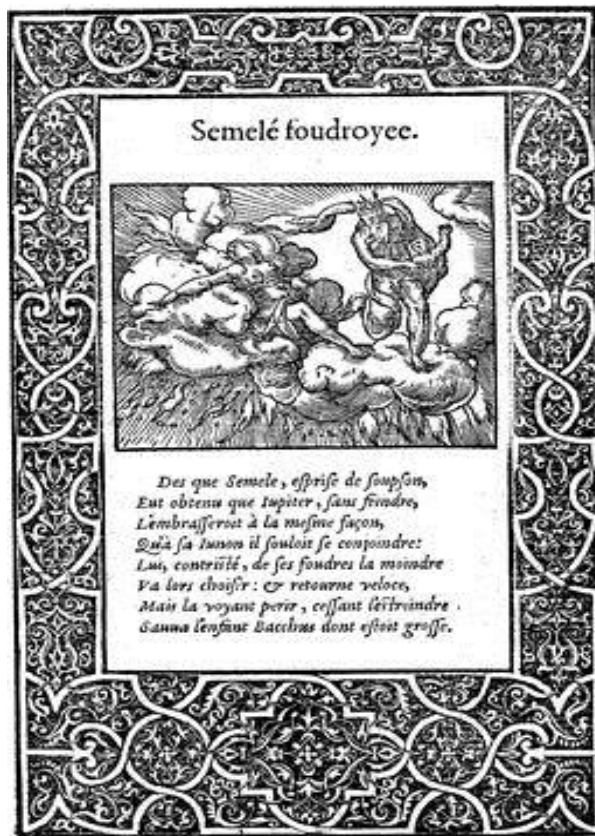


FIG. 37 – J. de Tournes, *La Métamorphose d'Ovide Figurée*, 1557, 40, illustrazione di B. Solomon

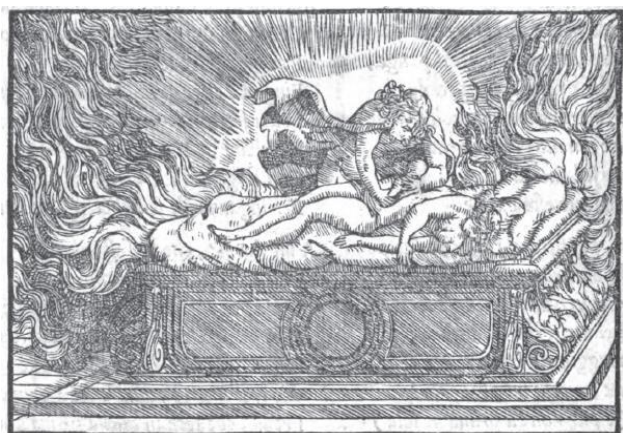


FIG. 38 – L. Dolce, *Le Trasformazioni*, 1561, 68, illustrazione di G. Antonio Rusconi



FIG. 39 – J. Wickram, *Ovids Metamorphosen*, 1581 (C), 39, illustrazione di V. Solis



FIG. 40 – J. Wickram, *Ovids Metamorphosen*, C (43)-D (112)-E (112), illustrazione di V. Solis



FIG. 41 – J. Wickram, *Ovids Metamorphosen*, C (44)-D (144)-E (114), illustrazione di V. Solis



FIG. 42 – L. Dolce, *Le Trasformazioni*, 1561, 83, illustrazione di G. Antonio Rusconi



FIG. 43 – L. Dolce, *Le Trasformazioni*, 1561, 85, illustrazione di G. Antonio Rusconi



FIG. 44 – J. de Tournes, *La Métamorphose d'Ovide Figurée*, 1557, 45, illustrazione di B. Solomon



FIG. 45 – L. Dolce, *Le Trasformazioni*, 1561, 81, illustrazione di G. Antonio Rusconi

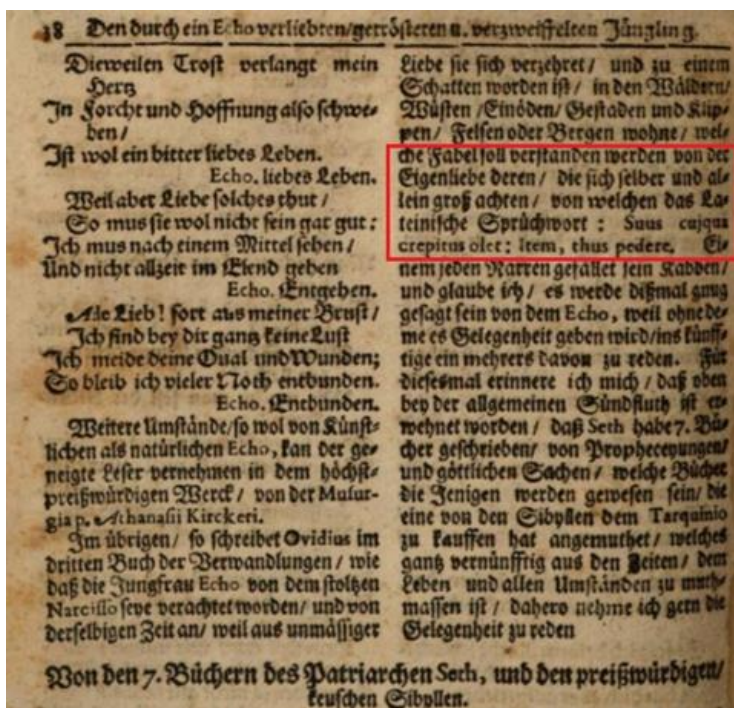


FIG. 46

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Accorinti, D./P. Chuvin (2003), *Des Géants à Dionysos. Mélanges de mythologie et de poésie grecque offerts à Francis Vian*, Alessandria 2003.
- Achim, A./Henzel, N./Zanucci, M. (2013), *Boccaccio in Deutschland: Spuren seines Lebens und Werks*, Heidelberg 2013.
- Anderson, W.S. (1963), *Multiple Change in the 'Metamorphoses'*, «TAPhA», 94 (1963), 1-27.
- Arthur, M. (1972), *The Choral Odes of the Bacchae of Euripides*, «YCIS», 22 (1972), 145-179.
- Audin, M. (1927), *Les Thesaurus amicorum de Jean de Tourne*, Lyon 1927.
- Autieri, L. (2015), *Tradizione e innovazione. L'età di Erasmo e Lutero nella letteratura di lingua tedesca*, Roma 2015.
- Baeseke, G. (1908), *Herbort von Fritzlar, Albrecht von Halberstadt und Heinrich von Veldeke*, «ZfdA» 50 (1908), 366-382.
- Baeseke, G. (1909), *Die Datierung Albrecht von Halberstadt*, «ZfdA» 51 (1909), 163-174.
- Bailey, Shackleton D.R. (1956), *Propertiana*, Cambridge 1956.
- Balsley, K. (2010), *Between two lives: Tiresias and the law in Ovid's Metamorphoses*, «Dyctinna» 7 (2010) 13-31.
- Baltieri, N. (2013), *La nascita di Dioniso: un tema tradizionale in forma nuova (Tim. PMG fr. 792; Eur. Phoen. 648-54)*, «Dionysus ex machina» 4 (2013), 1-19.
- Barchiesi, A. (1993), *Future Reflexive: Two Modes of Allusion and Ovid's Heroides*, «HSPH» 95 (1993), 333-365.
- Barchiesi, A. (2005), *Ovidio. Metamorfosi. Volume I. Libri I-II*, Milano 2005.
- Barchiesi, A./Rosati, G. (2007), *Ovidio, Metamorfosi. Volume II. Libri III-IV*, Milano 2007.
- Barkan, L. (1980), *Diana and Acteon: the myth as Synthesis*, «ELR» 10 (1980), 317-359.
- Bartsch, K. (1861), *Albrecht von Halberstadt und Ovid im Mittelalter*, Leipzig 1861.
- Basile, A. (2012), *Il mito di Atteone tra Ovidio e Aeneca tragico*, «Vichiana» 14, (2012), 222-234.
- Battaglia, S. (1959), *La tradizione di Ovidio nel medioevo*, «Filologia Romanza» 6 (1959), 185-224.
- Battegay, R. (1970), *Narzißmus und Objektbeziehungen. Über das Selbs zum Objekt*, Bern 1970.

* Si è deciso di lasciare in corsivo, all'interno dei titoli, i nomi dei testi e dei vocaboli latini.

- Baufeld, C. (1996), *Kleines frühneuhochdeutsches Wörterbuch-Lexikon aus Dichtung und Fachliteratur des Frühneuhochdeutschen*, Tübingen 1996.
- Behagel, O. (1909), *Zum deutsche Ovid von 1210*, «AfdA» 33 (1909), 313-314.
- Behmenburg, L. (2010), *Philomela: Metamorphosen eines Mythos in der deutschen und französischen Literatur des Mittelalters*, Berlin/New York, 2010.
- Berger, A./Gabara, R. (1996), *The Latest Word from Echo*, «New Literary History» 4 (1996), 621-640.
- Bernardi Perini, G./Traina, A. (1998), *Propedeutica al latino universitario*, Bologna 1998⁶.
- Bernidaki-Aldous, E.A. (1990), *Blindness in a Culture of Light. Especially the Case of Oedipus at Colonus of Sophocles*, New York 1990.
- Bettini, M./Pellizer, E. (2003), *Il mito di Narciso: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2003.
- Beutin, W. (2019), *Die Literatur der Reformation und die Reformation in der deutschsprachigen Literatur*, Berlin 2019.
- Blaschke, K. (1989), *Hermann in Lexikon des Mittelalters*, Band IV, München 1989.
- Bobertag, F. (1876), *Geschichte des Romans und der ihm verwandten Dichtungsgattungen in Deutschland*, vol. I.1, Breslau 1876.
- Bocciolini Palagi, L. (2003), *Il linguaggio dionisiaco nella rappresentazione letteraria del furor*, «Paideia» 58 (2003), 113-138.
- Bocciolini Palagi, L. (2007), *La trottola di Dionisio. Motivi dionisiaci nel 7° libro dell'Eneide*, Bologna 2007.
- Böckerman, R. (2016), *Clm 4610, The Earliest Documented Commentary on the Metamorphoses*, Stockholm, 2016.
- Bolte, J. (1905-1906), *Georg Wickrams Werke, Bd. 7 (Ovids Metamorphosen, 1-8)*, Tübingen 1905; *Georg Wickrams Werke, Bd. 8 (Ovids Metamorphosen, 9-15)*, Tübingen 1906.
- Bömer, F. (1969), *P. Ovidio Naso. Metamorphosen. Kommentar, Buch I-III*, vol. I, Heidelberg 1969.
- Bonadeo, A. (2002), *Il pianto di Eco. Riflessioni sulla presenza dell'eco in alcune trasposizioni letterarie del planctus*, «QUCC» 71 (2002), 133-145.
- Bondi, F. (2017), *Cadmo e il serpente. Le Metamorfosi di Anguillara illustrate da Giacomo Franco*, in Bolzoni, L. (ed.) *Galassia Ariosto. Il modello editoriale dell'Orlando Furioso dal libro illustrato al web*, Roma 2017, 325-354.

- Bonelli, G. (1991), *Nietzsche e le Baccanti di Euripide*, «AC», 60 (1991), 62-88.
- Borghini, A. (1978), *Categorie linguistiche e categorie antropologiche: il mito di Eco come passività della voce (Ovidio, Met. III, 356-401)*, «L&S» 13 (1978), 489-500.
- Borghini, A. (1978), *L'inganno della sintassi: il mito ovidiano di Narciso (Met. 3, 339-510)*, «MD» 1 (1978), 177-192.
- Bosco Coletsos, S. (1999), *L'espressione del demonico in tedesco*. Alessandria 1999.
- Bräuer, R. (1990), *Geschichte der deutschen Literatur*, Berlin 1990.
- Brinckmann, H. (1933), *Schönheitsauffassung und Dichtung von Mittelalter bis zum Rokoko*, «DjVjschr» 11 (1933), 229-250.
- Brinkmann, H. (1966), *Der Prolog im Mittelalter als literarische Erscheinung. Studien zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, Düsseldorf 1966, 79-105.
- Brinkmann, H. (1979), *Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung*, Tübingen 1979.
- Brisson, L. (1976), *Le mythe de Tirésias. Essai d'analyse structurale*, Leiden 1976, 11-28.
- Brisson, L. (1997), *Le sexe incertain. Androgynie et hermaphrodisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, Paris 1997.
- Bronfen, E./Goebel, E. (2009), *Der zerbrochene Spiegel. Minnesang und Psychoanalyse: das Narzisslied Heinrichs von Morungen*, in Goebel, E. (ed.), *Narziss und Eros. Bild oder Text?*, Göttingen 2009, 77-100.
- Brooks, O. (1966), *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge 1966.
- Bruit Zaidman, L. (1990), *Le figlie di Pandora. Donne e rituali nelle città*, in Duby, G./Perrot, M., *Storia delle donne in Occidente. L'Antichità* (a cura di P. Schmitt Pantel), Roma-Bari 1990.
- Bucchi, G. (2011), *'Meraviglioso diletto'. La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa 2011.
- Bühler, J. (1975), *Die Hohenstaufen*, Leipzig 1925.
- Bumke, J. (1979), *Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland 1150-1300*, München 1979.
- Burgio, G. (2019), *Genealogie della maschilità. Generi e desideri nelle Baccanti di Euripide*, «Whatever», 2 (2019), 155-178.
- Burgio, G. (2019), *Guardare l'indicibile: Il tema dell'androginia tra Tiresia e Dioniso*. «Anais de Filosofia Classica», 26 (2019), 105-141

- Burkert, W. (1985), *Greek Religion*, Cambridge (MA), 1985.
- Buxton, R.G.A. (1890), *Blindness and Limits: Sophokles and the Logic of Myth*, «JH» 100 (1980), 22-37.
- Buxton, R.G.A. (1998), *What Can you Rely on in Oedipus Rex? Response to Calame*, in Silk, M.S., *Tragedy and the tragic*, Oxford 1998, 38-48.
- Cairns, D. (1997), *The Meadow of Artemis and the Character of the Euripidean "Hippolytus"*, «QUCC» 57 (1997), 51-75.
- Calvino, I. (1988), *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano 1988.
- Camassa, G. (1982), *Il simbolismo del terzo occhio e la cecità dell'indovino greco*, «QS» 16 (1982), 249-276.
- Cameranesi, R. (1987), *L'attrazione sessuale nella commedia antica*, «QUCC» 26 (1987), 37-47.
- Cameron, A. (2004), *Greek Mythography in the Roman World*, Oxford-New York 2004.
- Cancik, H. (1967), *Spiegel der Erkenntnis*, «AU» 10 (1967), 42-53.
- Cancik, H. (1988), *Dioniso in Germania. Da Heinrich Heine a Walter F. Otto: una revisione di cent'anni*, Roma 1988.
- Cancik-Lindemaier, H./Cancik, H. (1985), *Ovids Bacchanal. Ein religionswissenschaftlicher Versuch zu Ovid, Met. IV 1-415*, «AU» 28 (1985), 42-61.
- Cannon-Geary, I. (1980), *The Bourgeoise Looks at Itself: The Sixteenth Century in Germany Literary Histories of the Nineteenth Century*, Göppingen 1980.
- Capelli R. (2012), *Allegoria di un mito. Tiresia nell'Ovide moralisé*, Verona 2012.
- Cappellotto, A. (2019), *Metamorfosi delle Metamorfosi di Ovidio. La traduzione in altotedesco medio di Albrecht von Halberstadt*, Alessandria 2019.
- Capriotti, G. (2013), *Le Trasformazioni di Lodovico Dolce. Il Rinascimento ovidiano di Giovanni Antonio Rusconi*, Ancona 2013.
- Carpenter, T.H. (1997), *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens*, Oxford University Press, Oxford 1997.
- Casamassima, F. (2015), *L'apparato decorativo delle Metamorfosi di Giovanni Andrea dell'Anguillara. Le serie iconografiche cinquecentesche*, «Il capitale culturale» 11 (2015), 423-446.
- Cassola, F. (1975), *Inni omerici*, Milano 1975.

- Castiglioni, L. (1906), *Studi intorno alle fonti e alla composizione delle Metamorfosi di Ovidio*, Pisa 1906.
- Catalano, G./Scotto, F. (2001), *La nascita del concetto moderno di traduzione*, Roma 2001.
- Celentano, M.S. (1998), *Comunicazione, persuasione e consenso in Grecia e a Roma*, in Arslan, E.A. (ed.), *La 'parola' delle immagini e delle forme di scrittura. modi e tecniche della comunicazione nel mondo antico*, Messina 1998.
- Chiarini, G. (2011), *Ovidio Metamorfosi*, libri VII-IX, vol. IV. Fondazione Lorenzo Valla, 2011.
- Chuvin, P. (1991), *Mythologie et géographie dionysiaques. Recherches sur l'oeuvre de Nonnos de Panopolis*, Clermont-Ferrand 1991, 74-77.
- Ciappi, M. (1998), *La metamorfosi di Procne e Filomela in Ovidio, Met.6.667-670*, «Prometheus» (24) 1998, 141-148
- Cieri Via, C. (1995), *Diana e Atteone. Continuità e variazione di un mito nell'interpretazione di Tiziano*, in Walter, H./Horn, H.J. (eds.), *Die Rezeption der 'Metamorphosen' des Ovid in der Neuzeit: der antike Mythos in Text und Bild*, Berlin 1995, 150-160.
- Citti, F. (2011), *Admirari nella poesia d'amore da Catullo a Ovidio*, in Mantovanelli, P./Berno, F.R. (a cura di) *Le parole della passione. Studi sul lessico poetico latino*, Bologna 2011, 121-137.
- Clark, James G./Coulson, Frank T./McKinley Kathryn L. (2011), *Ovid in the Middle Ages*, Cambridge 2011.
- Coleman, K.M. (1990), *Tiresias the Judge: Ovid Metamorphoses 3.322-38*, «CQ» 40 (1990), 571-577.
- Conan, M. (2003), *Landscape design and the experience of motion*, Washington 2003.
- Connor, W.R. (1988), *Seized by the Nymphs: Nympholepsy and symbolic expression in Classical Greece*, «CA» 7 (1988), 155-189.
- Copeland, R. (1995), *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages Academic Traditions and Vernacular Texts*, Cambridge 1995.
- Correale, L. (2020), *Baccanti* (a cura di), Milano 2020.
- Cotugno, A. (2006-2007), *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte in ottava rima da Giovanni Andrea dell'Anguillara. Tradizione e fortuna editoriale di un bestseller cinquecentesco*, «AIV», 165 (2006-2007), 462-542.

- Coulson, Frank T, (2022), *Publius Ovidius Naso, Metamorphoses*, in Dinkova-Bruun, G./Haig Gaisser, J./Hankins, J. (eds.), *Catalogus Translationum et Commentariorum. Mediaeval and Reinassance Latin Translations and Commentaries*, Vol. XII, Toronto 2022.
- Coulson, Frank T. (1987), *The Manuscripts of the Vulgate Commentary on Ovid's Metamorphoses: Addendum*, «Scriptorium» 41 (1987) 263-264.
- _____ (1987), *The Vulgate Commentary on Ovid's Metamorphoses*, «Mediaevalia» 13 (1987), 29-61.
- _____ (1987), *Hitherto Unedited Medieval and Renaissance Lives of Ovid (I)*, «Mediaeval Studies» 49 (1987), 152-207.
- _____ (1987), *Hitherto Unedited Medieval and Renaissance Lives of Ovid (II): Humanistic Lives*, «Mediaeval Studies» 59 (1997), 111-153.
- _____ (1991), *The 'Vulgate' Commentary on Ovid's Metamorphoses. The Creation Myth and the Story of Orpheus*, Toronto 1991.
- _____ (2015), *Ovidiana from the Wittenberg Collegium in the Ratsschulbibliothek of Zwickau*, «Paideia» 70 (2015) 43-57.
- Coulson, Frank T./Martina, Piero A. (2021), *Commentaire Vulgate des Metamorphoses d'Ovide*, Paris 2021.
- Cozzo, A. (2001), *Tra comunità e violenza. Conoscenza, logos e razionalità nella Grecia antica*, Roma 2001.
- Curi U. (1995), *Endiadi. Figure della duplicità*, Milano 1995.
- Curtius, E.R. (1953), *European literature and the Latin middle ages*, New York 1953.
- Cusset, C. (2001), *Les Bacchantes de Théocrite: texte, corps et morceaux. Édition, traduction et commentaire de l'Idylle 26*, Paris 2001.
- D'Angour, A. (1997), *How the dithyramb got its shape*, «CQ» 47 (1997), 331-351.
- D'Ippolito, G. (1964), *Studi Nonniani. L'epillio nelle Dionisiache*, Palermo 1964.
- Damisch, H. (1976), *D'un Narcisse l'autre*, «NouvRevPsychanal» 13 (1976), 109-146.
- Daszewski, W.A. (1985), *Dionysos der Erloeser*, Mainz 1985.
- De Boor, H./Newald, R. (1953), *Geschichte der deutschen Literatur*, Band II, 47-52, München 1953.
- Degl'Innocenti Pierini, R. (2008), *Modelli femminili in Ovidio: due note di lettura a Metamorfosi e Fasti*, in Arduini, P./Audano, S./Borghini, A./Cavarzere, A./Mazzoli, G./Paduano, G (eds.) *Studi offerti ad A. Perutelli*, Vol. II, Roma 2008, 385-395.

- Delcourt, M. (1958), *Hermafrodite. Mythes et rites de la Bisexualité dans l'Antiquité classique*, Paris 1958.
- Dell'Aversano, C. (2017), *Per un'ermeneutica queer del testo letterario*, «Poli-femo», 13-14 (2017), 49-90.
- Deneke, L. (1930), *Ritterdichter und Heidengötter*, Leipzig 1930.
- Detienne, M. (1981), *Dioniso e la pantera profumata*, Bari 1981.
- Di Benedetto, V. (1971), *Euripide: teatro e società*, Torino 1971.
- _____ (2004), *Euripide. Le Baccanti*, Milano 2004.
- Di Simone, M. (2003), *Amore e morte in uno sguardo. Il mito di Orfeo e Euridice tra passato e presente*, Firenze 2003.
- Dodds, E.R. (1940), *Maenadism in the Bacchae*, «HThR» 33 (1940), 155-176.
- _____ (2009), *I Greci e l'irrazionale*, Milano 2009.
- Dörrie, H. (1967), *Echo und Narzissus (Ovid, Met. 3,341-510). Psychologische Fiktion in Spiel und Ernst*, «AU» 10 (1967), 54-75.
- DuBois, P. (1990), *Il corpo come metafora. Rappresentazioni della donna nella Grecia antica*, Roma-Bari 1990.
- Eberhardt, H. (1932), *Die Anfänge des Territorialfürstentums in Nordthüringen*, Jena 1932.
- Eco, U. (1993), *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, München 1993.
- Ehlert, T. (1980), *Konvention-Variation-Innovation. Ein struktureller Vergleich von Liedern aus "Des Minnesangs Frühling" und Walter von der Vogelweide*, «PhStQ» 99 (1980), 258-259.
- Ehrismann, O. (1927), *Ehre und Mut, âventiure und minne. Höfische Wortgeschichten aus dem Mittelalter*, München 1927.
- _____ (1927), *Geschichte der deutsche Literature bis zum Ausgang des Mittelalters. Band II*, 106-112, München 1927.
- Enekel, Karl A.E./de Jong Jan L. (2020), *Re-inventing Ovid's Metamorphoses. Pictorial and Literary Transformations in Various Media, 1400–1800*, Leiden 2020.
- Engels, J. (1945), *Etudes sur l'Ovide moralisé*, Groningen 1945.
- Ennen, E. (1985), *Frauen im Mittelalter*, München 1985.
- Esposito, P. (2011-2012), *La fine di Orfeo e le matres / nurus Ciconum* «Incontri di filologia classica» 11 (2011-2012), 119-132.

- Fechter, W. (1964), *Lateinische Dichtkunst und deutsches Mittelalter. Forschungen über Ausdrucksmittel, poetische Technik und Stil mittelhochdeutscher Dichtungen*, Berlin 1964.
- Feldherr, A. (2005), *Metamorphosis and Sacrifice in Ovid's Theban Narrative*, «MD» 38 (1997), 25-55.
- Flower, H.I. (2000), *Fabula de Bacchanalibus: the Bacchanalian Cult of the Second Century BC and Roman Drama*, in Manuwald, G. (ed.), *Identität und Alterität in der frühromischen Tragödie*, Würzburg 2000, 23-35.
- Fornari, G. (2001), *Fra Dioniso e Cristo. La sapienza sacrificale greca e la civiltà occidentale*, Bologna, 2001
- Förster, W. (1888), *Cligés, Textausgabe mit Einleitung und Glossar*, Halle 1888.
- Fox, C. (2007), *Authorising the Metamorphic Witch: Ovid in Reginard Scot's Discoverie of Witchcraft*, in Keith, A./Rupp, S. (eds.), *Metamorphosis. The changing face of Ovid in medieval and early modern Europe*, Toronto 2007, 165-178.
- Fränkel, H. (1945), *Ovid. A poet between two worlds*, Berkeley-Los Angeles 1945.
- Frassinetti, P. (1956), *Pacuviana*, in *Ἀντίδοπον Hugoni Henrico Paoli oblatum*, Genova 1956, 117-123.
- Freud, S. (1993), *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere*, vol. III, Torino 1993.
- Fritz, Jean-Marie (2023), *L'Ovide moralisés latins*, Paris 2023.
- Frontisi-Ducroux, F./Vernant, J.P. (2003), *Ulisse e lo specchio: il femminile e la rappresentazione di sé nella Grecia antica*, Roma 2003.
- Funke, H. (1988), *Urit me Glycerae nitor...Literarische Schönheitbeschreibungen in der Antike*, 47-67, in Stammer, T. (ed.), *Schöne Frauen-Schöne Männer. Literarische Schoenheitsbeschreibungen; Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Literatur des Mittelalters*, Mannheim 1988.
- Fusillo, M. (2006), *Il dio ibrido. Dioniso e le "Baccanti" nel Novecento*, Bologna 2006.
- Galasso, L. (2000), *Ovidio. Opere II. Le Metamorfosi*, Torino 2000.
- Gallini, C. (1970), *Protesta e integrazione nella Roma antica*, Bari 1970.
- Geerdts, H.J. (1982), *Das Erwachen des bürgerlichen Klassenbewusstseins in den Romanen Jörg Wickrams*, Leipzig 1982.
- Gervais K., *Integumenta Ovidii*, Kalamazoo, MI, 2023.

- Ghedini, F./Salvo, G. (2017), *Parlare con il corpo: gesti scritti e gesti rappresentati*, 123-137, in Corbier, M./Sauron, G., *Langages et communication: écrits, images, sons*, Paris 2017.
- Gherchanoc, F. (2003-2004), *Les atours féminins des hommes: quelques représentations du masculin-féminin dans le monde grec antique. Entre initiation, ruse, séduction et grotesque, surpuissance et déchéance*, «RH», 628 (2003-2004), 739-791.
- Ghisalberti, F. (1932), *Arnolfo d'Orléans. Un cultore di Ovidio nel secolo XII*, «MIL» 24 (1932), 157-233.
- _____ (1933), *Giovanni del Virgilio Espositore delle Metamorfosi*, Firenze 1993.
- Giammetta, S. (1990), *F. Nietzsche, opere complete. Frammenti postumi 1885-1887*, (vol. VIII, tomo I), Milano 1990.
- Gigli Piccardi, D. (1984), *Dioniso e Gesù Cristo in Nonno Dionys 45.228-39*, «Sileno» 10 (1984), 249-256.
- _____ (2008), *Il secondo episodio delle Baccanti di Euripide e i misteri orfico-dionisiaci*, «Prometheus» 34 (2008), 230-244.
- Gildenhard, I./Zissos, A. (1999), *Somatic economies: Tragic Bodies and Poetic Design in Ovid's Metamorphoses*, in Hardie P./Barchiesi A./Hinds A., *Ovidian Transformations. Essays on the Metamorphoses and Its Reception*, Cambridge 1999, 162–181.
- _____ (2000), *Ovid's Narcissus (Met. 3. 339-510): Echoes of Oedipus*, «AJPh» 121 (2000), 129-147.
- _____ (2007), *Barbarian variations: Tereus, Procne and Philomela in Ovid (Met. 6.412-674) and Beyond*, «Dictynna Revue de Poétique Latine» (4) 2007.
- Giordano, M. (1999), *La supplica. Rituale, istituzione sociale e tema epico in Omero*, «AION» 3 (1999), 25-26.
- Girard, R. (1977), *Violence and the sacred*, Baltimore 1977.
- Glauche, G. (1970), *Schullektüre im Mittelalter. Entstehung und Wandlungen des Lektürekansons bis 1200 nach dem Quellen dargestellt*, München 1970.
- Goebel, U./Lobenstein, A./Reichmann, O. (2006), *Frühneuhochdeutsches Wörterbuch, herausgeben im Auftrag der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen in Verbindung mit dem Institut für deutsche Sprache*, Berlin 2006.
- Goldin, F. (1967), *The Mirror of Narcissus in the Courtly Lyric*, Cornell University Press 1967.
- Grassigli, G. (2001), *Metamorfosi: una trama di sguardi tra Grecia e Roma. Il caso di Atteone e Diana*, «Eidola» 8 (2001), 51-64.

- Graziosi, B. (2002), *Inventing Homer. The early reception of epic*, Cambridge 2002.
- Grimal, P. (1966), *Histoire mondiale de la femme: Sociétés modernes et contemporaine*, Paris 1965.
- Grimm, J. (1851), *Albertus scholasticus*, «ZfdA» 8 (1851), 397-422; 464-466.
- Grimm, J./Grimm, W./Heine, M. (1877), *Deutsches Wörterbuch. Zweite Abtheilung, voll. I-IV*, Leipzig 1877.
- Guidorizzi, G. (1991), *La maschera, il doppio e il ritratto: strategie dell'identità*, Bari 1991.
- Gura, D. (2010), *From the Orléanais to Pistoia: The Survival of the Catena Commentary*, «Manuscripta» 54 (2010), 171-188.
- _____ (2015), *Living with Ovid: The Founding of Arnulf of Orléans' Thebes*, in *Manuscripts of the Latin Classics 800-1200*, ed. E. Kwakkel, 131-166, Leiden 2015.
- _____ (2018), *The Ovidian Allegorical Schoolbook: Arnulf of Orléans and John of Garland Take Over a Thirteenth-Century Manuscript*, «Pecia» 20, 7-42, 2018.
- Guthmüller, B. (1973), *Picta Poesis Ovidiana*, Frankfurt 1973, 171-192.
- _____ (1997), *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel rinascimento*, Roma 1997.
- _____ (2008), *Ovidio metamorphoseos vulgare*, Fiesole 2008.
- Hadorn, R. (1984), *Narziß. Der Mythos als Metapher von Ovid bis heute*, Würzburg 1984.
- Hadot, P. (1976), *Le mythe de Narcisse et son interpretation par Plotin*, «NouvRevPsychanal» 13 (1976), 81-108.
- Hadot, W. (1877), *Antike Wald-und Feldkulte*, Berlin 1877 (rist. Inktank publishing, 2018).
- Halperin, D./Winkler, J./Zeitlin, I. (1990), *Before sexuality: the construction of erotic experience in the ancient Greek world*, Princeton 1990.
- Halton, E.H./Wormell, D.E. (1960), *Ovid in the Medieval Schoolroom*, «Hermathena» 94 (1960), 21-38.
- Hamilton, T.J., (2009), *Ovids Echographie*, in Bronfen, E./Goebel, E. (eds.), *Narziss und Eros. Bild oder Text?*, Göttingen 2009, 18-40.
- Hannan, M. (1992), *Psychoanalytic Interpretation of Ovid's Myth of Narcissus and Echo*, «PsychoanalRev» 79 (1992), 555-575.
- Hardie, P. (1988), *Lucretius and the delusions of Narcissus*, «MD» 20 (1988), 71-89.
- _____ (1990), *Ovid's Theban History: The First 'anti-Aeneid'?*, «CIQ» 40 (1990), 224-35

- _____ (2002), *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge 2002.
- Haupt, M. (1843), *Die Vorrede Albrecht von Halberstadt*, «ZfdA» 3 (1843), 289-292.
- Heath, J. (1991), *Diana's Understanding of Ovid's "Metamorphoses"*, «CJ» 86 (1991), 233-243.
- Heinze, R. (1908), *Virgils epische Technik*, Berlin 1908.
- Heinzmann, G. (1969), *Albrecht von Halberstadt und Jörg Wickram. Studien zu einer Rekonstruktion von Albrechts Metamorphosen*, München 1969.
- Helm, K. (1927), *Heinrich von Morungen und Albrecht von Halbertstadt*, «PBB» 50 (1927), 143-145.
- Henkel, M.D. (1930), *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV, XVI, XVII Jahrhundert*, Berlin 1930.
- Henrichs, A. (1984), *Loss of Self, Suffering, Violence: The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard*, «HSPH», 88 (1984), 205-240.
- Hexter Ralph J. (2007), *Ovid in translation in Medieval Europe*, in Kittel, A./House J./Schultze B. (eds.), *Übersetzung: ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung / Translation: an international Encyclopedia of translation studies / Traduction: encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction*, Berlin/New York 2007, 1311-1329.
- Hirschberg, B. (1919), *Darstellung der Frau in den Romanen Jörg Wickrams und Untersuchung des kulturgeschichtlichen Wertes der Schilderungen*, Greifswald 1919.
- Holmes, K./Schäffner, C. (1995), *Cultural functions of translation*, Clevedon 1995.
- Huber, C. (1985), *Narziß und die Geliebte. Zur Funktion des Narziß-Mythos im Kontext der Minne bei Heinrich von Morungen (MF 145, 1) und anderen*, «DVjs» 59 (1985), 587-608.
- Huber, C. (2011), *Liebested im Minnesang Heinrichs von Morungen*, «Filologia Germanica» 3 (2011), 135 -159.
- Huber-Rebenich, G.H. (1992), *L'Iconografia della mitologia antica tra Quattro e Cinquecento. Edizioni illustrate delle Metamorfosi di Ovidio*, «Studi umanistici piceni», 12 (1992), 123-133.
- _____ (2014), *Ikonographisches Repertorium zu den Metamorphosen des Ovid. Die textbegleitende Druckgraphik, Bd. I.1: Narrative Darstellungen*, Berlin-Mann, 2014, 95-100.
- Hughes, D.D. (1999), *I sacrifici umani nell'antica Grecia*, Roma 1999.
- Hussey, G.B. (1890), *The Distribution of Hellenic Temples*, «AJA» 6 (1890), 59-64.

- Huygens, R.B.C., (1970), *Accessus ad auctores; Bernard d'Utrecht 'Commentum in Theodolum'; Conrad d'Hirsau, 'Dialogus super auctores'*, Utrecht 1970.
in the Middle Ages & Renaissance, Oxford 2021
- Irmisch, T. (1905), *Aus der Geschichte Jechaburgs*, Irmisch, T./Hallensleben Gustav W. (eds.), *Beiträge zur Schwarzburgischen Heimathskunde*, Bd. 1, Sondershausen 1905, 353-356.
- Isler-Kerényi, C. (2007), *Dionysos in Archaic Greece. An Understanding through Images*, Leiden-Boston 2007.
- _____ (2015), *Dionysos in Classic Athens. An Understanding through Images*, Leiden-Boston 2015.
- Isnardi, G. Chiara (1991), *I miti nordici*, Milano 1991, 317.
- James, A.W. (1975), *Dionysus and the Tyrrhenian Pirates*, «Antichthon» 9 (1975), 17-34.
- Jeanmaire, H. (1972), *Dioniso*, Torino 1972.
- Jones, W. (1950-1951), *The magi in Pliny*, «PCPhS» (181) 1950-1951, 7-8.
- Jouteur, I. (2001), *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*, Louvain-Paris 2001.
- Kaminsky-Knorr, K. (1990), *Zur Problematik des psychoanalytischen Symbols und Mythentheorie. Eine Auseinandersetzung mit dem Narziß-Mythus*, Berlin 1990.
- Karrer, K. (1993), *Johannes Posthius (1537-1597). Verzeichnis der Briefe und Werke mit Regesten und Posthius-Biographie*, Wiesbaden 1993.
- Kartschoke, D. (1982), *Bald bracht Phebus seinen Wagen...Gattungsgeschichtliche Überlegungen zu Jörg Wickams Nachbarn-Roman*, «Daphnis» 11 (1982), 717-741.
- Keilberth, T. (1975), *Die Rezeption der antiken Götter in Heinrichs von Veldeke "Eneide" und Herbot von Fritzlar "Liet von Troye"*, Berlin 1975.
- Keith, A. (1999), *Versions of Epic Masculinity in Ovid's Metamorphoses*, in Hardie, P./Barchiesi, A./Hinds, S. (eds.), *Ovidian Transformations*, Cambridge 1999, 214-239.
- Keith, A./Rupp, S. (2007), *Metamorphosis. The changing face of Ovid in medieval and early modern Europe*, Toronto 2007.
- Keith, A./Sharrock A. (2020), *Maternal Conceptions in Classical Literature and Philosophy*, Toronto 2020.
- Kenney, E.J. (1970), *In Parenthesis*, «CR» 20 (1970), 291-295.

- Kenney, E.J. (2002), *Ovid's Language and Style*, in Weiden Boyd, B. (eds.), *Brill's Companion to Ovid*, Series Classical Studies, 2002, 27-89.
- Kerdelhue, A. (1991), *Economie, politique et culture dans la Thuringe d'Hermann 1^{er} (1155-1217)*, in Buschinger, D./Spielwok, W. (eds.), *Economie, politique et culture au Moyen Âge: Actes du Colloque Paris, 19 et 20 mai 1990*, Amiens 1991, 103-118.
- _____ (1992), *Le succès de la matière de Rome à la cour du landgrave Hermann 1^{er} de Thuringe (1190-1217)*, in Buschinger, D. (ed.), *Le roman antique au Moyen Âge: actes du Colloque du Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie, Amiens 14-15 janvier 1989*, Göppingen 1992, 111-130.
- Kern M., Ebenbauer A. (eds) (2005), *Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des*
- Keuk, K. (1934), *Historia. Geschichte des Wortes und seiner Bedeutungen in der Antike und in den romanischen Sprechen*, Münster 1934.
- Kistler, R. (1993), *Heinrich von Veldeke und Ovid*, Tübingen 1993.
- Kleinschmidt, E. (1982), *Stadt und Literatur in der frühen Neuzeit*, Wien 1982.
- Knape, J. (1984), *Historie im Mittelalter und früher Neuzeit. Begriffs- und gattungsgeschichtliche Untersuchungen im interdisziplinären Kontext*, Baden-Baden 1984.
- Knochenhauer, Th./Menzel, K. (1871), *Geschichte Thüringens zur Zeit des ersten Landgrafenhauses (1139-1247)*, Aalen 1871.
- Knoespel, K.J. (1985), *Narcissus and the invention of personal History*, London 1985.
- Knopf, J. (1978), *Frühzeit des Burgers*, Stuttgart 1978.
- Knox, P.E. (1986), *Ovid's Metamorphoses and the traditions of Augustan poetry*, Cambridge 1986.
- Köhn, A. (1930), *Das weibliche Schönheitideal in der ritterlichen Dichtung*, Leipzig 1930.
- Kokott, H. (1978), *Literatur und Herrschaftsbewusstsein. Wertstrukturen der vor- und frühhoefischen Literatur. Vorstudien zur Interpretation mittelhochdeutscher Texte*, Frankfurt 1978.
- Koller, W. (1992), *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Heidelberg 1992.
- Konstantinou, A. (2018), *Female Mobility and Gendered Space in Ancient Greek Myth*, London 2018.
- Kraemer, R.S. (1979), *Ecstasy and Possession: the Attraction of Women to the Cult of Dionysus*, in «HTHR», 72 (1979), 55-80.
- Krass, A. (2009), *Der zerbrochene Spiegel. Minnesang und Psychoanalyse: Das Narzisslied Heinrichs von Morungen*, in Goebel, E. (ed.), *Narziss und Eros. Bild oder Text?*, Göttingen 2009, 77-100.

- Krause, E. (1926), *Die Mythendarstellungen in der venezianischen Ovidausgabe von 1497*, Würzburg 1926.
- Kretschmer, Marek T. (2017), *L' Ovidius moralizatus de Pierre Bersuire: Essai de mise au point* «Interfaces» (12) 221-244, 2017.
- Kroll, W. (1980), *C. Valerius Catullus*, Stuttgart 1980.
- Kunzler, M. (1979), *Humanistische Kirchenreform und ihre theologischen Grundlagen bei Gerhard Lorich, Pfarrer und Humanist aus Hadamar*, «Archiv für mittelhessische Kirchengeschichte» 31 (1979), 75-110.
- _____ (1981), *Die Eucharistietheologie des Hadamarer Pfarrers und Humanisten Gerhard Lorich. Eine Untersuchung der Frage nach einer erasmischen Meß- und Eucharistietheologie im Deutschland des 16. Jahrhunderts*, Münster 1981.
- La Penna, A. (1980), *Mezenzio: una tragedia della tirannia e del titanismo antico*, «Maia» 32 (1980), 3-30.
- Labate, M. (1983), *Et amarunt me quoque nymphae*, «MD» 10/11 (1983), 305-318.
- _____ (1984), *L'arte di farsi amare. modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, Pisa 1984.
- Lacy, L.R. (1990), *Aktaion and a lost "Bath of Artemis"*, «JHS» 110 (1990), 26-42.
- Lana, I. (1947-1949), *Pacuvio e i modelli greci*, «AAT» (20), 1947-1949, 32-41.
- Lanza, D. (1977), *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino 1977.
- Larson, J. (1997), *Handmaidens of Artemis?*, «CJ» 92 (1997), 249-257.
- Last, M. (1966), *Neue Oldenburger Fragmente der Metamorphosen-Übertragung des Albrechts von Halberstadt*, «Oldenburger Jahrbuch» 65 (1966), 41-60.
- Lateiner, D. (1990), *Mimetic syntax: metaphor from word-order, especially in Ovid*, «AJPh» (111) 1990, 204-237.
- Laurie, H.C. (1966), *Narcisus*, «MAev» 35 (1966), 111-116.
- Lavecchia, S. (1944), *Il 'secondo ditirambo' di Pindaro e i culti tebani*, «SCO» 44 (1994), 33-93.
- _____ (2000), *Pindari, Dithyramborum fragmenta*, Pisa 2000.
- Lecouteux, C. (2015), *Demons and Spirits of the Land*, Rochester 2015.
- _____ (2018), *The hidden history of Elves & Dwarfs*, Rochester 2018.
- Lehmann, P. (1927), *Pseudo-antike Literatur des Mittelalters*, Berlin 1927.

- Leitzmann, A. (1918), *Zur Chronologie Albrechts von Halberstadt*, «ZfdPh» 47 (1918), 397-399.
- Leo, F. (1913), *Geschichte der römischen Literatur*, Berlin 1913.
- Leverkus, W. (1859), *Albrecht von Halberstadt: Fragmente*, «ZfdA» 11 (1859), 358-374.
- Liveley, G. (2003), *Tiresias/Teresa: a "man-made-woman" in Ovid's Metamorphoses 3.318-38*, «Helios» 30 (2003), 147-162.
- Livres I-V*, Paris, 2021.
- Lorenz, A. (2002), *Der Jüngere Titurel als Wolfram-Fortsetzung. Eine Reise zum Mittelpunkt des Werkes*, Frankfurt 2002.
- Lorenz, O./Scherer, W. (1872), *Geschichte des Elsasses von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Bilder aus dem politischen und geistigen Leben der deutschen Westmark*, Berlin 1872.
- Lübben, A. (1865), *Neues Bruchstück von Albrecht von Halberstadt*, «GVjsdA» 10 (1865), 237-245.
- Ludwig, K. (1915), *Untersuchungen zur Chronologie Albrechts von Halberstadt*, Heidelberg, 1915.
- Luisi, A. (1999), *L'opposizione sotto Augusto: le due Giulie, Germanico e gli amici*, «CISA» 25 (1999), 181-192.
- Macintos, A.A. (1970), *A Note on Proverbs XXV 27*, «VT» 20 (1970), 112-114.
- Makowski, J. (1996), *Bisexual Orpheus: Pederasty and Parody in Ovid*, «CJ» XCII (1996), 25-38.
- Manitius, M. (1900), *Beiträge zur Geschichte des Ovidius und anderer römischer Schriftsteller im Mittelalter*, Leipzig 1900.
- Mannhardt, A. (1970), *Vortit barbare: Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Roma 1970.
- Manuwald, B. (1975), *Narcissus bei Konon und Ovid. (Zu Ovid Met. 3, 339-510)*, «Hermes» 103 (1975), 349-372.
- Marcaccini, C. (1995), *Considerazioni sulla morte di Orfeo in Tracia*, «Prometheus» 21 (1995), 241-252.
- Marchesi, C. (1909), *Le allegorie ovidiane di Giovanni del Virgilio*, «Studi romanzi» 6 (1909) 85-135.
- Markhinin, V. (2016), *Ancient Greece: The idea of gender equality*, «Filosofskaya mysl», 7 (2016), 23-48.
- Martin, J. (1993), *La famiglia come cornice per i rapporti tra i sessi*, in Bettini, M. (a cura di), *Maschile/Femminile*, Bari 1993, 75-99.

- Martinelli, M.C. (1978), *L'elemento narrativo nel secondo stasimo delle Baccanti*, «ASNP», 8 (1978), 355-373.
- Massenzio, M. (1992), *Narciso/Narcisismo*, «Aufidus» 17 (1992), 7-19.
- Massmann, H.F. (1849), *Kaiserchronik*, Leipzig 1849.
- Mazzini, I. (1990), *Il folle da amore*, in Alfonso, S. (ed.), *Il poeta elegiaco ed il viaggio d'amore*, Bari 1990, 39-84.
- Mendels, J./Spuler, L. (1959), *Landgraf Hermann von Thüringen und seine Dichterschule*, «DVjs» 33 (1959), 361-388.
- Menzel, W. (1858), *Deutsche Dichtung von der ältesten bis auf die neueste Zeit*, 1858 Stuttgart.
- Merkelbach, R. (1991), *I misteri di Dioniso. Il dionisismo in età imperiale romana e il romanzo di Longo*, Genova, 1991.
- Merzdorf, F. Th. (1844), *Versuch einer Geschichte der Bibliotheken im Herzogthume Oldenburg*, Oldenburg 1844.
- Meves, U. (1991), *Der graue von Liningen als Vermittler der französischen Vorlage des Troja-Romans Herborts von Fritzlar*, 173-182, München 1991.
- Michalopoulos, A. (2001), *Ancient etymologies in Ovid's Metamorphoses: a commented lexicon*, Leeds, 2001.
- Miralles, C. (1993), *Le spose di Zeus e l'ordine del mondo nella "Teogonia" di Esiodo*, in M. Bettini (a cura di), *Maschile/Femminile. Genere e ruoli delle culture antiche*, Roma-Bari 1993, 33-42.
- Moog-Grünewald, M. (1979), *Metamorphosen der "Metamorphosen": Rezeptionsarten der ovidischen Verwandlungsgeschichten in Italien und Frankreich im 16. und 17. Jahrhundert*, Heidelberg 1979.
- Morani, M. (1981), *Lat. «sacer» e il rapporto uomo-dio nel lessico religioso latino*, «Aevum», 65 (1981), 30-46.
- Moss, A. (1982), *Ovid in Renaissance France. A survey of the Latin editions of Ovid and Commentaries printed in France before 1600*, London 1982
- Most, G.W. (2007), *Il Narciso di Freud. Riflessioni su un caso di autoriflessività*, «SIFC» 100 (2007), 201-221.
- Munari, F. (1960), *Ovid in Mittelalter*, Stuttgart 1960.
- Munk Olsen, B. (1991), *I classici nel canone scolastico altomedievale*, Spoleto 1991.

- Mutini, C. (1961), *Giovanni Andrea dell'Anguillara*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. 3, 1961, 305-310.
- Nagy, G. (1973), *On the death of Actaeon*, «HSCP» 77 (1973), 179-18.
- Neumann, F. (1955), *Meister Albrechts und Jörg Wickrams Ovid auf Deutsch*, «PBB» 76 (1955), 328-329.
- Newlands, C.E. (1997), *The Metamorphosis of Ovid's Medea*, in Clauss, J.J./Johnston, S.I. (eds.), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton 1997, 178-208.
- Norman, F. (1936), *Halberstadt, Albrecht von*, in Stammler, W. (ed.), *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 2, Berlin, 152-156.
- Nouvet, C. (2000), *An allegorical mirror: the pool of narcissus in Guillaume de Lorris' romance of the rose*, «Romanic Review» 4 (2000), 354-374.
- Obbink, D. (1993), *Dionysus Poured Out: Ancient and Modern Theories of Sacrifice and Cultural Formation*, in Thomas H. Carpenter T.H./Faraone Christopher A. (eds.), *Masks of Dionysus*, Cornell 1993, 65-88.
- Onorato, M. (2004), *Per una lettura freudiana del mito di Narciso in Ovidio*, «BStudLat», 34 (2004), 422-471.
- Onorato, M. (2005), *Eco, Narciso e l'impianto tematico del terzo libro delle Metamorfosi di Ovidio*, «BStudLat» 35 (2005), 495-512.
- Oppenheim, D.E. (1909), *Pentheus (Eine Quellenuntersuchung zu Ovid Metam. III 511-733)*, «W» 21 (1909), 97-127.
- Orlowsky, R./Orlowsky, U. (1992), *Narziß und Narzißmus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse: vom Mythos zur leeren Selbstinszenierung*, München 1992.
- Orofino, G. (1993), *L'illustrazione delle Metamorfosi di Ovidio nel ms. IV F 3 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, «Ricerche di Storia dell'Arte» 49 (1993), 5-18.
- Otis, B. (1936), *The Argumenta of the So-Called Lactantius*, «HSP» 47, 1936, 131-163.
- _____ (1970), *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge 1970.
- Otto, Walter F. (2004), *Gli dèi della Grecia. L'immagine del divino nello specchio dello spirito greco*, Milano 2004.
- Pailler, J.M. (1988), *Bacchanalia. La répression de 186 av. J.C. à Rome et in Italie: vestiges, images, tradition*, Rome 1988.

- Parry, H. (1964), *Ovid's Metamorphoses: Violence in a Pastoral Landscape*, «TAPhA» 95 (1964), 268-282.
- Parussa, G. (1999), *Christine de Pizan. Epistre d' Othea*, Droz 1999, 295-296 (cap. 69).
- Pasetti, L. (2005), *Ille ego: il tema del doppio e l'ambiguità pronominale*, «Lexis» 23 (2005), 237-253.
- _____ (2013), *L'io come personaggio: permanenza di un modulo linguistico nella ricezione dell'Amphitruo*, «Lexis» 31 (2013), 284-310.
- Patze, H./Schlesinger, H. (1974), *Geschichte Türingens*, Wien 1974.
- Paul, H. (1843), *Die Vorrede Albrechts von Halberstadt*, «ZfdA» 3 (1843), 289-291.
- Pellissa Prades G., Balzi M. (2021), *Ovid in the Vernacular: Translations of the Metamorphoses*, Oxford 2021.
- Pellizer, E. (1984), *L'eco, lo specchio e la reciprocità amorosa. Una lettura del mito di Narciso*, «QUCC» 46 (1984), 21-35.
- Perutelli, A. (1995), *Il mito di Orfeo tra Virgilio e Ovidio*, «Lexis» XIII (1995), 199-212.
- Peters, U. (1981), *Fürstenhof und höfische Dichtung. Der Hof Hermanns von Thüringen als literarisches Zentrum*, Konstanz 1981.
- Pfandl, L. (1935), *Der Narzißbegriff. Versuch einer neuen Deutung*, «Imago» 21 (1935), 279-310.
- Pianezzola, E. (1992), *Il mito e le sue forme: l'eredità delle «Metamorfosi» nella cultura occidentale*, in Ramous, M. (1992), *Publio Ovidio Nasone, Metamorfosi*, Milano 1992, 43-77.
- Pietropaolo, M. (2018-2019), *The Cyclopic Grotesque in Ovid's Tale of Galatea and Polyphemus*, «CJ» (114, n. 2) 2018-2019, 192-214.
- Poggioli, R. (1975), *Pastoral and Soledad*, in Poggioli, R. (ed.) *The Oaten Flute, Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*, 182-193, Harvard 1975.
- Posch, S. (1969), *Beobachtungen zur Theokritnachwirkung bei Virgil*, Innsbruck 1969.
- Prauscello, L. (2008), *Juno's Wrath again: Some Virgilian Echoes in Ovid, 'Met.' 3,253- 315*, «CIQ» 58 (2008), 565-70.
- Premoli, B. (2005), *Giovanni Andrea dell'Anguillara. Accademico sdegnato ed etereo*, Roma 2005.
- Prior, A. (1977), *The gods of the Metamorphoses*, «Pegasus» 20, (1977), 39-42.
- Ranieri Scandariato, D. (2020), *Travestirsi per Dioniso: cross-dressing maschile e performatività nell'Atene classica*, «Whatever» 3 (2020), 233-280.

- Rank, O. (1914), *Der Doppelgänger*, Wien-Leipzig 1914
- Raval, S. (2003), *Stealing the Language: Echo in Metamorphoses 3*, in Haskell, H./Putnam, M.C./Thibodeau, P. (eds.), *Being there together: essays in honor of Michael C.J. Putnam on the occasion of his seventieth birthday*, Minneapolis 2003, 204-221.
- Renucci, T. (1943), *Un Aventurier des lettres au XVIe siècle. Gabriel Symeoni, Florentin 1509-1570*, Paris 1943.
- Ribbeck, O. (1875), *Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik*, Leipzig 1875.
- Rinn, K. (1996), *Liebhaberin, Königin, Zauberfrau. Studien zur Subjektstellung der Frau in der deutschen Literatur um 1200*, Göppingen 1996.
- Rocchi, M. (1989), *Kadmos e Harmonia. Un matrimonio problematico*, Roma 1989.
- Roldan, A. (2010), *Metamorfosis de Narciso en la cultura occidental*, Granada 2010.
- Roloff, H.G. (1964-1990), *Georg Wickram. Sämtliche Werke (Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts, unter Mitwirkung von K. Kahlenberg)*, voll. I-II (*Ritter Galmy; Gabriotto und Reinhart*), Berlin 1967; III (*Knaben Spiegel. Dialog vom ungeratnen Sohn*) Berlin 1968; IV (*Von guten und bösen Nachbarn*), Berlin 1919; V (*Der Goldtfaden*), Berlin 1968; VI (*Der irr reitende Pilger*), Berlin-New York 1972; VII (*Das Rollwagenbüchlei*), Berlin-New York 1973; VIII (*Die sieben Hauptlaster*), Berlin-New York 1972; XI (*Der verlorene Sohn. Tobias*), Berlin-New York 1971; XIII (*Erster und Zweiter Teil: Ovids Metamorphosen*), Berlin-New York 1990.
- Romizzi, L. (2003), *Il mito di Dioniso e i Pirati Tirreni in epoca romana*, «Latomus» 62 (2003), 352-361.
- Rosati, G. (1976), *Narciso o l'illusione dissolta (Ovidio, Metam. III, 339, 510)*, «Maia» 28 (1976), 83-108.
- _____ (1983), *Narciso e Pigmaliione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze 1983.
- _____ (1997), *Il bel ritroso e il rifiuto d'amore: un modello callimacheo nelle Metamorfosi*, in *Metamorfosi, Atti del Convegno Internazionale di Studi Sulmona, 20-22 Novembre 1994*, a cura di G. Papponetti, Sulmona 1997, 167-180-
- Rose, H.I. (1932), *De Actaeone stesichoreo*, «Mnemosyne» 59 (1932), 431-432
- Rosiello, F. (2002), *Semantica di error in Ovidio*, «BStudLat», 32 (2002), 424-462.
- Rossi, E. (1997), *Ruoli e Scambi di ruoli nelle "Metamorfosi" ovidiane*, «ASNP» 2 (1997), 453-480.

- Rostagni, A. (1964), *Storia della letteratura Latina II*, Torino 1964.
- Roth, H.J. (1990), *Narzißmus. Selbstwertung zwischen Destruktion und Kreativität*, München 1990.
- Rousselle, R.J. (1982), *The Roman Persecution of the Bacchic Cult*, New York 1982.
- _____ (1987), *Liber-Dionysos in Early Roman Drama*, «CJ» 82 (1987), 193- 198.
- Rücker, B. (1997), *Die Bearbeitung von Ovids Metamorphosen durch Albrecht von Halberstadt und Jörg Wickram und ihre Kommentierung durch Gerhard Lorichius*, Göppingen 1997.
- Runge, O. (1908), *Die Metamorphosen Verdeutschung Albrechts von Halberstadt*, Berlin 1908.
- Saibene, M.G. (1973), *Rapporti fra l'Eneide di Virgilio e l'Eneide di Heinrich von Veldeke*, Firenze 1973.
- _____ (2010), *La traduzione delle Metamorfosi di Ovidio di Albrecht von Halberstadt*, in Cremante, R. (ed.), *Testi classici nelle lingue moderne. Primo Colloquio "Roberto Sanesi" sulla traduzione letteraria. Atti del convegno internazionale di studi promosso dal Centro di Ricerca Interdipartimentale sulla Tradizione Manoscritta di Autori moderni e contemporanei dell'Università degli Studi di Pavia*, Como 2010, 15-31.
- _____ (2011), *Hermann di Turingia, politico e mecenate, alla luce della poesia cortese*, «Filologia Germanica» 3 (2011), 225-256.
- _____ (2018), *Miti e metamorfosi. Ovidio nella 304 riscrittura di Albrecht von Halberstadt*, in Cammarota M.G. (a cura di), *Tradurre: un viaggio nel tempo*, Venezia, 2018, 175-206.
- Said, S., (1987), *Travestis et travestissement dans les comédies d'Aristophane*, «Cahiers du Gita», 3 (1987), 217-248.
- Salzaman-Mitchell, Patricia B. (2005), *A Web of Fantasies: Gaze, Image, and Gender in Ovid's Metamorphoses*, Columbus 2005.
- Schade, G. (1955), *Christentum und Antike in den deutschen Troja-Epen des Mittelalter: (Herbort von Fritzlar, Konrad von Würzburg, der Götterweiger Trojanerkrieg)*, Berlin 1955.
- Scheid, J. (1992), *The Religious Roles of Roman Women*, in Schmitt-Pantel, P. (ed.), *A History of Women in the West*, vol. 1, Cambridge 1992.
- Schiefer, R. (1992), *Die karolinger*, Stuttgart 1992.
- Schlesier, R. (1993), *Mixtures of Masks: Maenads as Tragic Models*, in Carpenter Thomas .H./Faraone Christopher A. (eds.), *Masks of Dionysus*, Cornell 1993, 89-114.
- Schmitt, S. (2008), *Humanistisches bei Georg Wickram? Zur Problematik deutschsprachiger humanistischer Literatur*, in McLelland, N./Schiewer, Hans-Jochen/Schmitt, S. (eds.),

Humanismus in der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: XVIII. Anglo-German Colloquium Hofgeismar 2003, Berlin-New York 2008, 137-154.

Schnabel, H. (1976), *Zur Funktion und Wirkung der volkssprachlichen Literatur*, Berlin 1976, 21-106.

Schnell, R. (1975), *Ovids Ars Amatoria und die höfische Minnetheorie*, «ZfdL» 69 (1975), 132-159.

Schröder, E. (1909), *Der deutsche Ovid von 1210*, «Zfda» 51 (1909), 174-176.

_____ (1909), *Der Prolog der Metamorphosen-Bearbeitung des Albrecht von Halberstadt*, «NAWG» 3 (1909), 64-91.

Schröder, W. (1957-1958), *Dido und Lavine*, «ZfdA» 88 (1957/58), 161-195.

Schwartz, B. (1933), *Das Gottesbild in höfischer Dichtung*, Bonn 1933.

Scullion, S. (2013), *Maenads and Men*, disponibile online:
http://www.classics.ox.ac.uk/tl_files/Downloads/1-22, 2014

Seaford, R. (2001), *Euripides. Bacchae*, Warminster 2001.

_____ (2006), *Dionysos*, London 2006.

Sechàn, L. (1926), *Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1926.

Segal, C. P. (1998), *Ovid's Metamorphic Bodies: Art, Gender, and Violence in the "Metamorphoses"*, «Arion» 5 (1998), 9-41.

_____ (1969), *Landscape in Ovid's Metamorphoses. A study in the transformations of a literary symbol*, Wiesbaden 1969.

_____ (1982), *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton 1982.

_____ (1995), *Orfeo. Il mito del poeta*, Torino 1995.

_____ (1996), *Pentheus and Hippolytus on the Couch and on the Grid: Psychoanalytic and Structuralist Readings of Greek Tragedy* in Segal, C. (ed.), *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text*, Cornell 1996, 268-293.

Seznec, J. (1981), *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentale*, Torino 1981.

Shackleton, B. (1956), *Maniliana*, «CQ» 6 (1956), 81-86.

Sharratt, P. (2005), *Bernard Salomon, illustrateur lyonnais*, Genève 2005.

Sharrock, A. (2020), *Gender and Transformation: Reading, Women, and Gender in Ovid's Metamorphoses*, in Sharrock, A./Möller, D./Malm, M. (eds.), *Metamorphic Readings:*

Transformation, Language, and Gender in the Interpretation of Ovid's Metamorphoses, Oxford 2020, 33-53.

_____ (2020), *In noua corpora: new bodies and gendered patterns in the Metamorphoses*, «Dictynna» 17 (2020), 1-26

_____ (2022), *The Metamorphosis of Things: Women and Objects in Ovid*, in Harich-Schwarzbauer, H./Scheidegger Lämmle, C. (eds.), *Women and Objects in Antiquity*, Trier 2022, 63-80.

Spivak, G.C. (1993), *Echo*, «*New Literary History*» 1 (1993), 17-43.

Stackmann, K. (1966), *Ovid im deutschen Mittelalter*, «*Arcadia*» 1 (1966), 231-254.

_____ (1967), *Die Auslegung des Gerhard Lorichius zur "Metamorphosen" – Nachdichtung Jörg Wickrams. Beschreibung eines deutschen Ovid-Kommentars aus der Reformationszeit*, «*ZfdPh*» 86 (1967), 120–134.

Standen E.A. (1957), *A picture for Every Story*, «*The Metropolitan Museum of art Bulletin*», 8 (1957), 165-175.

Steinhoff, H.H. (1976), *Minimalgrammatik zur Arbeit mit mittelhochdeutschen Texten. Übersicht über die wichtigsten Abweichungen vom Neuhochdeutschen*, Göppingen 1976.

Stirrup, B.E. (1976), *Ovid's Narrative Technique*, «*Latomus*» 35 (1976), 97-107.

Swanepoel, J. (1995), *Infelix Dido: Vergil and the Notion of the Tragic*, in «*Akroterion*», 40 (1995), 30-46.

Tandoi, V. (1981), *Come le foglie (Nota a Cornificio, fr. 3 Traglia)*, in Flores E. (ed.), *La critica testuale greco-latina oggi. Metodi e problemi*, «*Atti del convegno internazionale. Napoli, 29-31 ottobre 1979*», Roma 1981, 241-267.

Tarrant, R.J. (1995), *The Narrationes of 'Lactantius' and the Transmission of Ovid's Metamorphoses*, in O. Pecere and M.D. Reeve, eds., *Formative Stages of Classical Traditions: Latin Texts from Antiquity to the Renaissance*, 83-115, Spoleto 1995.

_____ (1987), *Medieval Articulations of Ovid's Metamorphoses: from Lactantian Segmentation to Arnulfian Allegory*, «*Mediaevalia*» 13 (1987), 63-82.

_____ (1993), *The Narrationes of 'Lactantius' and the transmission of Ovid's Metamorphoses*, in *Formative Stages of Classical Traditions: Latin Texts from Antiquity to the Renaissance*, «*Mediaevalia*» 19 (1993), 83-115.

Teervooren, H./Moser, H. (1977), *Des Minnesangs Frühling*, Stuttgart 1977.

- Tervooren, H. (1988), *Schönheit Beschreibung und Gattungsethik in der mittelhochdeutschen Lyrik*, in Stammer, T. (ed.), *Schöne Frauen-Schöne Männer. Literarische Schönheitsbeschreibungen; Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Literatur des Mittelalters*, Mannheim 1988, 171-198.
- Theodorakopoulos, E. (1999), *Closure and transformation in Ovid's Metamorphoses*, in Barchiesi, A./Hardie, P./Hinds, S. (eds.), *Ovidian transformations. Essays on the Metamorphoses and its reception*, Cambridge 1999, 142-161.
- Thompson, L.S. (1943), *German Translations of Classics between 1450-1550*, «JEGP» 42 (1943), 343-363.
- Thumiger, C. (2007), *Visione ed identità nelle "Baccanti" di Euripide*, «ACME» 60 (2007), 3-30.
- Tisconi, F. (1998), *Nonno di Panopoli. I canti di Penteo (Dionisiache 44-46)*, Firenze 1998.
- Toepfer R. (2017), *Veranschaulichungspoetik in der frühneuhochdeutschen Ovid-Rezeption. Philomelas Metamorphosen bei Wickram, Spreng und Posthius*, in Toepfer R et al. (eds.), *Humanistische Antikenüber - setzung und frühneuzeitliche Poetik in Deutschland (1450-1620)*, Berlin/Boston 2017, 383-407.
- _____ (2022), *Klassiker der Frühen Neuzeit. Unter Mitwirkung von Nadine Lordick*, Hildesheim (2022).
- Totola, G. (2009), *Donne e follia nell'Eneide di Virgilio: tre invasamenti per l'azione epica*, «Atti dell'Accademia roveretana degli Agiati», 9 (2009), 357-368.
- Toynbee, A. J. (1965), *Hannibal's Legacy*, Oxford 1965.
- Traina, A. (1989), *'Sposa del gran Giove e suora'. Una formula omerica in latino*, in *Poeti latini (e neolatini) III*, Traina A. (a cura di), Bologna 1989, 153-65.
- Tränkle, H. (1963), *Elegisches in Ovids Metamorphosen*, «Hermes» 91 (1963), 459-476.
- Ugolini, G. (1991), *Tiresia e i sovrani di Teba: il topos del litigio*, «MD», 27 (1991), 9-13.
- Varriale, I. (2010), *La rappresentazione del mito come forma di comunicazione. Il caso di Atteone e Diana*, «Annali dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa», 2010, 555-566.
- Vernant, J.P. (1991), *Il Dioniso mascherato delle «Baccanti» di Euripide*, in J.-P. Vernant, J.P./Vidal Naquet, P. (eds.), *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, Torino 1991, 225-254.
- Vian, F. (2000), *Dionysos et les pirates tyrrhéniens chez Nonnos*, in Cannati Fera, M. (a cura di), *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G. Aurelio Privitera*, Napoli 2000, 683-692.

- Vinge, L. (1967), *The Narcissus theme in western European literature up to the early 19. Century*, Gleerup 1967.
- Voisin, J.L. (1984), *Tite-Live, Capoue et les Bacchanales*, «MEFR» 96 (1984), 601- 653.
- von Bezold, F. (1922), *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus*, Aalen 1922.
- von der Lühe, I. (1981), *Jörg Wickram: Von guten und bösen Nachbarn*, 115-129, in Frey, W./Raitz, W./Seit, W. (eds.) *Einführung in die deutsche Literatur des 12-16 Jahrhundert*, 3 Band, Opladen 1981.
- Waghäll, E. (1992), *Dargestellte Welt-Reale Welt: Freundschaft, Liebe und Familie in den Prosawerken Georg Wickrams*, Missouri 1992.
- Warton, T. (1824), *History of English poetry From the Close of the Eleventh Century to the Commencement of the Eighteenth Century*, London 1824.
- Wasyn, A. (2007), *Le Metamorfosi di Medea in Ovidio, Metamorphoses VII, e Draconzio*, Romulea XI, «Eos» (94) 2007, 81-90.
- Wenzel, H. (1974), *Frauendienst und Gottesdienst. Studien zur Minne-Ideologie*, «PhStQ» 74 (1974), 98-117.
- Wesselski, A. (1935), *Narkissos oder das Spiegelbild*, «ArchOrient» 7 (1935), 37-63/328-350.
- Wheeler, S.M. (2000), *Narrative Dynamics in Ovid's Metamorphoses*, Tübingen 2000.
- _____ (2015), *Accessus ad auctores: Medieval Introductions to the Authors (Codex latinus monacensis 19475)*, Kalamazoo, MI, 2015.
- Wieland, H. (1993), *Invidere-videre. Eine poetische Antithese*, «Glotta», 71 (1993), 217-222
- Wisniewski, R. (1966), *Narzissmus bei Heinrich von Morungen*, in Direktoren des Germanischen Seminars der Freien Universität Berlin (ed.), *Festschrift Helmut de Boor zum 75. Geburtstag am 24. März 1966*, Berlin 1966, 20-32.
- Wistrand, E. (1969-1970), *Pentadii epigramma de Narcisso emendatur*, «Eranos» 67/68 (1969/1970), 214-215.
- Wohl, V. (1999), *The Eros of Alcibiades*, «CA» 18 (1999), 349-385.
- _____ (2005), *Beyond Sexual Difference: Becoming-Woman in Euripides' Bacchae*, in Pedrick, V/ Oberhelman S.M. (eds.), *The Soul of Tragedy. Essays on Athenian Drama*, Chicago-London, 2005, 137-154.

- Yagüe Pablo P. (2021), *Editio princeps del Ovidius moralizatus de Pierre Bersuire: Estudio y nueva interpretación del texto*, Huelva 2021.
- Zanker, P. (1966), *Iste ego sum. Der naive und der Bewußte Narziß*, «BJ» 166 (1966), 152-170.
- Zeitlin, F.I (1990), *Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama*, in Winkler, J./Zeitlin, F. (eds.), *Nothing to do with Dionysos?*, Oxford 1990, 63-96.
- _____ (1996), *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago 1996.
- Zimmermann, C. (1995), *The pastoral Narcissus. A Study of the First Idyll of Theocritus*, London 1995.
- Ziolkowski, T. (2004), *Ovid and the moderns*, Cornell University Press 2004.