

Patrum imagines: metamorfosi della paternità in Ovidio (parte 2)¹

Patrum imagines: metamorphosis of fatherhood in Ovid (Part 2)

Antonio Zanfardino

<antonio.zanfardino@unina.it>

Università degli Studi di Napoli Federico II

Dipartimento di Studi Umanistici

Sezione di Scienze dell'Antichità

Via Porta di Massa, 1, 80133 Napoli (NA), Italia

Fecha de recepción: 13/08/2023

Fecha de aceptación: 17/10/2023

RIASSUNTO: Partendo da un'indagine dell'importanza del motivo parentale nell'ideologia augustea, il contributo intende analizzare la deformazione mitica dell'immagine paterna operata da Ovidio nelle *Metamorfosi*, individuando in essa una delle tante espressioni di instabilità presenti nell'anomalo poema epico. In particolare, la rappresentazione deviante che l'autore fornisce di tre padri mitici –Febo, Dedalo e Teseo, questi ultimi due oggetto della presente riflessione– potrebbe offrire nuovi spunti interpretativi di natura socio-antropologica per la *vexata quaestio* dell'augusteismo dell'opera ovidiana.

PAROLE CHIAVE: Ovidio, *Metamorfosi*, paternità, augusteismo, Dedalo, Teseo.

ABSTRACT: Starting from an investigation of the importance of the parental issues in the Augustan ideology, the paper aims to analyze the mythical deformation of the paternal image made by Ovid in the *Metamorphoses*, identifying in it one of the many expressions of instability present in the anomalous epic poem. In particular, the deviant representation that the author provides of three mythical fathers –Phoebus, Daedalus and Theseus, the latter two object of this reflection– could offer new socio-anthropological interpretations for the *vexata quaestio* of the Augustanism of Ovid's work.

KEYWORDS: Ovid, *Metamorphosis*, paternity, Augustanism, Daedalus, Theseus.

1. Padri, figli e cadute fatali nelle *Metamorfosi*

Come accennato nella prima parte dell'indagine, la narrazione delle vicende di Febo e Fetonte (già discussa) e quelle di Dedalo e Icaro e Teseo e Ippolito-Virbio, oltre ad

1. L'articolo per comodità editoriale è stato diviso in due parti: nella parte 1 (Zanfardino 2023), oltre a una contestualizzazione del motivo della paternità nell'ideologia augustea e nelle *Metamorfosi*, viene affrontata l'analisi del mito di Febo e Fetonte; nella parte 2, qui presentata, si prosegue con l'analisi dei miti di Dedalo e Icaro e di Teseo e Ippolito-Virbio, sempre alla luce del tema parentale, e si propongono delle conclusioni anche in relazione alla questione dell'augusteismo del poema.

essere collegate da motivi ricorrenti come l'audacia adolescenziale, il tema del volo, la simbologia del carro e del capitolombolo, paiono tutte distorcere l'ideale paterno rispetto al modello socio-antropologico codificato nella cultura romana e tanto importante per la strategia propagandistica di Augusto.

La *climax* ascendente per conflittualità e responsabilità della figura paterna nella morte del figlio, avviata con la decisione del Sole di concedere il carro divino all'audace Feunte, si completa proprio con la storia dell'*artifex* e del suo ingenuo fanciullo e con il racconto della tragica fine del cacciatore figlio di Teseo, oggetto delle analisi di seguito proposte.

1.1. Paternità egoistica: Dedalo e Icaro

Anche nel caso di questo secondo episodio in esame si possono rilevare dei legami relativi al tema parentale con il contesto narrativo in cui la storia è inserita.

Il libro ottavo si apre con la vicenda di Scilla e Niso (*met.* 8, 1-151), la più lunga dopo quella di Meleagro e Altea (*met.* 8, 260-525), cui segue il racconto della metamorfosi delle Echinadi (*met.* 8, 547-610). In tutte queste narrazioni si possono osservare il sovvertimento dell'ordine familiare, il fallimento del ruolo genitoriale, deviato e distorto dal tragico corso degli eventi, le tematiche del rapporto conflittuale fra genitori e figli e dell'assassinio perpetrato dai primi ai danni dei secondi², cui si affiancano i motivi della prigionia e della conseguente e antitetica trasformazione di alcuni personaggi in creature alate come forma di liberazione.

Entro questi pilastri tematici si incastona l'episodio di Dedalo e Icaro (*met.* 8, 183-259), altro tassello che meglio definisce il mosaico chiaroscurale del rapporto genitore-figlio realizzato da Ovidio nelle *Metamorfosi*.

Il confronto con la precedente versione del mito contenuta nell'opera didascalica (*ars* 2, 21-96) guiderà tutta l'analisi del brano metamorfico: dal differente modo in cui Ovidio riadatta la vicenda si potranno evincere vari aspetti utili all'intelligenza del peculiare valore ideologico di cui l'episodio si carica nel contesto epico.

La narrazione comincia descrivendo il personaggio di Dedalo in preda a due sentimenti contrastanti: l'odio per la sua condizione di esule e l'amore per la terra natale lontana (*met.* 8, 183-185: *Daedalus interea Creten longumque perosus/exilium tactusque loci natalis amore/clausus erat pelago*³). L'architetto prova nostalgia per la propria patria – Atene –, ma si trova impossibilitato a farvi ritorno poiché è fatto prigioniero dal mare dell'isola di Creta, o meglio dal tiranno Minosse, che gli proibisce di lasciare il suo regno sfruttando le vie della terra e del mare: «*terras licet*» inquit «*et undas/obstruat, at caelum certe patet; ibimus illac!/omnia possideat, non possidet aëra Minos*» (*met.* 8, 185-187). Dedalo, stanco dell'esilio impostogli dal monarca cretese, decide di ribellarsi al suo veto, tentando l'unica strada rimastagli per evadere dalla prigionia: il cielo. L'atteggiamento di dissidenza che caratterizza fin da subito il personaggio viene sottolineato dall'uso di *licet*, la più polemica delle congiunzioni concessive⁴. La narrazione epica si qualifica sin

2. Nel caso di Scilla la situazione pare più complessa: dapprima la fanciulla, per amore di Minosse, taglia il capello fatale del padre, privandolo così della vita (*met.* 8, 85-86); quest'ultimo, poi, risparmiato per volere degli dèi e tramutato in aquila marina, aggredisce la figlia aggrappatasi alla nave in partenza dell'ingrato amato, e tenta di lacerarla con il becco adunco un attimo prima della sua trasformazione in airone (*met.* 8, 143-151).

3. L'edizione di riferimento seguita nel contributo è quella di Anderson 1998⁴.

4. Cf. l'uso delle concessive in Traina 1961.

dall'inizio per la centralità della figura di Dedalo, come si evince anche dal fatto che essa si apre proprio con il nome dell'*artifex*, differentemente dal mito elegiaco che presenta Minosse in posizione prevalente, a cominciare dal primo verso che si chiude con il nome del tiranno: *hospitis effugio praestruxerat omnia Minos (ars 2, 21)*. È notevole che Minosse nella versione dell'*ars* venga nominato altre quattro volte in momenti significativi della narrazione: al v. 25 *iustissime Minos*, come destinatario della preghiera di Dedalo, affinché sia concesso *modus exilio*; al v. 35 *possidet et terras et possidet aequora Minos*, che insieme ai vv. 52-53 *hac nobis Minos effugiendus ope./aëra non potuit Minos, alia omnia clausit*, esprime il medesimo concetto dei vv. 185-187 delle *Metamorfosi*; infine, al v. 97 *non potuit Minos hominis compescere pinnas*, a cui si può aggiungere il richiamo al tiranno contenuto nel v. 40 *qua fugiam dominum, nulla, nisi ista, via est*. Come è stato giustamente osservato da Roncali (1997: 49), nell'*Ars* si avverte, dunque, la presenza oppressiva del sovrano tirannico, che è, invece, sfuggente nella rielaborazione delle *Metamorfosi*, in cui il riferimento al re cretese compare soltanto una volta (*met.* 8, 187). Nel complesso, perciò, è abbastanza evidente che la trattazione elegiaca della storia si connota per un più eminente significato politico⁵ rispetto al passo epico. Tuttavia, Ovidio non sembra rinunciare allo spirito critico e anticonformista della prima opera e, dunque, pare cercare altre strategie per veicolare messaggi anticonvenzionali, pur non esponendosi eccessivamente e mantenendo un profilo apparentemente neutrale.

In *ars 2, 25-30* Dedalo rivolge a Minosse una preghiera, il cui contenuto risulta eloquente per la tematica parentale e per il ruolo che Ovidio attribuisce ai personaggi: al tiranno viene richiesto *modus exilio* (v. 25) e la garanzia del ritorno nella terra natale per un individuo che in patria era *fatis agitatus iniquis* (v. 27) e che implora di potervi almeno morire, dal momento che non vi ha potuto vivere. Dedalo chiede tutto questo per sé, ma se Minosse –il giusto per antonomasia– non vorrà concedere la libertà a lui, almeno dovrà concederla al figlioletto Icaro; e se non vorrà risparmiare nemmeno il *puer*, almeno salvi il vecchio padre. In questa accorata preghiera si può notare un fondamentale punto di differenza rispetto alla versione epica della storia: quando Dedalo supplica Minosse *da reditum puero*, la parità fra padre e figlio e la preoccupazione genitoriale dell'architetto si rivelano in tutta la loro carica emotiva. Nelle *Metamorfosi*, al contrario, la mancanza di tale appello e l'istintiva e autonoma decisione di Dedalo di fuggire attraverso la via del cielo confermano lo spirito ribelle del personaggio epico e la sua preminenza sul figlio: Ovidio descrive esclusivamente lo stato d'animo del padre, che esplode con l'esclamazione di sfida (vv. 185-187) dopo aver accumulato ira e risentimento durante tutto il periodo di prigionia. La decisione di fuggire in volo, allora, deriva unicamente dalla volontà di Dedalo di allontanarsi da un luogo che ormai non riesce più a tollerare e sceglie di intraprendere un viaggio audace nel quale coinvolge anche suo figlio. Non soltanto l'*artifex* oppone a Minosse una ribellione silente e studiata, ma trascura completamente la posizione di Icaro, antepoñendovi il proprio desiderio di libertà. La sollecitudine paterna, che nell'*ars* caratterizza la richiesta di Dedalo al tiranno, si muta, perciò, in totale centralità

5. Sul valore politico del mito nell'*ars* si veda ancora lo studio di Roncali (1997), la quale, evidenziandone le suggestioni specificamente anti-tiranniche e anti-augustee tramite confronti con la poesia dell'esilio e con il riuso del mito in Seneca, afferma che all'opera che tanto amava, in tutta evidenza, il poeta affidava i sentimenti più veri (*ibidem*: 57), meno espliciti nelle *Metamorfosi*, in cui una critica al principe troppo spiccata avrebbe forse sollevato non pochi problemi, soprattutto considerato che il poema epico era formalmente dedicato ad Augusto e di quest'ultimo tesseva le lodi nell'*explicit*. Per una trattazione degli spunti politici delle versioni del mito in relazione alla propaganda augustea cf. anche Mayer 1981.

del personaggio nel brano delle *Metamorfosi*, il quale in qualche misura assume i tratti di un velato egoismo.

L'audacia del volo che Dedalo intende intraprendere per lasciare Creta viene messa in luce dal poeta subito dopo che l'architetto ha preso la fatale decisione di partire: *dixit et ignotas animum dimittit in artes/naturamque novat* (*met.* 8, 188-189). Ciò che l'artigiano sta per attuare attraverso la messa a punto delle prodigiose ali è qualcosa che stravolge le leggi della natura, un gesto inaspettato, un percorso inesplorato, come suggerisce l'aggettivo *ignotas*. Il suo tentativo si connota, insomma, come violazione empia dell'ordine cosmico, poiché la strada che intende percorrere non è adatta agli umani⁶. Di tale atteggiamento tracotante chiede perdono in *ars* 2, 37-38 allo stesso Giove, poiché è in procinto di sconfinare nel suo territorio (*restat iter caeli, caelo temptabimus ire:/da veniam coepto, Iuppiter alte, meo!*), con la forte insistenza sulla dimensione celeste (*caeli... caelo*, enfatizzati dalla semiquinaria) per sottolineare la necessità della sua ὑβρις. Al contrario, il Dedalo delle *Metamorfosi* dà l'impressione di cedere completamente e senza opporre alcuna forma di etica resistenza alle passioni da cui è attanagliato dall'inizio della vicenda: l'odio per l'esilio impostogli da Minosse e il desiderio di casa. La forte antitesi concettuale fra *ars* e *natura*, marcata dalla contiguità dei due termini che si dispongono rispettivamente alla fine del v. 188 e all'inizio del successivo, per paradosso indica da un lato la diretta consequenzialità fra l'applicazione dell'*ars* dedalica e l'atto del *novare*, connessi dall'encitica *-que*, dall'altro evidenzia la straordinarietà e il carattere ardimentoso delle nuove possibilità esplorate dal suo *ingenium*: l'arte di Dedalo, in qualche modo, crea una nuova forma di natura, tanto portentosa quanto letale per l'inesperto Icaro.

Mentre il padre si dedica alla fabbricazione delle ali (*met.* 8, 189-195), Ovidio introduce il personaggio del *puer* che sta accanto all'artigiano, ignaro di maneggiare quello che sarà per lui strumento di morte: *puer Icarus una/stabat et ignarus sua se tractare pericla/ore renidenti modo, quas vaga moverat aura,/ captabat plumas, flavam modo pollice ceram/mollibat lusuque suo mirabile patris/inpediebat opus* (*met.* 8, 195-200). L'inconsapevolezza (*ignarus*) del giovane si oppone potentemente alla lucidità del piano paterno, di cui è completamente all'oscuro, mentre con l'innocenza e l'ingenuità tipiche dei bambini (*ore renidenti modo*) cerca di riprodurre l'arte di Dedalo⁷, emulandone senza successo i gesti e impacciandone così il *mirabile opus*. È significativo che l'introduzione di Icaro sia fin da subito connessa alla figura del padre, unicamente in relazione alla quale il poeta presenta il personaggio: la sua essenza narrativa pare ridursi a quella di imperfetto riflesso dell'immagine paterna, risultando manchevole di una vera personalità autonoma; viceversa, il nome e il personaggio di Dedalo, si è già detto, spiccano sin dall'*incipit* della narrazione. L'uso di *capto*, designando un'azione che non giunge a compimento ma che rimane confinata all'ambito del desiderio e dell'approssimativo, enfatizza la limitatezza

6. Tale interpretazione del volo come infrazione sacrilega dei limiti imposti all'uomo dalla divinità è confermata da Orazio, *carm.* 1, 3, 25-26 *audax omnia perpeti /gens humana ruit per vetitum nefas; ibid.* 34-40 *Expertus vacuum Daedalus aëra /pinnis non homini datis;/perrupit Acheronta Hercules labor:/nil mortalibus ardui est:/caelum ipsum petimus stultitia neque/per nostrum patimur scelus/iracunda Iovem ponere fulmina*, in cui il gesto di Dedalo, per il quale Orazio parla di *pennis non homini datis*, è carico di ὑβρις al pari della violazione dell'Ade da parte di Ercole.

7. Con il primo emistichio del v. 195 *ut veras imitetur aves*, che chiude la descrizione del lavoro dell'architetto, Ovidio già sembra preannunciare il concetto di emulazione, preparando il lettore alla scena di Icaro che imita le azioni di Dedalo, la quale parte proprio dal secondo emistichio dello stesso verso: come il *pater* imita la natura degli uccelli per creare il *mirabile opus*, così il figlio replica i gesti paterni.

e l'inesperienza del giovane figlio, antitetica rispetto alla piena competenza dell'*opifex*; il verbo *mollibat*, inoltre, con una certa ironia tragica, comune anche alla narrazione di Fetonte, anticipa l'effetto dei raggi del Sole sulla cera, un processo descritto con lo stesso verbo ai vv. 225-226. Ovidio, poi, tramite l'impiego del verbo *impedio* consegna il fanciullo al proprio limite, rimarcando la naturale inferiorità rispetto alla grandezza del *pater*. L'atteggiamento di Icaro che imita il lavoro di Dedalo trova, difatti, un illustre e significativo precedente nel desiderio di Fetonte di replicare la traversata celeste del Sole: le narrazioni ovidiane si rivelano simili nella fallimentare tendenza giovanile all'imitazione dell'imprescindibile modello parentale, che in entrambi i casi porta alla tragica fine dei figli per mezzo di uno strumento connesso all'immagine e agli uffici paterni (il carro per Febo e le ali per Dedalo). L'imperativo della continuità fra padri e figli, tanto caro all'ideologia del potere dominante, non solo non si rivela sempre rassicurante e attuabile, ma in questi casi diventa pericolosamente patogeno e addirittura mortale. Il desiderio di grandezza di Icaro, osteggiato dalla propria incapacità che lo rende inferiore all'*ingenium* di Dedalo, pare manifestarsi concretamente nella *cupido caeli* (cf. v. 224) che lo condanna a morte. Ancora una volta, un figlio, pur di raggiungere impudentemente lo statuto di superiorità paterna, si trova quasi costretto a valicare i limiti della natura e ad affrontare un'impresa audace spinto dal distruttivo confronto con la figura genitoriale.

La tragicità già insita in questi versi assume connotati ancora più marcati se si confronta il passo con il parallelo in *ars* 2, 49-50: *tractabat ceramque puer pinnaeque renidens:/ nescius, haec umeris arma parata suis*. È palese l'*amplificatio* operata da Ovidio nelle *Metamorfosi* al fine di accentuare l'innocenza fanciullesca di Icaro e accrescere sia il *pathos*, sia la successiva ironia. Nella versione elegiaca il poeta definisce le ali insistentemente maneggiate dal *puer* semplicemente *arma parata*, mentre nell'*epos* fa un passo in avanti e le chiama *sua pericla*. Il testo delle *Metamorfosi* esprime al contempo un giudizio di valore sul *mirabile opus* dell'artigiano e ne prefigura l'effetto mortale. L'utilizzo dell'aggettivo *suus*, poi, confermerebbe questa interpretazione in virtù del suo significato di «proprio, caratterizzante, intrinsecamente connesso»: in questo contesto specifico assume un valore ai limiti del prolettico, quasi il poeta stesse avvisando il lettore che quegli oggetti pericolosi e mortali sono ormai destinati a Icaro in maniera ineludibile e ciò per volontà paterna.

Concluso il lavoro, Dedalo libra il suo corpo sulle ali leggere e si solleva battendo l'aria (vv. 200-202). A questo punto, Ovidio fa pronunciare al padre un discorso didascalico di ammonimento per il figlio (vv. 203-209):

*instruit et natum «medio» que «ut limite curras,
Icare», ait «moneo, ne, si demissior ibis,
unda gravet pennas, si celsior, ignis adurat.
inter utrumque vola, nec te spectare Booten
aut Helicen iubeo strictumque Orionis ensem:
me duce carpe viam». pariter praecepta volandi
tradit et ignotas umeris accommodat alas.*

Il verbo *instruo* condensa le due azioni di Dedalo dell'attrezzare e dell'ammonire il figlio per il volo imminente, richiamate dalla dal v. 210 (*inter opus monitusque*), dando enfasi al passaggio narrativo, poiché decisivo per la sorte di Icaro. La conturbante so-

miglianza con le raccomandazioni altrettanto vane di Febo a Fetonte⁸ veicola lo stesso messaggio di inefficacia pedagogica e, più in generale, di debolezza della funzione genitoriale. Anche gli insegnamenti dell'*artifex*, come già accennato, sono infatti improntati all'ideale filosofico di *medietas*, sostanzialmente insufficiente a prevenire un dramma che si sta già consumando mentre tali istruzioni vengono offerte: il monito di volare a mezza strada del v. 203 –«*medio*» que «*ut limite curras*– e del v. 206 –*inter utrumque vola*– richiama il concetto espresso dal Sole in *met. 2*, 137 –*medio tutissimus ibis*– e 140 –*inter utrumque tene*–, mentre l'accenno ad evitare l'osservazione delle costellazioni in vv. 206-207 –*nec te spectare Booten/aut Helicen iubeo strictumque Orionis ensem*– si riattacca all'avvertimento solare di *met. 2*, 138-139 –*neu te dexterio tortum declinet ad Anguem, / neve sinisterio pressam rota ducat ad Aram*. Tali nessi confermano il carattere doppiamente fallimentare non solo di questa didattica, ma anche dell'immagine paterna, poiché ancora una volta un padre debole e incapace di proteggere la propria prole tenta di istruirla quando ormai il suo destino è già scritto.

Nel caso del mito di Dedalo e Icaro, tuttavia, è possibile osservare una progressione relativa alla diretta responsabilità e colpevolezza del padre nella morte del figlio: l'uomo, ipocritamente, chiede a Icaro di comportarsi secondo i principi di una astratta *aurea mediocritas*, quando egli stesso con la scelta di violare i confini umani sta compiendo un atto di ὑβρις, costringendo, peraltro, il figlio a seguirlo nel suo folle volo di liberazione dall'esilio per assecondare delle pulsioni che, a quanto ci dice il poeta, si configurano come esclusivamente personali (cf. l'*incipit* della vicenda ai vv. 183-189). Per contro, Icaro interpreta l'audace progetto come un gioco, conformemente alla sua condizione di *puer*, senza rendersi conto né della necessità del viaggio né del pericolo che esso comporta. Dedalo, uomo adulto e in teoria consapevole delle conseguenze dell'ardimentoso gesto, mette a rischio il suo unico figlio pur di evadere dalla prigionia che lo angoscia tanto, salvo poi chiedergli –per di più in modo assolutamente inefficiente– di frenare quell'innato impulso all'eccesso tipico dei bambini. Secondo una logica decisamente paradossale, ma che si è confermata non estranea alla destabilizzante ideologia delle *Metamorfosi*, proprio attraverso la sua didattica Dedalo viene dipinto come un *pater* che contravviene al ruolo precipuo di educatore, divenendo anch'egli simbolo della deviante rappresentazione ovidiana della figura genitoriale rispetto ai canoni quiritari che la caratterizzano antropologicamente. Tale svalutazione del personaggio attraverso l'inefficacia delle sue parole è rilevabile dal confronto di questo punto dell'episodio delle *Metamorfosi* con quello dell'opera didascalica (*ars 2*, 51-64): si può notare, infatti, una sensibile riduzione dell'estensione del discorso del padre (da 14 versi a 6), che perde, così, di incisività e potenza comunicativa.

Mentre prepara il fanciullo per la partenza, Dedalo adatta alle spalle di Icaro le ali definite *ignotas*, un aggettivo che da un lato esplicita la natura portentosa dell'artificio, dall'altro rimarca l'inconsapevolezza del figlio stesso: in questo secondo caso il nesso potrebbe intendersi come «le ali che per Icaro sono simbolo di incoscienza e di cui non percepisce l'intrinseca distruttività». La condizione di spaesamento in cui versa il personaggio risulta antitetica rispetto alla presunta sicurezza del padre, che si professa guida

8. Sui nessi narrativi e tematici fra le vicende di Fetonte e Icaro e sul valore politico da esse assunto nella poesia della *relegatio*, anche alla luce di un ideale rapporto padre-figlio fra il poeta e il principe, si rimanda a Huskey 2006; De Vivo 2009; Boyd 2017: 107-146, la quale analizza altresì le due vicende nell'ottica dell'influenza esercitata dai poemi omerici su Ovidio in relazione alla tematica parentale.

per il *puer* tramite l'espressione *me duce* al v. 208, intensificata poco più oltre dall'*erudit* del v. 215. Questo aspetto della narrazione si rivela particolarmente interessante sia per il rapporto con la vicenda fetontea, sia per l'approfondimento della tematica parentale. La notazione sul *pater* che durante il viaggio celeste fa strada al giovane recupera un riferimento alla versione euripidea del mito del figlio del Sole: come già messo in luce in precedenza, Ovidio, che conosceva il testo del poeta tragico, ignora volutamente il dettaglio della presenza di Helios accanto a Fetonte nella sua traversata con il cocchio solare⁹, ma sembra recuperarlo nella trattazione dell'episodio di Dedalo e Icaro. Bisogna però precisare che tale presenza paterna non è sufficiente a riabilitare la figura di Dedalo come buon padre. Al contrario, la sua partecipazione al viaggio non deriva da una preoccupazione sincera o dalla volontà di proporsi come punto di riferimento stabile per il figlio, perché è lo stesso padre, esule e prigioniero, a dover affrontare necessariamente il viaggio per fuggire da Creta, differentemente dal dio euripideo che accompagna Fetonte in maniera disinteressata. Per paradosso, perciò, la figura di Dedalo in qualità di *dux* per Icaro svilisce ulteriormente la sua posizione e lo degrada come genitore in misura maggiore rispetto a quanto non faccia l'assenza di Febo nel racconto ovidiano: l'aura di egoismo che avvolge il suo personaggio così come lo rappresenta Ovidio sembra, perciò, addensarsi significativamente.

Un attimo prima di spiccare il volo, il *senex* si abbandona a un momento di profonda tenerezza nei confronti del figlioletto (*met.* 8, 210-216): le sue guance che si bagnano di lacrime e le mani percorse da un tremito di timore suggeriscono un'ambigua apprensione per una tragedia che non si è ancora consumata, ma che in qualche modo sembra preavvertita da Dedalo, con un parallelo sinistramente premonitore ad un passo della versione virgiliana del mito in *Aen.* 6, 33: *bis patriae cecidere manus* (Kenney 2007: 328). Lo stesso gesto paterno di baciare il figlio, apparentemente pregno di affetto e di amorevole sollecitudine, nasconde anche un lato di gran lunga meno tenero: all'espressione *dedit oscula nato*, identica anche in *ars* 2, 69, si accompagna la fulminante e ambigua postilla *non iterum repetenda*, che insinua lo spinoso dubbio se qui ci si riferisca all'ultima volta in cui il padre bacia il figlio prima del volo o all'ultima in assoluto, rafforzando così la suggestione del *pater praescius* della sventura del figlio già riscontrata nel caso di Febo. In un simile contesto, allora, il *timor* di Dedalo non può essere ridotto a semplice preoccupazione genitoriale e si mostra in una luce di certo più problematica. Non a caso quelle stesse *artes* che all'inizio della storia sono il simbolo del *novare* dedalico (vv. 188-189) ora cominciano a rivelarsi nella loro natura funesta tramite la qualificazione *damnosas* (v. 215): l'aggettivo palesa la rischiosità dell'impresa per il figlio, ma anche per l'umanità, perché *exemplum* cattivo di ingegno mal orientato. La caratterizzazione del personaggio di Dedalo-veggente di tragedia ben si accorda con il suo ruolo di focalizzatore dell'intera vicenda: come accennato, nell'*ars* e specialmente nelle *Metamorfosi* il punto di vista che si afferma maggiormente, a partire dall'avvio della narrazione, è quello del *pater*, cui corrisponde stabilmente una marginalizzazione del personaggio di Icaro, oggetto del volere paterno e non personaggio attivo nello svolgimento degli eventi narrati. Ovidio, perciò, si concentra significativamente –ma negativamente– sulla figura paterna¹⁰, rendendola inter-

9. E. *Phaëth.* 175-177 Diggle.

10. A tal proposito è utile confrontare la similitudine dei vv. 213-214 *velut ales, ab alto/quae teneram prolem produxit in aëra nido* con l'affine –seppur più breve– dell'*ars* 2, 66 *erudit infirmas ut sua mater aves*. Quest'ultima gioca sulla somiglianza fra Dedalo-istruttore di volo per Icaro e la madre che insegna agli uccellini incerti a lanciarsi dal nido. Il riferimento metamorfico elimina la menzione alla *mater*, quasi

prete dell'intera storia e donandogli una conoscenza degli sviluppi narrativi pari a quella del narratore stesso, quasi applicasse una sorta di focalizzazione zero e valutasse gesti, emozioni, e i suoi stessi artifici con una visione prolettica¹¹.

Al pari di Febo, però, tale visione si dimostra fallimentare proprio nel momento in cui avrebbe dovuto maggiormente attivarsi. I due aeronauti, che volano in cielo come uccelli, vengono scorti a distanza da alcuni uomini non bene identificati dal poeta (un pescatore o un pastore o un contadino, cf. vv. 217-218) e creduti delle divinità (vv. 217-220). I versi 219-220 *quique aethera carpere possent./credidit esse deos* esprimono l'idea di presunta divinità di Dedalo e Icaro in virtù del fatto che essi sono in grado di *aethera carpere*, cioè di attraversare volando il cielo divino, nell'accezione etimologica di *aether* già osservata nel racconto del mito di Fetonte (*met.* 1, 777 *concipit aethera mente*) e confermata anche da questo passo. Il fatto che padre e figlio siano assimilati a degli dèi di certo non fa loro onore, ma, anzi, corrobora l'interpretazione del viaggio celeste come un'impresa ispirata da pulsioni tracotanti.

La riproposizione in questo punto della narrazione della tematica della *audacia* che anima la scelta di Dedalo, vista in maniera negativa ben prima che il figlio *altius egit iter* (v. 225)¹², assume un valore considerevole se si tiene presente che la scena successiva è proprio quella della caduta di Icaro, quasi a indicarne narrativamente causa ed effetto. Il giovane –descritto con il nesso *caeli... cupidine tractus* (v. 224)¹³, un segno incontestabile di brame dettate dalla ὕβρις (comunque di radice paterna)– contravvenendo alle pur deboli indicazioni del *dux*, si avvicina troppo al Sole, responsabile materiale del suo conseguente precipitare in mare che da lui prende il nome (vv. 224-229). La tragica morte del *puer*, ridotto anche in punto di morte a mera immagine paterna (vv. 229-230 *ora... caerulea patrium clamantia nomen/excipiuntur aqua*), è concausata dell'astro solare, un particolare che lo collega ancora una volta alla vicenda di Fetonte, la cui fine è incontrovertibilmente provocata dalla personificazione del corpo celeste nella sua ipostasi paterna. In modo simile al figlio di Febo, Icaro viene accolto dall'elemento acquatico, che, però, differentemente dalla narrazione fetontea è anche causa materiale –ma non profonda– della sua rovina, in quanto provoca l'annegamento del giovane. Un altro punto di congiunzione sembra comunque ipotizzabile. Ovidio trasforma il dramma di Icaro in un αἴτιον: la morte non sembra annullare completamente l'essenza del fanciullo, che continua a vivere proprio in grazia del nome dato alla distesa di mare che ne riceve il corpo e al luogo della sua sepoltura –l'isola di Icaria– (vv. 230 *aqua, quae nomen traxit ab illo* e 235 *tellus a nomine dicta sepulti*) e proprio il *nomen* per i romani costituiva uno dei più

il poeta volesse mantenere il *focus* sul rapporto padre-figlio e, in generale, sulla paternità. Interessante il giudizio di Faber (1998: 88) su questa similitudine: «it is all the more striking, therefore, that in an episode in which terms such as *medius*, *altius*, and *demissior* contribute to the metaphorical interpretation, the language of the simile appears to subvert the father's warnings not to fly to high or too low. [...] The adjective *altus*, emphatic by its place in the final sedes of the hexameter and by separation from the noun *nido* which it modifies, suggests that Daedalus' actions belie his own advice that Icarus fly *medio ... limite* (8.203), and anticipates the *altius ... iter* (8.225) which Icarus choose». L'*exemplum* proposto da Dedalo al figlio, allora, non sarebbe solo inefficace, ma addirittura nocivo.

11. Per una discussione su questi aspetti narratologici cf. Wells 2012: 10-25.

12. Con questo non si vuole comunque sminuire il carattere di *audacia* che connota il comportamento del fanciullo, il quale formalmente contravviene, come Fetonte, alle direttive paterne, andando incontro alla morte.

13. Da sottolineare il nesso lessicale con il verbo *tractare* (v. 190), che anticipa l'attrazione del *puer* per quel cielo che si dimostra essere un *periculum*.

forti elementi identitari. La funzione mortale e al contempo di rinascita dell'elemento acqua rimanda parzialmente all'opposizione elementale già osservata per il figlio del Sole. La somiglianza, però, risiede piuttosto nell'idea di immortalità concessa tramite il potere eternante della memoria.

Intanto Dedalo viene descritto dal poeta in modo distruttivamente ironico mentre chiama invano il nome del figlio, (vv. 231-234): *at pater infelix nec iam pater «Icare» dixit, / «Icare» dixit «ubi es? qua te regione requiram?» / «Icare» dicebat: pennas adspexit in undis/devovitque suas artes*. Con un potente rovesciamento della sua capacità prolettica ormai fallimentare, il padre non sa dove si trovi il ragazzo: egli, che aveva dato tanti segni di una previdente coscienza dell'imminente tragedia, si riduce ad appurare che il figlio ormai è morto attraverso un *simulacrum*, le piume galleggianti sulle onde. L'aggettivo *infelix*, accostato dal poeta al nesso anaforico ed enfatico *at pater... nec iam pater* (peraltro ripreso specularmente dal doppio vocativo *Icare* in apertura di versi contigui), denota l'incapacità genitoriale del personaggio di Dedalo che «non è riuscito» (secondo il significato proprio di *infelix*) a fare il padre e per questo ora non lo è più. Ancora un paradosso sembra qualificare la caratterizzazione ovidiana dell'*artifex*, nella misura in cui, pur presentando la sciagura, il genitore, dopo aver messo a rischio il figlioletto con la sua audace ricerca di libertà, non risulta in grado di proteggerlo, né di essergli vicino al momento della sua fine. La sua passività ricorda molto quella di Febo, che da padre assente e debole non interviene al momento del bisogno, ma a tragedia consumata. Dedalo, come il Sole, dopo aver constatato gli effetti distruttivi della sua arte, la maledice (*devovitque suas artes*)¹⁴, completando la degradazione del proprio personaggio tramite una indiretta ammissione di colpevolezza: all'inizio con l'ingegno artistico vuole *novare naturam* (cf. v. 189) e liberarsi dell'oppressore tirannico che lo trattiene; in seguito, presagisce il carattere dannoso (v. 215 *damnosas... artes*) delle sue creazioni, ma persevera nell'audace intento; infine, rifiuta potentemente la propria *ars* mal impiegata e responsabile della morte di Icaro.

La fine di Icaro non segna, però, la fine della storia. Ovidio ai vv. 236-259 colloca una sorta di coda narrativa, in cui fornisce la chiave di lettura del mito precedente¹⁵, svelando le motivazioni profonde della sventurata sorte dell'architetto e di suo figlio. La narrazione fa un improvviso passo indietro, chiudendo la serie su Dedalo con la metamorfosi collaterale del suo giovane nipote Perdice in uccello¹⁶, un *topos* ricorrente, come si è detto, nel libro ottavo. Quest'ultimo, mentre Dedalo seppellisce il figlio appena deceduto, applaude con le ali, manifestando la propria soddisfazione con un canto (vv. 236-238). L'animale si rivela rancoroso nei confronti dell'artista perché in passato era stato suo allievo, ma a causa delle sue spiccate capacità, che ne fanno il contraltare di Icaro¹⁷, Dedalo ne aveva

14. Hoefmans (1994: 158), dopo aver suggerito una scissione fra Dedalo *homo* dei primi miti che lo vedono protagonista e Dedalo *artifex* e *pater* tracotante dell'episodio in esame, anche tramite un confronto con vari passi lucreziani sottolinea che «Daedalus realizes here that he himself may have been on top of the world, but that his egocentric attitude has caused the death of a loved one, who was not yet ready for the «Epicurean way of life». In cursing his invention he curses his limited, because too egocentric, grasp of reality: the father curses the artisan».

15. Sul rapporto fra le due vicende mitiche e sul valore chiarificatore della seconda si veda Faber 1998.

16. L'espedito della metamorfosi collaterale –anche qui di un parente dei protagonisti– richiama la narrazione di Cigno nel passo fetonteo (*met.* 2, 367-380): parimenti, in quel caso si assiste ad una trasformazione in uccello connessa alla prematura morte di un giovane.

17. Ovidio alla fine della narrazione afferma anche che quest'uccello nonostante sappia volare, preferisce non spingersi troppo in alto, ma anzi vola raso terra, memore dell'antica caduta (vv. 256-259). L'allusione

avuto invidia e lo aveva gettato dall'alto della rocca sacra a Minerva, simulando poi una caduta accidentale¹⁸. Fortunatamente, la dea ne ebbe pietà e lo tramutò in pernice (vv. 243-253). Il fatto che il delitto sia perpetrato sull'Acropoli di Atene, una notazione solo ovidiana, aggrava la colpa, rendendo l'omicidio un vero e proprio sacrilegio. L'efferato gesto viene giudicato duramente dallo stesso poeta, che prorompe in un'esclamazione di accusa fortissima già prima di raccontarlo: *longum tibi, Daedale, crimen* (v. 240). È questo un concreto segnale della considerazione negativa che ha del personaggio, confermata dal processo di denigrazione attuato nel corso di tutta la narrazione precedente.

Ciò che più interessa far notare in questa sede è che Ovidio svela in maniera fulminante, *a posteriori* rispetto alla narrazione della vicenda di Icaro, la natura di Dedalo, il padre amorevole, il quale alla fine appare nelle sembianze di vero e proprio infanticida. La morte del figlio può essere ora letta come la giusta punizione per quel *longum crimen* di cui si era macchiato in passato, che sembra punito secondo le regole del *μίσμα* greco¹⁹ o comunque con l'intervento di quelle forze imperscrutabili, misteriose e spesso sinistre che governano il mondo delle *Metamorfosi*. Il suo destino di padre in lutto, perciò, risulta ancora più tragico per il fatto che egli stesso – è il caso di dirlo – ne è l'*artifex*, poiché attira la sventura su suo figlio e su di sé con il suo primo atto di ὕβρις, la reazione violenta contro Perdice, cui segue l'audace decisione di oltrepassare il limite umano del cielo.

Con l'episodio di Dedalo e Icaro il poeta fornisce una nuova esemplificazione del concetto di paternità fatale meno indiretta di quella osservata nel mito di Fetonte. L'egoismo che distingue il personaggio di Dedalo, macchiato da una colpa antica, lo rende il perfetto erede della natura debole e inefficace del dio Febo e del *pater* Giove. Le punte di affetto e premura che pure si possono cogliere nella narrazione non bastano a fare dell'artigiano un simbolo di amore paterno, come lo intende invece Colpo (2009: 191-192). La studiosa, confrontando la trattazione metamorfica con il repertorio iconografico, riabilita l'immagine di padre fornita da Dedalo in virtù dei gesti amorevoli rivolti al figlio audace. Tuttavia, come si è cercato di evidenziare nel corso della discussione, molte sono le zone d'ombra di questa e delle altre narrazioni ovidiane che hanno per argomento il tema della paternità.

1.2 Paternità omicida: Teseo e Ippolito-Virbio

L'ultimo episodio del campionario mitologico preso in considerazione per la tematica parentale (*met.* 15, 497-546) costituisce il punto d'arrivo della deformazione ovidiana dell'immagine paterna, il culmine di quella *climax* ascendente per responsabilità del *pater* nella morte del figlio, via via scandita insieme ai profili genitoriali sino ad ora analizzati. Il rapporto fra Teseo e Ippolito sintetizza e acuisce le suggestioni comuni anche agli altri scontri-incontri generazionali, ma si carica di un *pathos* profondamente tragico.

Il contesto narrativo in cui si inserisce la narrazione è caratterizzato da un apparente tono augusteo che consiste in una lunga serie di apoteosi (quelle di Enea, *met.* 14, 581-

alla *audacia* di Icaro di aver volato *altius* è palese e concretizza l'opposizione fra i due personaggi, entrambi sventurati a causa di Dedalo. Inoltre, per entrambi della precedente *forma* dopo la morte sembra essere rimasto soltanto il *nomen* (cf. v. 255 *nomen, quod et ante, remansit*). Il termine latino *audacia*, in effetti, ha valore sia positivo che negativo poiché indica un comportamento coraggioso, ma anche tracotante.

18. Su Dedalo come esempio del *topos* dell'artista invidioso e assassino e per altri aspetti negativi sul personaggio cf. Barbanera 2013.

19. In effetti, Perdice è figlio di sua sorella, dunque, sangue del suo sangue (*met.* 8, 241-242) e questo tipo di crimine non può essere purificato; cosicché la punizione non colpisce solo la persona che l'ha commesso, ma tutta la sua stirpe, e Icaro, perciò, risulta già condannato dalle precedenti azioni paterne.

680; Romolo, *met.* 14, 772-851; Ercole, avvenuta in realtà in *met.* 9, 250-272, ma richiamata nei miti di Crotone e Miscelo in *met.* 15, 11-59; Cesare e Augusto, *met.* 15, 729-870; dello stesso poeta nel finale dell'opera in *met.* 15, 871-879) e nel problematico discorso di Pitagora (*met.* 15, 60-479). Quest'ultimo fornirebbe una rassicurante spiegazione al fenomeno metamorfico, offrendosi come contraltare positivo ai precedenti *exempla* mitologici di lussuria e di eterna mutevolezza e simboleggiando la via dell'autocontrollo, della razionalità e della filosofia, superiore e opposta all'imperare degli *affectus* e dell'egoismo rintracciabili nella prima parte del poema. Tuttavia, l'arbitrarietà del mutamento prevale sulla speranza di una rinascita continua, comunque insita nell'evento della trasmutazione, anche perché la metamorfosi si qualifica solitamente per la tendenza verso il basso, verso una degradazione dell'umanità, aspetto evidente in tutto il poema²⁰.

Il mito di Ippolito-Virbio, nello specifico, pare costituire il paradigma del carattere fallimentare dell'insegnamento pitagorico inteso nell'ottica di chiusa positiva del poema, poiché improntato alla sempre possibile rinascita dell'individuo, anche quando essa consista, come nel caso in analisi, nell'innalzamento alla condizione divina. Il segmento mitico è inserito nella cornice narrativa che vede Egeria disperarsi per la morte del marito Numa, allievo di Pitagora appena scomparso. Il poeta sembra collegare la vicenda del re, tornato in patria dopo l'apprendistato filosofico, a quella successiva quando dice: *ferunt ultro... petitum/accepisse Numan populi Latialis habenas* (vv. 480-481): la metafora equestre (*accepisse... habenas*) anticipa la narrazione di Ippolito, il giovane cacciatore travolto dalla furia dei cavalli a causa della maledizione paterna e tornato in vita per volere di Diana. Il dolore della ninfa è inconsolabile e si manifesta con gemiti e lamenti tanto intensi da ostacolare il culto della dea nella valle di *Aricia* (oggi Ariccia)²¹, presso la quale la vedova si è rifugiata (vv. 487-492). Fra i vari tentativi di conforto offerti dalle ninfe del bosco, il narratore si concentra su quello dell'eroe figlio di Teseo, che inizia a raccontare della sua drammatica fine e del ritorno alla vita come divinità minore. Al pari delle altre ninfe, però, neanche il dio silvano risulta in grado di attenuare la sofferenza della donna, per la quale la metamorfosi sembra l'unica via d'uscita efficace.

L'episodio si sviluppa nella forma di un monologo retrospettivo, tramite cui Ippolito-Virbio cerca di dare sollievo alla tristezza di Egeria secondo l'espedito del *non tibi soli*, tipico della *consolatio* (vv. 492-496): *quotiens flenti Theseius heros/«siste modum» dixit, «neque enim fortuna querenda/sola tua est; similes aliorum respice casus:/mitius ista feres; utinamque exempla dolentem/non mea te possent relevare, sed et mea possunt*. L'avverbio *quotiens*, già impiegato dal poeta al v. 490 nel passaggio in cui si riferisce alle parole consolatorie delle ninfe (vv. 490-492 a, *quotiens nymphae nemorisque lacusque/ne faceret, monuere et consolantia verba/dixerunt!*), suggerisce non solo il frequente interesse del dio silvano a confortare la vedova, ma evidenzia soprattutto la ricorsività del dolore del personaggio, il quale rammenta costantemente la propria condizione sventurata. Già da questo primo elemento si può dedurre che lo stato di redivivo non è sufficiente per Ippolito-Virbio, ancora aggrappato al ricordo di un passato angosciante. L'esempio che può offrire alla disperata Egeria è altrettanto pregno di sofferenza, malgrado il suo desiderio che tale dolore non lo riguardi. Le parole dell'ex-cacciatore, difatti, denunciano

20. Per una discussione accurata di questi aspetti cf. Segal 1991: 112-130. Sul rapporto fra la storia di Ippolito-Virbio, il tema dell'apoteosi e il discorso di Pitagora si vedano anche le riflessioni di Waldner (2017: 355 ss.).

21. Sul culto di Diana ad *Aricia* in relazione alla figura di Virbio, cf. Silvestri 2005, Green 2007: 208 ss., Pena-Oller 2012 e Capdeville 2021.

fin dall'inizio una certa insofferenza per il male che gli è capitato e che non riesce tuttora ad accettare fino in fondo. Con raffinata ironia tragica Ovidio definisce il protagonista tramite una perifrasi e lo chiama *Theseius heros*²²: il patronimico stride con la successiva rinascita di Ippolito come Virbio, un nuovo essere che non è né eroe né figlio di Teseo, ma una divinità minore che abita i boschi sacri a Diana. L'impiego della perifrasi, oltre a enfatizzare il motivo parentale presente nell'intera vicenda, consente anche di intravedere un aspetto sviluppato nel corso del racconto e cioè l'attaccamento del personaggio alla sua vecchia vita, che, al pari di uno spettro, lo ossessiona ancora insieme a quel padre assassino, mai nominato nel corso della narrazione, che continua a definirlo come individuo pur oltre la morte da lui stesso causata.

Virbio, infatti, inizia l'analessi presentandosi subito come Ippolito (vv. 497-500): *Fando aliquem Hippolytum vestras si contigit aures/credulitate patris, sceleratae fraude novercae/occubuisse neci: mirabere, vixque probabo,/sed tamen ille ego sum*. Se da un lato l'uso di *aliquem* esprime una certa distanza del personaggio rispetto alla precedente identità, dall'altro poco dopo è lo stesso dio silvano ad affermare con un'espressione carica di consapevolezza, quanto di rammarico, *ille ego sum*²³. La scelta del tempo presente non pare essere casuale, ma apre la delicata questione dello sdoppiamento della personalità di Ippolito-Virbio (Lew 2014: 172-174), il quale non ha mai accantonato del tutto l'altra parte di sé stesso, che nella dimensione del ricordo riemerge prepotentemente, nonostante a parlare a Egeria sia Virbio. Egli si rende conto dell'apparente paradossalità dell'affermazione e per questo previene la reazione dell'uditrice (*mirabere*), dichiarando che a stento riuscirà a fornirle prove credibili (*vix... probabo*). L'avverbio *vix* qui adoperato, però, non rimanda soltanto alla difficoltà di dimostrare quanto detto in precedenza a causa dell'eccezionalità del fatto, ma potrebbe essere un'ulteriore spia della persistente angoscia del dio, per il quale è una sofferenza indicibile richiamare alla mente la traumatica fine della sua esistenza.

In un unico, lapidario verso il poeta sintetizza le cause della morte: la credulità del padre e l'inganno di Fedra. È davvero significativo che l'enunciazione di tali cause non rispetti l'ordine cronologico degli eventi, costituendo una sorta di ὕστερον πρότερον che rivela una non trascurabile gravità della colpa paterna agli occhi del protagonista²⁴. L'episodio di Ippolito-Virbio rappresenta, perciò, un *unicum* per la disamina del rapporto conflittuale padre-figlio e per lo svilimento ovidiano della figura paterna, poiché è il solo caso di quelli presi in considerazione, ma in realtà dell'intero poema, in cui un figlio morto –direttamente o indirettamente– per mano paterna è nella condizione di fornire il proprio

22. Una simile ironia amara nell'uso dell'aggettivo *Theseius* potrebbe essere rintracciata in un passo della *Phaedra* senecana: in Sen. *Phaedr.* 129, la nutrice si rivolge alla donna ormai in preda alla nefanda passione amorosa per il figliastro appellandola *Thesea coniunx*. Anche se l'aggettivo presenta una forma leggermente differente, il concetto è il medesimo: Teseo diventa il riferimento diretto della paradossale qualificazione di individui ormai distanti da lui, vale a dire Fedra sul piano emotivo, Virbio dal punto di vista parentale ed esistenziale, avendo ormai assunto una nuova identità. In quest'ultimo caso, tuttavia, il patronimico potrebbe servire al poeta anche per enfatizzare la tematica della paternità fatale e, soprattutto, ad anticipare il persistente ancoraggio psicologico del personaggio al ricordo della distruttiva figura paterna.

23. Sul valore politico che questa espressione assume nella poesia dell'esilio cf. Hardie 2015: 553.

24. Il riferimento alla credulità paterna posto prima dell'inganno di Fedra non sminuisce comunque la responsabilità di quest'ultima, definita per l'appunto come una *scelerata noverca*, il cui comportamento è indicato come *fraus*.

punto di vista sullo sviluppo degli eventi che lo hanno visto coinvolto²⁵. L'anticipazione della notazione sulla credulità di Teseo è, per di più, un aspetto singolare rispetto all'altro caso in cui Ovidio tratta la vicenda del redivivo Ippolito: in *fast.* 6, 737-738 il poeta pone come primo motivo della tragedia l'amore della matrigna e poi la colpa paterna: *notus amor Phaedrae, nota est iniuria Thesei:/devovit natum credulus ille suum*; analogamente, nella più distaccata (anche perché in terza persona) narrazione virgiliana, la prima attestazione del mito di Virbio²⁶, il riferimento al tranello di Fedra è antecedente rispetto alla responsabilità di Teseo (*credulus*) nella morte del figlio: *namque ferunt fama Hippolytum, postquam arte novercae/occiderit patriasque explerit sanguine poenas...* (Verg. *Aen.* 7, 765-766). L'alterità della formulazione del Virbio «metamorfico» conferma, pertanto, la più intensa focalizzazione in chiave negativa sul personaggio paterno osservabile nell'*e-posit* ovidiano. L'inganno di Fedra, in effetti, è solo il punto di partenza della tragedia del giovane Ippolito: nella sua ottica di vittima l'orribile fine cui va incontro dipende dalla credulità di Teseo in relazione alle affermazioni ingiuriose della sposa infedele e dalla conseguente e immotivata diffidenza circa la sua integrità. Per questa ragione, Virbio sente l'esigenza di rimarcare il proprio valore sottolineando l'ingiustizia della reazione paterna: *meritumque nihil pater eicit urbe/hostilique caput prece detestatur euntis* (*met.* 15, 504-505). Il dio ricorda, così, le due punizioni inflitte dal *pater*: la prima di natura politica tramite l'esilio²⁷ dalla città; la seconda, ben più crudele, con l'infallibile maledizione mortale²⁸. Le azioni paterne –angosciosamente percepite come attuali e vicine nella mente del figlio– vengono espresse da un uso significativo del tempo presente (*eicit* e *detestatur*) rispetto al perfetto *damnavit* (*met.* 15, 504) connesso all'azione –passata e quindi lontana nella memoria– della matrigna. Attraverso le parole dell'ex-cacciatore la figura di Teseo si manifesta in tutta la sua inadeguatezza di *pater*: egli che avrebbe dovuto assolvere alla fondamentale funzione genitoriale di identificare il proprio figlio in senso

25. Su Ippolito-Virbio come narratore si vedano von Albrecht 2002, che sottolinea la rarità della condizione di narratore della propria metamorfosi, limitata a pochi personaggi: Aretusa (*Met.* 5, 577-641), Glauco (*Met.* 13, 904-968) e Macareo (*Met.* 14, 279-286); Sharrock 2022: 294-298.

26. Nella versione che si legge nell'*Eneide* Ippolito, resuscitato da Diana, si sarebbe unito alla ninfa Aricia, da cui avrebbe avuto un figlio, Virbio. Sulla fortuna di questo schema narrativo, che Ovidio non segue, per una «storia» delle varie versioni del mito e sui possibili *fontes* precedenti (anche greci) cf. Longobardi 2020. Per spunti di confronto con la narrazione virgiliana, meno attenta ai dettagli psicologici di quella ovidiana, che invece li sviluppa ampiamente, cf. Lew 2014 e Dulce 2020.

27. Fränkel (1945: 226) suggerisce che Ovidio usi l'esiliato Ippolito come riflesso dei suoi patimenti durante l'esilio, rimandando a *Tr.* 1, 3, 73-76, in cui ricorre l'immagine dello smembramento come metafora della *relegatio*. Sulle reminiscenze del mito di Ippolito nella poesia dei *Tristia* e sul conseguente uso politico della vicenda cf. Citroni Marchetti 1999: 146ss. e 2000: 254-264, in particolare quanto si afferma a p. 258 *ad Tr.* 1, 3, 37-38, anche relativamente all'aderenza dell'episodio alla tematica parentale e alla sua proiezione sul rapporto con il *pater* Augusto, fautore della relegazione ovidiana: «attraverso quelle parole che erano (per la loro più intima origine nella memoria letteraria del poeta) capaci di rovesciare l'errore della colpa sul padre invece che sul figlio, Ovidio proietta sul principe (sul «padre») l'ombra di una ingiustizia». Similmente, il ritorno alla vita dalla morte sarebbe interpretabile come il ritorno in patria dopo l'esilio. In effetti, il mito di Ippolito potrebbe alludere anche alla pratica dell'*abdicatio*, connessa alla *lex Iulia de adulteriis* di epoca augustea (sulla quale cf. Rizzelli 2016) e consistente nella rottura del legame familiare con il figlio, nella sua diseredazione, espulsione dal casato e perdita del nome, elementi rintracciabili nella vicenda ovidiana in esame. Sull'*abdicatio* cf. Thomas 2002: 31-35 e Cavina 2007: 29 ss.

28. L'involuzione della figura paterna di cui Teseo rappresenta il culmine negativo è sottolineata dal fatto che dei tre genitori mitici egli è l'unico che usa la maledizione non contro sé stesso o le proprie azioni, come invece Febo e Dedalo alla fine delle loro vicende, ma contro il figlio.

sociale lo priva dei diritti civili, ripudiandolo ed esiliandolo, per poi condannarlo ad una morte atroce invocando su di lui il furore degli dèi²⁹. Si assiste, perciò, alla totale perversione dell'istituto paterno a partire dalle sue basi antropologiche. È significativo notare che, in modo analogo al racconto di Fetonte, anche nel mito in oggetto la distruzione dei figli è causata da un uso letale della parola da parte dei padri: nel caso di Febo la sacra promessa di assecondare il volere del figlio porta quest'ultimo a compiere una traversata audace e letale; nella storia di Ippolito è lo stesso Teseo ad invocare sul giovane la maledizione mortale che non può essere neutralizzata³⁰.

Il narratore passa ad esporre i fatti relativi all'apparizione del mostro marino (vv. 506-513) e all'incidente con il carro, causa formale del decesso (vv. 514-529). Nella versione ovidiana della storia, riferita per bocca del suo protagonista, si dà ovviamente grande rilievo alla condizione psicologica di Ippolito, il quale di fronte al terrificante toro emerso dalle acque del mare non sembra dimostrare timore o sgomento (vv. 514-515): *corda pavent comitum, mihi mens interrita mansit/exiliis contenta suis*. La sintassi asindetica esprime in maniera lapidaria la differenza fra l'atteggiamento dell'eroe e quello dei suoi attendenti, terrorizzati dall'orribile visione. Il motivo dell'apparente coraggio eroico opposto alla belva ha una radice psicologica più profonda, che in qualche misura mitiga l'aura di imperturbabilità dell'auriga: Ippolito è ancora scosso dall'esilio paterno, la sua mente è completamente assorbita (*exiliis contenta suis*³¹) dal pensiero dell'ingiustizia commessa da Teseo. Il totale immergersi nei mali dell'esilio, chiaramente associati alla

29. Per la maledizione sulla vita di Ippolito cf. E. *Hipp.* 887-890: Teseo invoca contro il figlio una delle tre *ἄρπαι* (imprecazioni mortali) promessegli dal suo padre divino Poseidone.

30. Cf. Cic. *off.* 3, 94, in cui l'autore richiama gli episodi di Fetonte e di Ippolito come *exempla* di promesse paterne da non mantenere. Nel caso di Ippolito, la promessa che non si sarebbe dovuta mantenere è quella che Teseo pretende dal suo padre divino Nettuno.

31. Notevole la consonanza fra la posizione del termine *contenta* e il suo significato: la *mens* (v. 514) è retoricamente e semanticamente «contenuta, trattenuta» e, dunque, «occupata» *exiliis... suis*. In questo particolare contesto, inoltre, il possessivo *suus* mi sembra poter assumere un significato di imposizione violenta, quasi volesse intendere «l'esilio inflitto dal padre». Interessante osservare che il participio *contenta* e la variante testuale *intenta* vengono spiegati diversamente dai commentatori: Bömer (1986: 390-391 con bibliografia) mette a testo *intenta* e, citando le tesi di Fränkel, afferma che *contenta*, con allusione all'accettazione dell'esilio, sarebbe plausibile solo se il passo fosse stato scritto dopo la *relegatio*, il che dimostra che il critico, oltre ad un valore politico del mito, pensa ad una derivazione del termine da *contineo* con significato di «appagarsi, accontentarsi» (escludendo, così, l'idea di «limitare», presente in origine nel verbo), oppure se si pensa ad una intercambiabilità semantica fra i prefissi verbali *in-* e *con-*; anche Hardie (2015: 556) e Luck (2017: 93) preferiscono *intenta*, leggendo ancora in *contenta* l'accettazione della sorte di esiliato (individuando nuovamente in *contineo* l'origine del participio), per Hardie non capace di giustificare l'indifferenza del personaggio di fronte al mostro marino; curiosamente, in alcuni repertori lessicografici fra cui Castiglioni-Mariotti (1996: 241) si riporta il passo ovidiano nella spiegazione di *contentus* da *contendo*. Alla luce dell'analisi fin qui svolta, è possibile confermare l'inaccettabilità di *contenta*, se derivata da *contineo*, solo nel significato di «accontentarsi»: se Ippolito avesse accettato il proprio destino in vita, perché, anche una volta risorto come dio, racconterebbe con tanta angoscia la storia della sua triste fine? Se si interpreta *contenta* nel senso etimologico di *contineo* («trattenere, limitare»), la lezione potrebbe non essere insensata e, anzi, conferirebbe all'*exilium* paterno un ruolo di azione diretta e prepotente sulla *mens* di Ippolito, che collima con la caratterizzazione psicologica di Virbio, rispetto alle idee di applicazione o direzionalità del pensiero che si possono desumere dall'uso di *intenta* e *contenta* (da *contendo*), comunque da non escludere semanticamente, poiché capaci di rendere bene l'ossessività del flusso di pensieri del redi-vivo. La questione, come è facilmente intuibile, è molto più complessa e prende in causa molteplici fattori (precipuamente linguistici e filologici) che non è possibile illustrare in questa sede, ma su cui potrebbe essere non inutile ritornare più specificamente e con maggiore disponibilità argomentativa.

figura del padre, causa l'indifferenza rispetto all'immediato pericolo, del quale il giovane non conosce (ancora) la causa: neanche l'agghiacciante vista del toro, che di lì a poco lo porterà alla fine, riesce a superare l'angoscia causata dall'offesa paterna. Ippolito, allora, più che eroe dall'intrepido valore sembra configurarsi come figlio attonito e sbigottito dal gesto del genitore e, quindi, non imperturbabile, ma semplicemente già turbato da un'afflizione tanto pervasiva da renderlo quasi apatico. Questa finissima notazione psicologica inserita da Ovidio conferma la preminenza della responsabilità paterna nella tragica vicenda, già osservata in merito al v. 498. In effetti, come notato da Hardie (2015: 556), il poeta nel descrivere l'atteggiamento del personaggio non arriva a caratterizzarlo «con quell'orgogliosa autosufficienza dell'eroe di Euripide e di Seneca», preferendo, perciò, concentrarsi su un aspetto più intimo e precipuamente legato al conflitto padre-figlio.

La descrizione della scena in cui i cavalli imbizzarriti dalla vista del toro marino sbalzano il giovane dal carro (vv. 515–518) risente significativamente del modello fetonteo: *cum colla feroces/ad freta convertunt adrectisque auribus horrent/quadripedes monstrique metu turbantur et altis/praecipitant currum scopulis*. Anche in questo caso si assiste ad una caduta fatale, cui allude l'espressione *altis praecipitant currum scopulis*. Il capitolombolo è causato dall'agitarsi dei destrieri che trainano il cocchio, similmente alla vicenda di Fetonte, in cui degli *equi* si dice che *modo summa petunt, modo per declive viasque/praecipites spatio terrae propiore feruntur* (*met.* 2, 206-207), ed è lo stesso Seneca, attraverso Ovidio, che in *Phaedr.* 1090-1092 paragona lo schianto di Ippolito a quello del figlio del Sole: *talis per auras non suum agnoscens onus/Solique falso creditum indignans diem/Phaethonta currus devium excussit polo*.

Ovidio a questo punto introduce una notazione davvero interessante per comprendere la caratterizzazione del personaggio di Virbio. Il dio silvano ricorda lo sforzo profuso per cercare di frenare l'impeto dei cavalli e afferma che ci sarebbe anche riuscito se una delle ruote del carro non avesse urtato contro un tronco, rompendosi in mille pezzi (vv. 521-523): *nec vires tamen has rabies superasset equorum,/ni rota, perpetuum quae circumvertitur axem,/stipitis occursu fracta ac disiecta fuisset*. L'urgenza dell'ex-cacciatore di sottolineare che soltanto per una disgraziata casualità egli non sia riuscito a vincere la letale furia degli animali denuncia la mancata accettazione del proprio destino, nonostante la superiore condizione di divinità che lo caratterizza nel presente. Nelle parole di Virbio, insomma, si percepisce la sofferente amarezza per una vita non vissuta, anzi, spezzata nel fiore degli anni a causa dell'*iniuria* paterna e questo aspetto assume un rilievo ancora maggiore se si tiene presente che nel mito euripideo, sulla traccia del quale Ovidio costruisce la narrazione, viene chiaramente esplicitata la natura infallibile delle imprecazioni del padre Teseo³². Il redivivo, invaso da un senso di profonda malinconia, rilegge la storia in maniera soggettiva e con tale reinterpretazione mostra tutta la propria insoddisfazione per lo *status* attuale, oltre all'implicito rancore verso il genitore scellerato.

Nella narrazione Virbio indugia molto sui particolari macabri dello *σπαραγμός* subito, segno concreto del dolore emotivo che continua ad affliggerlo (vv. 524-529):

*excutor curru, lorisque tenentibus artus
viscera viva trahi, nervos in stipe teneri,
membra rapi partim, partim reprensa relinqui,*

32. Cf. E. *Hipp.* 890: le maledizioni sono definite *σαφεῖς*, nel senso di veritiere, realmente capaci di portare ad esiti concreti e, dunque, infallibili.

*ossa gravem dare fracta sonum fessamque videres
exhalari animam nullasque in corpore partes,
noscere quas posses, unumque erat omnia vulnus.*

Il *videres* del v. 527 pone il lettore nel ruolo di spettatore, ma lo stesso Virbio deve uscire da sé stesso e guardarsi dall'esterno, cosa che difficilmente avrebbe potuto fare l'Ippolito *distractus* dalla furia dei cavalli (Hardie 2015: 557). Questo dettaglio veicola l'idea che dopo la morte e con la rinascita in veste di dio egli abbia in qualche modo ottenuto una superiore conoscenza della propria sorte sventurata, il che spiegherebbe anche la consapevolezza del ruolo del *credulus* Teseo nella sua fine e confermerebbe l'ipotesi di una reinterpretazione in chiave personale e di matrice psicologica degli eventi connessi alla (presunta) fatidica rottura della ruota.

Dopo l'orribile smembramento il corpo di Ippolito è irriconoscibile, risultando alla vista come un'unica grande ferita. Nonostante ciò, una volta morto, il giovane scende nel regno dell'oltretomba e ristora le membra lacere nelle acque del Flegetonte (v. 532: *lacerum fovi Phlegethontide corpus in unda*), prima di essere riportato in vita come dio dalle erbe miracolose da Esculapio, e dall'intervento di Diana (vv. 531-546):

*vidi quoque luce carentia regna
et lacerum fovi Phlegethontide corpus in unda,
nec nisi Apollineae valido medicamine prolis
reddita vita foret; quam postquam fortibus herbis
atque ope Paeonia Dite indignante recepi,
tum mihi, ne praesens auferem muneris huius
invidiam, densas obiecit Cynthia nubes,
utque forem tutus possemque inpune videri,
addidit aetatem nec cognoscenda reliquit
ora mihi Cretenque diu dubitavit habendam
traderet an Delon; Delo Creteque relictis
hic posuit nomenque simul, quod possit equorum
admonuisse, iubet deponere, «qui» que «fui
Hippolytus» dixit, «nunc idem Virbius esto!».
hoc nemus inde colo de disque minoribus unus
numine sub dominae lateo atque accenseor illi.*

L'impiego del verbo *foveo* è particolare, perché oltre ad avere il significato di «riscaldare», scartabile in virtù delle temperature del fiume intollerabili più che «tiepide», può anche assumere il valore semantico di «ristorare, curare», addirittura «applicare impacchi» (cf. v. 533 *valido medicamine* e v. 534 *fortibus herbis*), indicando così una prima, parziale forma di resurrezione e di metamorfosi rispetto al corpo a brandelli. Come nelle vicende di Fetonte e Icaro, ancora una volta l'elemento acquatico, pur in una veste infernale, pare rimandare all'idea di rinascita dopo una fine dolorosa causata dalla figura maschile del *pater*. Ippolito non lava semplicemente le membra nei flutti del Flegetonte, ma ripristina il suo aspetto originario, cancellando, come il figlio del Sole accolto *post mortem* dal grembo dell'Eridano, gli effetti devastanti legati all'azione paterna. Il nesso fra Ippolito e Fetonte sembra rafforzarsi lessicalmente con l'uso di *medicamine*, una probabile allusione a quel *sacrum medicamen* (cf. *met.* 2, 122) di Febo, non tanto *validum* quanto le erbe di Esculapio.

La pietà di Diana riporta indietro il suo protetto, donandogli una nuova vita come compensazione al delitto paterno, ma con una forma differente, invecchiata (*nec cognoscenda reliquit mihi ora*³³) per evitare la possibile invidia: dopo lo *σπαραγμός* che lo sfigura completamente (cf. i legami lessicali in vv. 527-529 *videres... nullas... in corpore partes, noscere quas posses*) e l'effetto curativo delle acque infernali, per la terza volta Ippolito subisce un processo metamorfico, stavolta permanente, che lo allontana per sempre dal giovane cacciatore di un tempo. Alla fine della mutazione Diana, *alter-pater*, dà un nuovo nome e una nuova identità alla sua creatura: egli che è stato Ippolito in passato, d'ora in poi sarà Virbio³⁴. Come al v. 500, la scelta del tempo verbale –in questo caso il perfetto indicativo *fuisti*– non è casuale e serve ad opporre nettamente l'identità precedente a quella presente, come la collocazione iniziale e finale dei due nomi (*Hippolytus... Virbius*). Eppure, il dio silvano si presenta ad Egeria come Ippolito (v. 500 *ille ego sum*), segno che nemmeno la metamorfosi può modificare l'essenza del personaggio, almeno quella da lui ancora penosamente percepita; la compresenza delle due identità, difatti, provoca a quest'ultimo un dolore inestinguibile, impossibilitato com'è ad accantonare l'idea della vita che avrebbe condotto come Ippolito.

Infatti, il protagonista descrive la propria condizione attuale definendosi un dio minore, che abita il bosco sacro a Diana, della quale è una sorta di attendente (*accenseor*³⁵) e sotto la cui protezione e potere (*numine sub dominae*) vive nascondendosi (*lateo*, che richiama il comportamento di Egeria al v. 488 *densis latet abdita silvis*) in una sorta di limbo spirituale, condannato a ricordare continuamente (*quotiens* al v. 492) l'esistenza perduta a causa del padre (v. 498 *credulitate patris*). Tale ingiustizia, perciò, non riguarda soltanto la sua tragica fine, ma anche il nuovo inizio come Virbio: nonostante la riconoscenza per la seconda possibilità ricevuta da Diana, l'afflizione del personaggio è superiore alla gioia della resurrezione, perché esistere, anche in forma divina, significa rivivere ogni giorno la morte cui è stato condannato dal padre con un unico gesto: Teseo lo uccide una volta sola, ma il figlio subisce la fatalità della sua paternità per sempre. Questo aspetto fa di Ippolito-Virbio il più misero dei figli e di Teseo il più letale dei padri esaminati, poiché se per Fetonte e Icaro la morte è la conclusione di un percorso di sventura, l'ex-cacciatore è confinato in uno spazio di eterno sconforto, che rende l'azione del genitore una ferita inguaribile.

In quest'ottica, l'insoddisfazione che caratterizza la nuova esistenza di Virbio è un ulteriore motivo di rimpianto e di rancore verso il padre, più che di consolazione, e non a caso tutta la vicenda è percorsa da un'amarezza fortemente patetica che si conferma nella chiusura della cornice narrativa in cui essa è inserita. Dopo aver ascoltato le parole del dio, Egeria continua il suo disperato lamento, sciogliendosi in lacrime ai piedi di un mon-

33. È degno di nota il parallelo con *met.* 9, 263-264 *nec cognoscenda remansit/Herculis effigies*, in cui Ovidio descrive l'apoteosi, di certo più nobile, del figlio di Giove. Essa riutilizza molti stilemi e dettagli che il poeta ha adoperato nella vicenda di Fetonte, e con questo rimando alla storia di Ippolito rappresenta un punto di congiunzione, seppur *a contrariis*, fra i due miti.

34. Il nome *Virbius* secondo varie etimologie indicherebbe proprio la doppia nascita (*bis*) dell'eroe (*vir*). Cf. ad esempio il commento di Servio a Verg. *Aen.* 7, 761 e Scolii a Persio 6, 56. Utili informazioni in Szarmach 1964; O'Hara 1996: 258; Longobardi 2020: 217-218. Ma cf. Zavaroni 2013: 336-337 per una diversa interpretazione del nome, che secondo lo studioso sarebbe connesso alle idee di rotazione, ciclicità e, dunque, rinascita.

35. Hardie (2015: 561) commenta l'impiego del verbo notando che Virbio utilizza un termine tratto dall'organizzazione dello stato romano di recente formazione per descrivere il nuovo *status* in Italia.

te, finché Diana non la trasforma in una fonte, liquefacendo i suoi arti in un flusso d'acqua (vv. 547-551). Al pari delle vicende di Fetonte e di Icaro, anche questa storia si chiude con una metamorfosi collaterale, una coda narrativa: la mutazione della ninfa in fonte decreta il totale fallimento della *consolatio* di Ippolito-Virbio, a riprova dello stato di perenne angoscia che lo caratterizza. In fondo, come potrebbe un inconsolabile consolare un afflitto?

Come si è tentato di mettere in luce, il modello parentale fornito dal racconto di Ippolito-Virbio e Teseo risulta il più oscuro di tutti quelli considerati fino ad ora, poiché, diversamente da Febo e Dedalo, in questa circostanza mitica il *pater* sceglie scientemente di mandare a morte la propria prole. Il paradosso, che rende questa vicenda ancora più tragica e anomala rispetto alla «rasserenante» conclusione del libro quindicesimo, è che in essa il padre assassino non compare mai, eppure la sua ombra è di gran lunga la più ingombrante, proiettandosi funestamente nella dimensione del ricordo del figlio rinato ad una nuova vita.

L'impossibilità di una riappacificazione nella versione ovidiana³⁶, prospettata invece da Euripide (*Hipp.* 1430 ss.), acuisce il senso di negatività percepibile nella figura paterna di Teseo, per cui è inammissibile qualsiasi forma di riscatto e riabilitazione. Così come l'angoscia di Virbio sarà perpetua, allo stesso modo la colpa paterna richiederà un'eterna espiazione, comunque impossibile nell'ottica narrativa delle *Metamorfosi*.

Secondo Green (2007: 212)³⁷, la vicenda di Ippolito-Virbio sarebbe un'illustrazione delle verità pitagoriche espresse in *met.* 15, 255-257: *nasci... vocatur/incipere esse aliud, quam quod fuit ante, morique/desinere illud idem*. Egli smette di essere Ippolito e diventa Virbio. Eppure, come si è sottolineato a più riprese, il figlio di Teseo non aderisce a questo insegnamento, ma, al contrario, ne rappresenta una perturbante eccezione: non abbandona mai la personalità del giovane cacciatore, comparando al lettore nelle vesti dell'ambiguo e sconcolato dio silvano. Il paradigma del personaggio ovidiano, in verità, pare capovolgere un'altra istanza ritenuta fondamentale nel mondo delle *Metamorfosi*: quella per cui la distruzione-trasformazione del *corpus*, a cui quasi sempre si accompagna quella dell'identità, non collimi con la dissoluzione del *nomen*, parte invariabile dell'individuo, «anzi, [...] *corpo vero e proprio*» (Gardini 2023: 20, corsivo d'Autore), come si evince anche dall'*explicit* dell'opera³⁸. Ippolito, come già detto, perde varie volte il proprio corpo e alla fine perde anche nome e identità, dimostrando, quantomeno, che l'idea positiva della massima pitagorica *omnia mutantur, nihil interit* (*met.* 15, 165) strida con queste molteplici morti – corporale, nominale e identitaria – del soggetto³⁹.

36. Questo aspetto è comune anche alla trama della *Phaedra* senecana, che molto deve alla vicenda metamorfica. Nel dramma di Seneca, in verità, il dolore perpetuo è quello del padre, che prospetta vari funerali per il figlio, le cui membra sono variamente sparse. Sulla questione cf. Degl'Innocenti Pierini 2003: 163-165. La connotazione negativa del padre Teseo è comune anche alla costruzione del personaggio senecano nella *Phaedra*, su cui cf. Brescia 2021, con bibliografia.

37. Ma cf. anche Hardie (2015: 552): «Virbio è anche simile a Pitagora in quanto rinato con nome differente».

38. Cf. Gardini (2023: 20-22) per una discussione più ampia sul tema. Sulla tematica corpo-identità nelle *Metamorfosi* cf. anche Segal 2005.

39. A tal proposito, è interessante notare la diversità di questo terzo esempio rispetto ai due precedenti di Fetonte e Icaro, che nella gloria e nel nome trovavano una forma di rinascita e di riscatto alla tragedia subita: proprio nella narrazione in cui la rinascita è concreta, al contrario, il *nomen* originario viene formalmente obliterato dalla materna Diana insieme al retaggio paterno, anche se viene riecheggiato continuamente e amaramente nell'inconscio dal protagonista.

Che la vicenda del mitico principe deceduto a causa dell'impeto dei cavalli abbia, inoltre, una qualche correlazione con la casata di Augusto è stato acutamente messo in luce da Ghedini (2018: 187), la quale nota una certa somiglianza fra la tragica fine di Ippolito e quella di Druso Maggiore⁴⁰, figlio secondogenito di Livia e possibile successore del sovrano, strappato alla vita nel fiore degli anni per una caduta da cavallo che gli aveva procurato inguaribili ferite. Certo, se questa connessione fra mito e realtà storica sussistesse, la trattazione del mito proposta da Ovidio non presenterebbe di certo la delicata vicenda in maniera molto felice, proprio per via delle pieghe chiaroscurali da cui è caratterizzata.

In definitiva, l'episodio metamorfico, tanto denso nella sua tragicità, sottolinea quanto neppure la morte o l'apoteosi riescano fino in fondo a sanare le profonde aporie della storia e della dispersione caotica dei ruoli familiari, da cui deriva un'instabilità che tutto travolge, finanche i barlumi di apparente speranza dati dalla razionalità della filosofia e dalla pietà religiosa della deificazione.

2. Connessioni a distanza: per una tentata conclusione

Dare una conclusione netta all'indagine condotta su di un poema che fa dell'ambiguità e dell'allusione il proprio codice espressivo⁴¹ non è cosa così immediata.

La scelta di concentrarsi proprio sugli episodi di Febo e Fetonte, Dedalo e Icaro e Teseo e Ippolito-Virbio per mettere a fuoco il processo di frustrazione dell'istituto paterno non è casuale. Nel poema, infatti, essi non costituiscono gli unici esempi di narrazioni che presentano padri egoisti, crudeli, deboli o inefficaci nella loro funzione genitoriale di difesa e educazione dei figli: oltre ai casi rapidamente richiamati anche nella prima parte del lavoro per analizzare i contesti narrativi dei miti studiati, basti pensare ad Agenore, che invia il proprio figlio Cadmo a cercare la sorella Europa, imponendogli di tornare con lei o di rassegnarsi ad una vita in esilio (*met.* 3, 3-9); alla già evidenziata bestialità di Orcamo verso la figlia Leucotoe, da lui sepolta viva (*met.* 4, 237-240); alla ferocia di Atamante, che, spinto da Giunone, uccide il figlioletto Learco scagliandolo contro una roccia (*met.* 4, 512-519); ancora, si tenga presente il comportamento –simile a quello di Orcamo– del già citato Ippodamante, il quale getta in mare la figlia Perimele per farla morire, dopo aver appreso che Acheloo l'ha stuprata (*met.* 8, 590-594); o quello ben più famoso di Agamennone, che fa prevalere il re sul padre e avrebbe sacrificato la figlia Ifigenia, se Diana non l'avesse scambiata con una cerva (*met.* 12, 29-34)⁴².

Tuttavia, i tre miti esaminati presentano dei caratteri simili –evidenziati nel corso dell'indagine– che vanno al di là del solo tema della paternità, comune anche ai suddetti racconti: la giovane età dei figli e la loro indole intrepida e audace; l'inferiorità e la subordinazione all'ingombrante figura paterna; l'archetipica polarità acqua-fuoco; la presenza di una coda narrativa con una «metamorfosi collaterale»; il motivo del viaggio (il figlio

40. Per approfondire si veda un altro contributo di Ghedini (1987) dedicato all'argomento in una prospettiva archeologica. In effetti il mito della resurrezione di Ippolito vanta anche una trasposizione artistica su un medaglione ad *applique* gallo-romano, che molto dipende dalle narrazioni ovidiane dell'episodio, su cui cf. Salvo 2012.

41. Celebri le enunciazioni dello stesso poeta di una sorta di «teoresi dell'ambiguità» in *ars* 2, 313 *si latet, ars prodest*, ripresa poi in *met.* 10, 252 *ars adeo latet arte sua*.

42. Sul rapporto disfunzionale fra padri e figlie cf. Prince 2011: come già indicato nella parte 1 dell'indagine, anche secondo la studiosa Ovidio, attraverso questi racconti di *impietas* filiale e crudeltà genitoriale, sembrerebbe fare riferimento agli impatti sfavorevoli della legislazione morale di Augusto e del ruolo stesso di *pater patriae*.

di Dedalo solca i cieli con le ali di cera costruite dal padre, precipitando rovinosamente in mare, mentre il *Theseius heros* viene violentemente sbalzato giù dal carro a causa della furia dei cavalli spaventati dal toro marino; l'*exemplum* di Fetonte pare condensare i due precedenti, poiché il giovane auriga guida un cocchio trainato da cavalli come Ippolito, ma vola nel cielo come Icaro e analogamente ad entrambi muore per via di una caduta fatale); i riferimenti politici e le allusioni alla realtà storica contemporanea. La connessione più stretta fra i tre episodi, perciò, li rende degli esempi concreti di quei legami a distanza presenti nell'architettura narrativa dell'opera e studiati da Little (1972).

L'affinità tipologica e tematica è confermata anche dal riuso congiunto dei tre modelli mitologici nella letteratura successiva: i personaggi di Fetonte, Icaro e Ippolito sembrano presupposti fondamentali per la definizione della personalità del Polinice di Stazio (*Theb.* 6, 491-517), in relazione alla figura di Adrasto, assimilabile a un *pater-praeceptor* per l'auriga. La memoria staziana dei tre giovani, vittime dei loro padri, crea una rete di intertestualità che, come dimostrato da Pavan (2004), testimonia un collegamento fra le vicende metamorfiche di cui sono protagonisti percepito e sfruttato già in un'epoca di poco posteriore a Ovidio.

In virtù di questa relazione più stretta fra le tre narrazioni, basata sulle connessioni a distanza, è, perciò, possibile osservare una sorta di progressione del grado di intenzionalità paterna nella morte del figlio, altrimenti impossibile per racconti fra loro legati soltanto dalla tematica parentale: da Febo, padre debole, imprudente e incapace di proteggere, si passa a Dedalo, esempio di padre egoista e inefficace nel suo ruolo di educatore, per finire con Teseo che, in quanto relegatore e assassino volontario di suo figlio, diventa l'incarnazione della totale perversione del *pater* come istituzione, non più garante di individuazione sociale ed esistenziale. Ecco che per Fetonte, Icaro e Ippolito-Virbio non è fatale soltanto la caduta che formalmente li uccide, ma anche il rapporto con la figura del genitore e la paternità stessa, vera origine della loro fine.

La caduta fatale di Fetonte, Icaro e Ippolito causata dai padri è, difatti, non tanto dissimile da quella cui sarebbe andato incontro l'autore con la *relegatio* dell'8 d.C., un «lutto patologico» inflitto dal padre Augusto di lì a poco tempo dalla composizione del suo poema epico: non è un caso, come accennato, che i tre miti ritornino più o meno esplicitamente con funzione esemplare nella produzione esilica⁴³, quasi una riprova *ex post* di questa semantica già metamorfica, congiuntamente a una proiezione del mitico legame parentale sul reale rapporto funesto fra il poeta e il principe.

Nel corso di questo studio, si è tentato di svelare le allusioni destabilizzanti ai valori della società augustea che il poeta presumibilmente potrebbe opacizzare per via del genere letterario –l'epica– in cui si trova ad operare, un genere per sua natura votato alla celebrazione dei potenti, soprattutto all'indomani della pubblicazione dell'*Eneide*. Questi padri concepiti e raffigurati da Ovidio difficilmente sarebbero piaciuti al *pater* Augusto⁴⁴

43. Oltre agli studi già citati sulle specifiche vicende mitiche di Fetonte, Icaro e Ippolito richiamate nelle opere esiliche, sull'uso e sulla funzione del mito nelle elegie tomitane cf. Claassen 2001, che scheda e ordina con grande accuratezza i vari riferimenti mitologici.

44. Cf. le osservazioni, forse un po' drastiche ma senz'altro affascinanti, di Gardini (2023: 8): «Ovidio viene cacciato da Roma per le *Metamorfosi*, non per l'*ars amatoria*. La prova ultima si ricava dai contenuti del poema [...]; quei quindici libri di miti dovevano, non meno dell'*Eneide*, celebrare l'avvento di Augusto e invece avevano finito per mettere in scena un mondo instabile [...]. Ovidio stesso ci informa, in un componimento dell'esilio che Augusto non apprezzò il poema». Ma sul *libellus* colpevole della *relegatio* ovidiana e per una discussione più accurata del problema, ancora utili risultano le analisi di Della Corte (1986: 13-21).

e il loro stridere con il codice culturale e sociopolitico del sistema valoriale primo-imperiale, in qualche misura, potrebbe indicare una nuova pista d'indagine, più antropologica, per la questione irrisolta (e presumibilmente irrisolvibile) dell'augusteismo del poema.

3. Riferimenti bibliografici

3.1. Edizioni e commenti

- ANDERSON, W. S. (1998⁴), *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, Stutgardiae Lipsiae.
 BÖMER, F. (1986), *P. Ovidius Naso, Metamorphosen*, Buch XIV-XV, Kommentar, Heidelberg.
 DIGGLE, J. (ed. and *prolegomena*) (1970), *Euripides, Phaeton*, Cambridge.
 HARDIE, P. (2015), Ovidio, *Metamorfosi*. Vol. VI. Libri XIII-XV, a cura di A. Barchiesi, commento di P. Hardie, traduzione di G. Chiarini, Milano.
 KENNEY, E. J. (2007), Ovidio. *Metamorfosi*. Vol. III. Libri V-VI, a cura di A. Barchiesi, commento di E. J. Kenney, traduzione di G. Chiarini, Milano.
 LUCK, G. (2017), *A textual commentary on Ovid, Metamorphoses, Book XV*, Huelva.

3.2. Studi

- BARBANERA, M. (2013), *The envy of Daedalus: essay on the artist as murderer*, München.
 BOYD, B. W. (2017), *Ovid's Homer: Authority, Repetition, Reception*, New York.
 BRESCIA, G. (2021), «Un padre più crudele delle fiere. Riflessioni sul personaggio di Teseo nella *Fedra* di Seneca», *PAN* 10, 85-101.
 CAPDEVILLE, G. (2021), «Egeria e Virbio nel bosco sacro di Nemi», *SMSR* 87, 343-391.
 CASTIGLIONI, L. – MARIOTTI, S. (1996), *Vocabolario della lingua latina* (terza edizione), Torino.
 CAVINA, M. (2007), *Il padre spodestato. L'autorità paterna dall'antichità a oggi*, Roma-Bari.
 CITRONI MARCHETTI, S. (1999), «Il potere e la giustizia. Presenze della tragedia greca nelle elegie ovidiane dell'esilio», *MD* 43, 1999, 111-156.
 — (2000), *Amicizia e potere nelle lettere di Cicerone e nelle elegie ovidiane dell'esilio*, Firenze.
 CLAASSEN, J. M. (2001), «The singular myth: Ovid's use of myth in the exilic poetry», *Hermathena* 170, 11-64.
 COLPO, I. (2009), «Temi ovidiani nel repertorio glittico: Dedalo e le ali di Icaro», in G. Sena Chiesa–E. Galletti (a cura di), *Aquileia e la glittica di età ellenistica e romana*, Trieste, pp. 183-194.
 DE VIVO, A. (2009), «La metamorfosi di Fetonte nei *Tristia*», in S. Cardone – G. Carugno – A. Colangelo – G. Giorgi (a cura di), *Ovidio: l'esilio e altri esili*, Sulmona, pp. 25-39.
 DEGL' INNOCENTI PIERINI, R. (2003), «Finale di tragedia: il destino di Ippolito dalla Grecia a Roma», *SIFC* 1, 160-182.
 DELLA CORTE, F. (1986), «Introduzione», in F. Della Corte–S. Fasce (a cura di), *Opere di Publio Ovidio Nasone. Volume secondo. Tristia, Ibis, Ex Ponto, Halieuticon liber*, Torino, pp. 7-58.
 DULCE, E. (2020), «Hipólito y Esculapio en Virgilio y Ovidio», *Myrtia* 35, 293-317.
 FABER, R. (1998), «Daedalus, Icarus, and the Fall of Perdix: Continuity and Allusion in *Metamorphoses* 8.183-259», *Hermes* 126, 80-89.
 FRÄNKEL, H. (1945), *Ovid. A Poet between Two Worlds*, Berkeley–Los Angeles.

- GARDINI, N. (2023), «Il corpo eversivo. Un'introduzione alle *Metamorfosi*», in *Id.* (a cura di), *Ovidio. Chiedimi qualunque dono. Sei episodi delle Metamorfosi*, Milano.
- GHEDINI, F. (1987), «Un frammento di sarcofago attico con centaumachia al museo Altino», in B. M. Scarfi (a cura di), *Studi di archeologia della X regio in ricordo di Michele Tombolani*, Roma, pp. 463-470.
- (2018), *Il poeta del mito. Ovidio e il suo tempo*, Roma.
- GREEN, C. M. C. (2007), *Roman Religion and the Cult of Diana at Aricia*, Cambridge.
- HOEFMANS, M. (1994), «Myth into Reality: The Metamorphosis of Daedalus and Icarus (Ovid, *Metamorphoses*, VIII, 183-235)», *AC* 63, 137-160.
- HUSKEY, S. J. (2006), «Ovid's *Metamorphoses* in *Tristia* I, 1», in C. Deroux (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History XIII*, Bruxelles, pp. 335-357.
- LEW, A. (2014), «La metamorfosi d'Ippolito: Virgilio (*Aen.* 7.761-782) e Ovidio (*Met.* 15.497-546)», in M. G. Iodice-M. Zagórski (a cura di), *Carminis Personae – Character in Roman Poetry*, cit., pp. 172-175.
- LONGOBARDI, C. (2020), «Fortuna di un mito "romano": Ippolito marito di Aricia», in F. Conti Bizzarro-M. Lamagna-G. Massimilla (a cura di), *Studi greci e latini per Giuseppina Matino*, Napoli, pp. 213-222.
- MAYER, F. (1981), *Ovid, Daedalus und Ikarus. Der Principat des Augustus. Interpretationsmodelle*, Bamberg.
- O'HARA, J. J. (1996), «Vergil's Best Reader? Ovidian Commentary on Vergilian Etymological Wordplay», *CJ* 91, 255-276.
- PAVAN, A. (2004), «Polinice, Ippolito mancato e Arione cavallo visionario: una proposta di lettura intertestuale tra epica e tragedia di St. *Theb.* VI 491-517», *Aevum(ant)* 4, 577-600.
- PENNA, M. J.–OLLER, M. (2012), «Hipólito y Orestes en el santuario de Diana en Nemi: contaminaciones mitográficas antiguas y modernas. Análisis crítico de las fuentes literarias», *Latomus* 71, 338-372.
- PRINCE, M. (2011), «The Ties That (Un)Bind: Fathers, Daughters, and *Pietas* in Ovid's *Metamorphoses*», *SyllClass* 22, 39-68.
- RIZZELLI, G. (2016), «Immagini di padri augustei», in F. Lamberti-A. Parma-R. D'Alessio (a cura di), *Legami familiari e diritto nel mondo romano*, Lecce, pp. 5-44.
- RONCALI, R. (1997), «Ovidio, il mito di Dedalo e il tiranno», *QS* 23, 45-58.
- SALVO, G. (2012), «La resurrezione di Ippolito da parte di Esculapio su un medaglione ad applique gallo-romano», in I. Colpo-F. Ghedini (a cura di), *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico. Atti del convegno (Padova, 15-17 settembre 2011)*, Padova, pp. 29-42.
- SEGAL, CH. (1991), *Ovidio e la poesia del mito. Saggi sulle Metamorfosi*, Venezia.
- (2005), «Il corpo e l'io nelle «Metamorfosi» di Ovidio», in A. Barchiesi, *Ovidio, Metamorfosi*. Vol. I. Libri I-II, a cura di A. Barchiesi, traduzione di L. Koch, Milano, pp. XV-CI.
- SHARROCK, A. (2022), «Living to Tell the Tale: Male and Female First-Person Narrators of *Metamorphosis*», in L. Cordes-T. Fuhrer (edd.), *The Gendered 'I' in Ancient Literature. Modelling Gender in First-Person Discourse*, Berlin-Boston, pp. 285-306.
- SILVESTRI, A. (2005), *Le Erme Bifronti di Aricia. Ippolito-Virbio e i riti arcaici di iniziazione*, Roma.
- SZARMACH, M. (1964), «Hippolytos-Virbius», *Filomata* 171, 211-217.

- THOMAS, Y. (2002), «Il padre, la famiglia e la città. Figli e figlie davanti alla giurisdizione domestica a Roma», in A. Arru (a cura di), *Pater familias*, Roma, pp. 23-57.
- TRAINA, A. (1961), «*Idola scholae*» 9, *A&R* 6, 211-221.
- VON ALBRECHT, M. (2002), «Verwandlungs- und Apotheosenberichte in Ich-Form und die Geburt der poetischen Autobiographie bei Ovid», in D. Walz (herausgegeben von), *Scripturus vitam: Lateinische Biographie von der Antike bis in die Gegenwart: Festgabe für Walter Berschin zum 65. Geburtstag*, Heidelberg, pp. 627-636.
- WALDNER, K. (2017), «Hippolytus and Virbius: Narratives of ‘Coming Back to Life’ and Religious Discourses in Greco-Roman Literature», in F. S. Tappenden– C. Daniel-Hughes (a cura di), *Coming Back to Life: The Permeability of Past and Present, Mortality and Immortality, Death and Life in the Ancient Mediterranean*, Montreal, pp. 345-374.
- WELLS, J. R. (2012), «*Ars audax*: the Myth of the Flight of Icarus and its Reception Since Antiquity», Albuquerque.
- ZANFARDINO, A. (2023), «*Patrum imagines*: metamorfosi della paternità in Ovidio (parte 1)», *SPhV* 25, 217-239.
- ZAVARONI, A. (2013), «Caput Oli, Tarpeia, Summanus et alii», *Latomus* 72, 317-337.