

Gianpiero Rosati Udine

METAFORA E POETICA NELLE METAMORFOSI DI OVIDIO¹

Il filo delle considerazioni che vorrei proporvi si snoda attraverso due episodi delle *Metamorfosi* – l'opposizione delle Minieidi al culto di Bacco nel quarto libro, e la contesa fra Aracne e Minerva nel sesto – che sono accomunati dall'analogia del tema (il contrasto fra la divinità e un mortale, o un gruppo di mortali, che rifiuta di riconoscerne la superiorità) e, dal punto di vista della struttura narrativa, da un'altra analogia, la tecnica della *mise en abyme* (nel primo caso attraverso la metadiegesi, cioè il procedimento del 'racconto nel racconto' con cambio di narratore; nel secondo in forma efrastica, cioè mediante la descrizione da parte del narratore degli arazzi tessuti dalle due contendenti), che ci dà indicazioni importanti sulla costruzione del racconto e sulla sua stessa interpretazione.

Ma i due episodi delle Minieidi e di Aracne – ed è la ragione per la quale qui li consideriamo – sono accomunati anche dalla descrizione particolareggiata di due tecniche strettamente collegate, o meglio di due fasi dello stesso processo, la filatura della lana e la sua tessitura. Ora, è cosa ben nota che nella lingua e nella cultura greca e latina (ma il fenomeno è condiviso da molte culture, anche al di fuori dell'ambito indoeuropeo) il campo semantico della filatura e tessitura costituisce un ampio serbatoio di metafore per illustrare una serie di concetti connessi alla scrittura e alla composizione poetica. Ed è appunto a questo campo di immagini che qui ci interessiamo, a vedere come Ovidio le impiega sovrapponendo e facendo interferire senso proprio e senso metaforico: perché le *Metamorfosi*, come storia del mondo, e quindi anche della civilizzazione, ci dicono qualcosa anche sulla storia del linguaggio, della sua figuratività e delle sue trappole, delle sue metamorfosi. Questa tendenza a mostrare le ambiguità della lingua, a recuperarne il *proprium* dietro la figura, a ricondurla cioè alla sua letteralità per mostrare i paradossi cui può dar luogo o ricostruire l'eziologia di una metafora, è largamente attiva all'interno del poema: la stessa metamorfosi molte volte (come ha mostrato soprattutto Pianezzola) altro non è che una metafora in forma narrativa, il racconto che spiega le origini di un modo di dire (così, ad es., 1.450 *in frondem crines, in ramos brachia crescunt* nella descrizione di come Dafne si muta in alloro, la metamorfosi serve

¹ Una versione parzialmente diversa di questo lavoro è stata presentata al First Craven Seminar (*Perspectives on Ovid's Metamorphoses. Modern Critical Approaches and Earlier Reception*) tenutosi a Cambridge nei giorni 2-5 luglio 1997 e comparirà nei relativi *Proceedings*.

solo a 'realizzare' le diffuse metafore che fanno delle fronde di un albero la sua 'chioma' e dei rami le sue 'braccia').

Ma vediamo ora più da vicino il primo dei due episodi, la sezione del quarto libro che narra dell'ostilità delle figlie di Minia, re di Orcomeno in Beozia, al recente culto di Bacco, cui esse oppongono la venerazione per Minerva (38). Proprio mentre tutte le donne della città sono impegnate nella celebrazione dei riti orgiastici di Bacco esse, all'interno della loro casa, spregiano quei *commenta sacra* (37) e si dedicano invece alle arti di cui Minerva è dea tutelare, al femminile *utile opus manuum* (39), cioè alla filatura e tessitura. Per ingannare il tempo e la fatica, le Minieidi decidono di accompagnare il lavoro raccontandosi reciprocamente delle storie (39 ss. *utile opus manuum vario sermone levemus / perque vices aliquid, quod tempora longa videri / non sinat, in medium vacuas referamus ad aures*): Ovidio riprende cioè il vecchio tema (già della Circe di Omero) delle filatrici che cantano o raccontano durante il loro lavoro e se ne serve come scena-cornice nella quale incastonare le storie d'amore di questa sezione. Ma come vedremo non solo è attento a mantenere attivo, come generalmente nel corso del poema, un rapporto semantico fra la storia-cornice (l'ostilità al culto di Bacco) e quelle incastonate, ma si preoccupa soprattutto di non lasciare inerte il rapporto fra le due funzioni delle filatrici-narratrici, cioè appunto fra l'azione del filare e tessere e quella simultanea del narrare.

Già in Catullo, il quale nel carne 64 descrive le Parche che, mentre compiono il loro lavoro di filatrici, accompagnano il canto del destino di Achille, è stata individuata – nella marcata simultaneità dei due procedimenti – l'intenzione di suggerire una connessione tra il parlare e il tessere, in linea con un diffuso interesse per la tessitura e i tessuti attraverso tutto il componimento (A. Laird). Ma era stato soprattutto Virgilio, nella scena che fa da cornice all'episodio di Aristeo nelle *Georgiche* (4.333–4 e 345ss.), a creare una situazione molto simile a quella che abbiamo in Ovidio: al centro Cirene, la madre di Aristeo, e attorno a lei, come tante ancelle attorno alla *mater familias*, le ninfe che filano la preziosa lana milesia (largamente rinomata nel mondo antico) mentre una di loro, Climene, racconta affascinanti storie d'amore, gli amori degli dèi – a iniziare dalla notte dei tempi, dal caos primigenio – e fra questi quello (reso celebre da Omero) fra Venere e Marte:

... eam circum Milesia vellera Nymphae
carpebant hyali saturo fucata colore
.....
inter quas curam Clymene narrabat inanem
Volcani, Martisque dolos et dulcia furta,
aque Chao densos divum numerabat amores.
Carmine quo captae dum fuis mollia pensa
devolvunt...

Sul senso e la funzione di questa scena di cornice gli studiosi continuano a interrogarsi: «it is not clear why these nymphs are engaged in wool-working» confessa R. Thomas; ma se si

considera il suo carattere preziosamente alessandrino (al catalogo delle ninfe, coi loro nomi dalla sonorità esotica e preziosa marcata da raffinatezze metriche, farà riscontro ai vv. 363 ss. un catalogo di fiumi – ed è ben noto che sia di un'opera sulle ninfe sia di un'altra sui fiumi era stato autore Callimaco) la connessione fra la filatura della pregiata lana milesia e il racconto dei seducenti miti erotici degli dèi, tra i *mollia pensa* e i *dulcia furta* che nella sequenza del testo virgiliano preludono alla narrazione dell'epillio di Aristeo-Orfeo, può risultare forse meno oscura. In ogni caso, se la narrazione di Climene, che si snoda durante il lavoro di filatura delle ninfe, costituisce – come generalmente si ritiene – un abbozzo delle stesse *Metamorfosi* ovidiane (a... *Chao densos divum... amores*), ancora più marcata risulta l'analogia fra il programma virgiliano e l'episodio ovidiano delle Minieidi: all'analogia situazione-cornice (le narrazioni durante la filatura) corrisponde – al centro dell'episodio, per bocca di Leuconoe – il racconto dei *dulcia furta* fra Marte e Venere che fa da premessa agli amori di Apollo (171 ss.). L'episodio delle Minieidi sembra cioè sviluppare quello che il testo virgiliano si limita ad accennare come oggetto del canto delle ninfe, un possibile programma poetico suggerito, e fatto desiderare, al lettore ma lasciato ai margini (anche per ovvie ragioni di pertinenza tematica) del poema georgico che l'epillio erotico incipiente (quasi un saggio parziale di quel programma) avvia alla conclusione. Ovidio raccoglie l'invito virgiliano e nelle *chansons de toile* delle Minieidi offre al suo lettore quel programma, ma oltre a dare corpo a quel progetto sviluppa ed esplicita anche il senso del rapporto fra le azioni simultanee del filare-e-tessere e del narrare (senso che lo stesso Virgilio verosimilmente implica: basti solo ricordare che la metafora del 'tessere' poetico è impiegata in maniera trasparente, come rilevava già Servio, alla fine delle *Bucoliche*, nell'immagine del poeta che mentre canta intreccia un cestello di gracili ibischi: *Haec sat erit, divae, vestrum cecinisse poetam, / dum sedet et gracili fiscellam textit hibisco*, 10.70–1).

Le metafore, evidentemente collegate, del filare e del tessere sono infatti fra le più largamente diffuse nel lessico di ambito letterario delle lingue classiche. Se già in Omero l'immagine del «tessere pensieri e parole» (*Il.* 3.212) compare per indicare un discorso concettualmente elaborato e retoricamente efficace, è soprattutto nella lirica greca che si afferma largamente l'immagine del 'tessere poesia', dell'intrecciare parole con arte: è lì insomma che prende corpo per la prima volta quella che è una delle metafore più diffuse nel nostro parlare comune (e quindi non più avvertita come tale, una metafora morta, lessicalizzata), la metafora di testo. Numerose sono le attestazioni che ne troviamo in Pindaro: ὑφαίνω ποικίλου ἄνθημα, frg. 179 Sn.-M.); «tessi presto, mia dolce cetra, come armonia lidia questo canto» (*Nem.* 4.44); ma anche in Bacchilide: «con l'aiuto delle Cariti [...] il tuo ospite ha tessuto l'inno» (ὑφάνας ὕμνον, 5.9) e «per l'opulenta e amabile Atene tessi qualche nuovo canto» (19.8); fino al «racconto intessuto» di Callimaco (μῦθον ὑφαίνόμενον, frg. 26.5 Pf.). Ma oltre all'immagine più specifica del tessere (ὑφαίνω), anche quella dell'intrecciare (πλέκειν, καταπλέκειν) compare a esprimere l'idea della composizione elaborata, dell'arte di mettere insieme le parole: «alla sua deliziosa acqua attingendo intreccerò un inno variato» leggiamo sempre in Pindaro (*Ol.* 6.86–7) e

«intrecciando parole» (*Nem.* 4.94), mentre *μυθόπλοκος* («che intreccia parole») è l'epiteto che a Eros assegna Saffo (fig. 188 V.).

In latino l'immagine più comune per indicare la composizione poetica è quella del *deducere* (*carmen*), notoriamente tratta dalla tecnica della filatura: commentando una l'occorrenza forse più celebre della metafora – le parole con cui Apollo, nel proemio programmatico della sesta ecloga, dissuade il poeta Virgilio dal cantare epicamente *reges ei proelia* ammonendolo piuttosto a un genere poetico *tenuis*, meno ambizioso (4–5 *pastorem, Tityre, pinguis / pascere oportet ouis, deductum dicere carmen*) – Servio annota: *translatio a lana, quae deducitur in tenuitatem*. L'azione del *deducere filum* (in greco *κατάγειν τὸν στήμονα*) consiste nel 'tirar giù' il filo dalla massa di lana cardata e raccolta sulla conocchia (*colus*) da dove la filatrice lo trae dandogli forma mediante la torsione impressa dalle dita e avvolgendolo sul fuso: dalla massa ancora informe dei filamenti il lavoro paziente e accurato della filatrice estrae cioè qualcosa, appunto il filo, che ha forma e continuità, e costituisce la necessaria premessa della *tela*, del tessuto, che rappresenta il risultato finale e compiuto dell'intero processo.

La metafora del *deducere carmen* sembra imporsi in età augustea (numerose le occorrenze da Orazio a Virgilio a Propertio allo stesso Ovidio) per indicare o l'elaborazione di poesia 'sottile', raffinata (in opposizione a generi ambiziosi e altisonanti: si pensa soprattutto al proemio della sesta ecloga), o il comporre poesia in senso generico (oltre che in varie occorrenze oraziane e properziane ad es. in *trist.* 1.1.39 *carmina proveniunt animo deducta sereno*; anche in Hor. *epist.* 2.1.225 *tenui deducta poemata filo* a qualificare la raffinatezza della poesia è l'epiteto, mentre il *deducta* ne indica semplicemente la composizione) oppure, più spesso, soprattutto il comporre testi narrativi. Questa potenzialità semantica è ben comprensibile: se infatti da un lato, come abbiamo visto, l'immagine del filare, come operazione accurata, implica l'idea del lavoro preciso e meticoloso, raffinato (fra i tratti comunemente rilevati c'è la *levitas* del pollice che tratta la lana), dall'altro la lunghezza del filo che esce dalle mani della filatrice suggerisce l'idea della continuità e dell'estensione, di un prodotto che si materializza progressivamente via via che il lavoro si protrae. È insomma l'idea di sequenza – un'idea particolarmente adatta alla poesia epica e narrativa – che prevale nell'immagine del *deducere* (come ad es. nel programma di Stazio all'inizio dell'*Achilleide*, che si prefigge di *tota iuvenem deducere Troia*, 1.7), l'idea implicita anche nel progetto di *carmen perpetuum* che nel proemio delle *Metamorfosi* il poeta chiede agli dèi appunto di *deducere* (1.4).

L'attribuzione alle Minieidi (come poi vedremo anche nell'episodio di Minerva e Aracne) del ruolo sia di filatrici che di tessitrici associa nelle stesse persone due funzioni che nella realtà sociale del mondo antico sono per lo più distinte: il lavoro della filatura era generalmente assegnato ad ancelle, e anzi a quelle addette alle mansioni più basse (cfr. ad es. Petr. 132.4 *omnes quasillarias familiaeque sordidissimam partem*), mentre la tessitura era attività abituale di regine e donne di alto rango (Elena, Andromaca, Penelope, Circe e Calipso, Tanaquilla). Mentre per la filatura era anzitutto richiesta la resistenza necessaria a un lavoro assiduo ed estenuante, alla tessitura si associa un livello superiore di competenza

tecnica e di gusto estetico: se da una buona filatrice (il cui lavoro è preliminare e funzionale a quello della tessitrice) si esige cioè che il filo sia regolare e continuo, che abbia compattezza e tenuta, alla tessitrice si accredita una capacità espressiva e una creatività di tipo artistico.

Le Minieidi – diversamente dalle ninfe virgiliane nelle *Georgiche* (dove l'unica narratrice è Climene, che non fila, mentre filano invece le dodici che la attorniano: cfr. vv. 245 e 348–9) – riuniscono invece insieme le due funzioni di filatrici-narratrici; oltre a ciò, non si limitano all'azione del filare (*deducere filum*) ma portano a compimento l'intero processo (*aut ducunt lanas aut stamina pollice uersant / aut haerent telae ... / e quibus una leui deducens pollice filum...*, 4.34 ss.): prima provvedono a cardare la lana, poi la filano e quindi si occupano della *tela*, procedono cioè alla tessitura, realizzando tutto il percorso che va dalla lana grezza al tessuto. L'attribuzione alle tre sorelle della doppia funzione non sembra un dettaglio trascurabile, ma credo che voglia marcare proprio il parallelismo fra le due azioni, il procedere simultaneo del filare-e-tessere e del narrare: si veda l'insistenza con cui Ovidio rileva la sincronia dei due percorsi, quello verbale e quello della filatura, nel caso della prima, anonima, sorella, che dopo lunga esitazione nella scelta del soggetto si accinge a narrare la storia di Piramo e Tisbe:

Hoc placet; hanc, quoniam vulgaris fabula non est,
talibus orsa modis lana sua fila sequente (53–4),

dove il dipanarsi (*sequi*) del *filum* di lana suggerisce il contemporaneo dipanarsi del filo narrativo. La stessa esitazione, con analogo ricorso alla tecnica della preterizione (stavolta messa in bocca alla stessa narratrice, anziché riferita in discorso indiretto), viene messa in scena anche nel raccordo che introduce il racconto di Alcithoe, e anche per lei viene rilevata la simultaneità fra l'atto della tessitura e il processo narrativo che prende avvio:

Poscitur Alcithoe, postquam siluere sorores.
Quae radio stantis *percurrens stamina telae*
'vulgatos taceo' dixit 'pastoris amores...' (274–6)

Il parallelismo fra il 'correre' delle parole di Alcithoe (e si ricordi che Alcithoe vuol dire «dalla corsa veloce», «gagliarda nella corsa») e quello del *radius*, della navetta, che nel suo continuo va-e-veni innesta i fili della trama su quelli dell'ordito suggerisce l'idea del testo narrativo come *textus*, come intreccio fra una serie di fili verticali e una di fili orizzontali, come innesto cioè della trama sull'ordito.

L'immagine del 'tessuto' narrativo intrecciato dalle tre sorelle, che all'azione del filare e tessere accompagnano quella simultanea del racconto, è suggerita fin dall'inizio, dalla proposta che la prima narratrice rivolge alle altre: *utile opus manuum vario sermone levemus* (v. 39); l'origine di *sermo* da *sero*, «intreccio», è infatti chiara alla coscienza linguistica degli antichi (Varr. *ling.* 6.64 *sermo, opinor, est a serie, unde certa; etiam in vestimento sartum, quod comprehensum: sermo enim non potest in uno homine esse solo, sed ubi oratio cum*

altero coniuncta) e spesso esplicitata dalla diffusa figura etimologica *sermones serere*. Ed è notevole che l'idea del 'tessuto' narrativo sia qui puntualmente richiamata proprio nei punti di raccordo del 'testo', nei suoi 'nodi', cioè ogni volta che una delle tre narratrici prende la parola, là dove appunto sull'ordito si innesta la trama: *talibus orsa modis* al v. 54, dove la prima sorella inizia il racconto di Piramo e Tisbe; *orsa est dicere* introduce quello di Leuconoe a 167 s.; mentre a 275 Alcithoe inizia a narrare *radio stantiis percurrens stamina telae*. L'epicismo *orsa est* è piuttosto raro nelle *met.*: ma è notevole che, se si esclude 5.300 (dove è opportunamente riferito a una Musa), delle altre tre occorrenze due si trovino all'interno dell'episodio delle Minieidi e la terza nell'episodio di Aracne (6.28); cioè in contesti in cui il tema del tessere è assolutamente centrale. Perché il senso proprio e letterale di *ordior* è appunto quello dell'iniziare la tela: Plinio (*nat.* 11.22) ci dice che le api *struunt exorsae a concameratione alvi textumque velut a summa tela deducunt* e che il ragno (11.80) *orditur telas*. Pur essendo generalmente oscurato dall'uso, la metafora dell'*ordiri* un discorso o uno scritto, del comporre appunto un 'testo', viene spesso recuperata alla coscienza linguistica nella sua accezione propria e originaria (Plin. *nat.* 25.132 *singulis corporum morbis remedia subtexemus, orsi a capite*); la metafora dell'*ordiri* testi letterari poi sarà ampiamente valorizzata nella poesia tarda: così in Ausonio leggiamo (*Technop.* praef.): *ludicrum opusculum texui, ordiri maiuscula solitus*; e in Venanzio Fortunato: *stamina psalterii lyrico modulamine texens / versibus orditum carmen amore trahit* (*carm.* 2.9.54); o ancora: *ut ordiretur una tela simul poesis et pictura* (*carm.* 5.6.7, nella prefazione di un carme figurato; per l'immagine dell'intreccio fra asse verticale e asse orizzontale nella tecnica degli acrostici cfr. Cic. *De divin.* 2.112 *ex primo versu cuiusque sententiae primis litteris illius carmen omne praetexitur*). Lo stesso vale per *exordium* e anche per *ordo*, un termine di larghissimo impiego in ambito letterario, e specialmente in testi narrativi (ad es. *met.* 5.335; 7.520; 9.5; 14.473); lo stesso Ovidio ne recupera il senso proprio in connessione con l'idea del 'tessere' in *met.* 15.249 *idemque retexitur ordo* (cfr. anche Apul. *met.* 9.17.2 *ordine mihi singula retexe*).

Sarebbe lungo fare un elenco, anche sommario, delle metafore derivate dal campo semantico della filatura-tessitura che i greci e i latini usano in ambito letterario. Per lo più, com'è ovvio, si tratta di metafore largamente logorate dall'uso, cioè di metafore morte, non avvertite più come tali; eppure non di rado si coglie l'intenzione di riscoprire tali metafore, ridare ad esse un senso e un'efficacia vitali. Cicerone, ad es., impiega normalmente l'immagine del 'tessere' per indicare la costruzione di un discorso, e talvolta lo fa, in tutta evidenza, proprio con l'intento di rivitalizzare una metafora morta: *pertexe modo [...], Antoni, quod exorsus est dice Crasso in De orat.* 2.145; e poco più avanti: *ante exorsa et potius detexta prope retexantur* (158); mentre altrove usa *intexere* per indicare più specificamente la composizione letteraria (*Att.* 13.12.3 e 22.1). Talora fa invece ricorso a un'espressione greca tratta dallo stesso ambito per indicare un'esposizione minuta, accurata: *κατὰ μίτον τὰ πράγματ' ἐκλογίζομαι* leggiamo in un frammento di autore comico (Pherecr. *CAF* I 146.7) e Polibio parla della disposizione in ordine cronologico delle sue *Storie* come di «quaranta libri tessuti *κατὰ μίτον* (κ. μ. ἐξυφασμέναι», 2.32.2). In una lettera ad Attico (14.16.3)

Cicerone dice infatti di aver chiesto a un altro corrispondente *ut mihi κατὰ μίτον scriberet* (cioè 'per filo e per segno', come diciamo noi con un'altra metafora tratta dallo stesso ambito, o forse più esattamente dal lavoro del sarto: si ricordi del resto il petroniano *ab acia et acu omnia mi exposuit*, 76); mentre in *De orat.* 2.93 parlando di alcuni oratori greci dice che, rispetto a Pericle, erano *paulo uberiore filo*. Per indicare la trattazione di un argomento Lucrezio impiega il nesso *pertexere dictis* (1.418 e 6.42), e largo uso della metafora del *texere* fa Quintiliano, che, oltre a parlare di *dicendi textum tenue* (9.4.17) e molto spesso di *contextus*, usa più volte quest'ultimo combinandolo nel nesso, doppiamente metaforico, *sermonis contextus* (8.2.14; 3.38; 6.22; 10.7.13), mentre conosciamo l'uso di *πέπλος* come titolo di opere letterarie.

L'autore del *Sublime* (15.5) parla di «pensieri inelaborati e per così dire come la lana non cardati e ammorbiditi (*ποκοειδεῖς ... καὶ ἀμαλάκτους*)»; è lo stesso concetto che il latino esprime comunemente con *rudis*, un termine che ha una larga diffusione in ambito critico-letterario: *rudis* può essere l'artefatto non elaborato, l'opera d'arte non rifinita (Quint. *inst.* 2.19.3 *Parium marmor malleum rude: at si illud idem artifex expolisset...*; Ov. *ars* 1.111 *rudem praebente modum tibicine Tusco*), ma è anche, comunemente, un componimento poetico incompiuto o non limato, non perfezionato (*trist.* 1.7.22 *adhuc crescens et rude carmen erat*; 39 *rude carmen*; Mart. 9.11.11 *versu dicere non rudi volebam*). Per dirla con Festo (p. 322 L.) *rudis* è *omnis fere materia non deformata sicut vestimentum rude, non perpolitum*, e in modo particolarissimo lo è la lana: è la massa di lana non ancora filata e nemmeno cardata (Ov. *her.* 3.78 *quae tantum lanas non sinat esse rudes*; *met.* 6.19 *rudem primos lanam glomerabat in orbis*; *ars* 2.220 *lanas excoluisse rudes*; Manil. 4.130 *nunc glomerare rudis...lanas*; Stat. *Ach.* 1.581 *tenuare rudes attrito pollice lanas*, etc.). La prima operazione che si compie sulla lana ancora grezza è infatti la cardatura (*carpere, trahere*, o il poetico *mollire*): è l'operazione del *carminare* (Isid. *orig.* 1.39.4 *lanam, quam purgantes discerpunt, carminare dicimus*), quella che si realizza mediante lo strumento detto *carmen*, che permette di ammorbidire la lana preparandola per la filatura (curioso che Uguccione da Pisa nelle sue *Derivationes* glossi il senso di *carminare* come *carmina facere*).

L'impiego di metafore derivate dall'arte del filare e tessere è insomma antico e largamente diffuso in ambito letterario: un intero campo semantico che ruota attorno all'idea del testo (scritto o verbale) come intreccio, come *textus*. Può essere interessante, in proposito, un esempio di come un altro scrittore latino particolarmente attento alle etimologie e alla rivitalizzazione delle metafore, e anche lui autore di *Metamorfosi*, cerchi di rinfrescare la coscienza linguistica di tale *imagery*: alle sorelle di Psiche che tramano l'inganno ai suoi danni (qui viene riattivata la metafora del tessere inganni, che ha anch'essa una lunga storia alle spalle) Apuleio mette in bocca queste parole (*met.* 5.16.5): *exordio sermonis huius quam concolores fallacias adtexamus*, dove giustamente Kenney osserva che «their metaphor exploits the literal and figurative senses of *exordium*, *concolor* and *adtexo*» (ma, aggiungerei io, anche di *sermo*).

Ma rispetto alla 'riscoperta' della metafora nei vari autori che abbiamo visto Ovidio va oltre: con l'episodio delle Minieidi vuole non solo rivitalizzare quella che ormai è una metafora morta, non avvertita più come tale, ma anche illustrarla, metterla in scena, darle una forma narrativa che insieme è anche il suo *aition*: le *Metamorfosi* sono a loro modo una storia del mondo, e anche della civilizzazione (non si fa cenno all'arte del filare e tessere prima dell'episodio delle Minieidi), e quindi contengono una serie di 'miti di fondazione', non solo della realtà ma anche del linguaggio, del linguaggio figurato. L'episodio delle Minieidi è quindi una illustrazione della metafora del *deducere carmen* (1.4), della corrispondenza fra il 'filo' della narrazione continua e quello che ininterrottamente esce dalle mani della filatrice, ma anche della metafora di 'testo', del testo come intreccio, come *textus*: il processo che accompagna in parallelo l'atto narrativo delle Minieidi è l'intero processo che va dal cardare la lana al filarla al tessarla (34 s. *aut ducunt lanas aut stamina pollice versant / aut haerent telae*), cioè l'elaborazione di un materiale grezzo e informe in un prodotto artisticamente rifinito: il lettore è invitato a seguire, attraverso la descrizione dei due processi simultanei, le analogie che fra di essi intercorrono, a vedere come l'arte della filatura-e-tessitura e quella della scrittura poetica siano entrambe prodotte della pazienza, della meticolosità, della leggerezza e dell'esattezza del dettaglio. Una specie quindi di apologo sull'arte della narrazione come tessitura, sulle analogie fra le due tecniche, tali da portare a una loro identificazione metaforica e dar vita a una serie di immagini tratte dall'arte tessile che definiscono un intero campo semantico del lessico critico-letterario. Abbiamo già detto che talvolta nel poema la metamorfosi altro non è che una metafora in forma narrativa (raccontare una metamorfosi «is to make flesh of metaphors»: L. Barkan), cioè il racconto di come abbia avuto origine un traslato, delle analogie che intercorrono fra due realtà distinte, analogie che giustificano una loro identificazione linguistica attraverso la metafora: qualcosa di simile sembra costituire l'episodio delle Minieidi che filano e raccontano insieme, episodio che costituisce una delle scene archetipiche del raccontare storie.

La stessa intenzione emerge dalla storia di Aracne, altra 'metafora' della metafora del comporre poesia: la metamorfosi in ragno di Aracne, la tessitrice così abile nella sua arte da non risultare inferiore a Minerva, sembra la messa in scena di un intero repertorio di immagini che assimilano l'arte del fare poesia all'arte meticolosa e raffinata del ragno. Il ragno è l'animale che *pede... gracili deducit ... filum* (Ov. *am.* 1.14.7; Plin. *nat.* 11.83 *subitque pariter ac fila deducit*), che suscita stupore e ammirazione per la raffinatezza della tela che tesse (Catull. 68.49 *tenuem texens ... telam*; Plin. *nat.* 11.80 *tam tereti filo et tam aequali deducit stamina*); e quello che Aracne fornisce – prima nella descrizione che il narratore fa della sua destrezza e poi nella tela che esce dal lavoro delle sue dita (quelle che diventeranno i suoi *exiles digiti* di ragno, v. 142) – è notoriamente un saggio di arte raffinata, di estetica 'alessandrina' (lo stesso richiamo al *Livor* a 130 sollecita implicazioni callimachee). Se insomma da un lato la competizione fra Aracne e Minerva è «an allegorical complement» (B. Harries) alla gara poetica fra le Pieridi e le Muse nel quinto libro, per altro verso lo è anche dell'episodio delle Minieidi nel quarto: come l'episodio delle Minieidi

illustra la metafora del *deducere* nella sua accezione 'narrativa', quello di Aracne la illustra soprattutto nel senso del *deductum... carmen* della sesta ecloga, cioè come poesia *tenuis*, raffinata.

È nell'intero blocco narrativo dei libri 4–6 che il tema della creazione letteraria, con il ricco repertorio di immagini e metafore che lo rappresentano, viene quindi ampiamente esplorato e illustrato. Anche nel caso di Aracne viene descritto l'intero processo di lavorazione della lana, dalla cardatura (vv. 19–21) alla filatura (22) alla tessitura (23 *pingebat acu*, e poi soprattutto la descrizione simultanea del lavoro delle due rivali ai vv. 54–69), ma qui l'ammirazione del narratore, così come di coloro che accorrono da lontano a vedere lo spettacolo di destrezza della tessitrice, è diretta soprattutto alla *tenuitas*, alla grazia e finezza della tela che esce dalle mani dell'artista:

nec factas solum vestes, spectare iuvabat
tum quoque, cum fierent: tantus decor adfuit arti,
sive *rudem* primos lanam glomerabat in orbes,
seu digitis subigebat opus repetitaque longo
vellera *mollibat* nebulas aequantia tractu,
sive *levi teretem* versabat pollice fusum,
seu pingebat acu; scires a Pallade *doctam*

.....
haud mora, constituunt diversis partibus ambae
et *gracili* geminas intendunt stamine telas:
tela iugo vincta est, stamen secernit harundo,
inseritur medium radiis subtemen acutis,
quod digiti expediunt, atque inter stamina ductum
percusso pavium insecti pectine dentes.
Utraque festinant cinctaeque ad pectora vestes
braccia *docta* movent, studio fallente laborem (6.17–23; 53–60)

L'assimilazione tra l'attività di Aracne-*aranea* e quella del poeta si realizza appunto attraverso la metafora del filare-e-tessere: termini come *tenuis* (62 *tenuis parvi discriminis umbrae*; 127 *tenui circumdata limbo*, nella 'firma d'autore' della tela di Aracne), *gracilis* (54), *levis* (22), *mollis* (21) sono notoriamente i corrispettivi latini dell'estetica callimachea della λεπτότης, così come a quell'area appartiene il verbo che rileva l'abilità dell'artista nel *deducere* un'antica storia (69 *et vetus in tela deducitur argumentum*). Nella storia di Aracne dunque Ovidio non si limita a realizzare una inerte diffusa identificazione di tessitura e composizione poetica, ma riconduce il campo metaforico del λεπτός alle sue lontane origini, che (come ha mostrato E. Reitzenstein) vanno appunto individuate nella sfera linguistica dell'arte tessile (così come sembra vi debbano essere ricondotte anche quelle del corrispettivo latino *tenuis*). Lungi dall'essere quindi (com'è stato erroneamente affermato) linguisticamente estranea alla metafora di testo, la storia ovidiana di Aracne ne è anzi l'illustrazione narrativa

più compiuta, e costituisce addirittura una sorta di *aition* della metafora stessa: la storia mostra come dalla abilissima tessitrice-artista nasce, attraverso la metamorfosi, e una volta per tutte, il ragno; ma mostra anche come dal ragno, dalla sua attività di esemplare destrezza, nasce la metafora del filare/tessere un testo, cioè come l'attività del ragno diventa l'emblema del *gracili conectere carmina filo* (Colum. 10.227), della finezza di elaborazione necessaria alla composizione poetica.

Oltre ad essere l'arte della raffinatezza e leggerezza, quella del ragno è anche l'arte della pazienza e della meticolosità (Front. *Laudes neglegentiae*, p. 219, 6–8 v.d.H. *texendi vero araneas diligentiores esse quam Penelopam ullam vel Andromacham*), ed è l'*ars* forse più *docta* e ammirata nell'intera sfera animale: *Non vides quam nulli mortalium imitabilis illa aranei textura, quanti operis sit fila disponere, alia in rectum inmissa firmamenti loco, alia in orbem currentia ex denso rara, qua minora animalia, in quorum perniciem illa tenduntur, velut retibus implicata teneantur? Nascitur ars ista, non discitur.* (Sen. *epist.* 121.22–3); un'arte naturale, un talento che non si può apprendere da altri, come la stessa Aracne aveva osato affermare di fronte a Minerva (6.23 s. *scires a Pallade doctam. / Quod tamen ipsa negat...*). La tela che il ragno tesse funge anzi da emblema della perfezione nell'arte tessile: ἔργον ἀραχνάων, definisce in Callimaco (*Hec.* 42.6 H.) il raffinato tessuto di un mantello; e Plutarco afferma che la tela del ragno, ammirevole per la finezza del filo, è un modello di perfezione per le stesse tessitrici (*Mor.* 966 e ἱστῶν γυναιξὶ ... ἀρχέτυπον): è da questo animale, del resto, che secondo Democrito l'umanità ha appreso l'arte della tessitura.

Non è Ovidio a inventare la storia della contesa fra Aracne e Minerva (Virgilio, *georg.* 4.246 s., ne attesta la conoscenza e – come prova l'ellitticità della citazione – la diffusione nella cultura ellenistica), ma è lui a fare della storia di Aracne un mito di fondazione della metafora del filare-e-tessere poetico e di quella, conseguente come una sua esplicitazione, che assimila il poeta a un ragno. Non sappiamo se l'immagine fosse presente nella lingua greca (ma è probabile, almeno se si riconosce il valore poetologico di Teocrito 16.96–7 e Filostrato, *Imag.* 2.28); in ogni caso ne abbiamo un'attestazione clamorosa da parte del poeta del *Culex* nel suo proemio programmatico:

Lusimus, Octavi, gracili modulante Thalia
 atque ut araneoli tenuem formavimus orsum;
 lusimus: haec propter culicis sint carmina docta,
 omnis et historiae per ludum consonet ordo... ([Verg.] *Culex* 1–4)

Una rete metaforica davvero di prodigiosa abilità quella che il poeta-ragno intesse in questo proemio (*gracili, tenuem, orsum, ordo*), e certo la più adatta come programma per 'intrappolare' un *culex*, una zanzara. Ma se l'autore del *Culex* può presentarsi ed agire da poeta-ragno, può farlo soprattutto grazie a Ovidio, che aveva illustrato la metafora 'realizzandola' in forma narrativa, e aveva ridato vitalità e senso a un campo metaforico ormai logoro e inerte, ne aveva riscoperto le origini e le motivazioni.