IN LUCEM

collana di Ad Veritatem

PUBLIO OVIDIO NASONE

LE METAMORFOSI

ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima

Edizione criticamente rivista e commentata sul testo veneziano del 1569



AD VERITATEM

In Lucem

Prima edizione Ad Veritatem: 2026

Ovidio e la versione in ottava rima
di Giovanni Andrea dell'Anguillara sono di pubblico dominio.
Edizione rivista e commentata sul testo veneziano del 1569.
Edizione integrale in volume unico con copertina rigida.

© 2026 Luigi Gaggero per l'introduzione generale
e gli apporti redazionali originali della presente edizione.
Tutti i diritti riservati sui soli apporti originali.

Pubblicato sotto il marchio editoriale Ad Veritatem

adveritatem.it

ISBN 979-12-82328-66-1

INTRODUZIONE GENERALE

Ci sono libri che parlano del mutamento e libri che, per arrivare fino a noi, hanno dovuto mutare essi stessi; le Metamorfosi di Ovidio appartengono da duemila anni alla prima specie, queste Metamorfosi dell'Anguillara appartengono con una specie di ostinata felicità a entrambe, perché non si limitano a raccontare uomini che diventano alberi, fanciulle che si fanno fonti, dèi che prendono il pelo e la voce delle bestie o amori che, non potendo sopravvivere nel corpo, cercano un'altra materia in cui durare, ma mostrano sotto gli occhi del lettore un'opera antica che cambia lingua, metro, respiro, costume, paesaggio mentale e perfino proporzioni, senza per questo cessare di essere riconoscibile. Ovidio aveva promesso di cantare «forme mutate in corpi nuovi»; Giovanni Andrea dell'Anguillara, più di quindici secoli dopo, apre quasi allo stesso modo — «Le forme in novi corpi trasformate / gran desio di cantar m'infiamma il petto» — e in quei due versi, che sembrerebbero il gesto più semplice di una traduzione, è già nascosto tutto il problema: perché il corpo nuovo, questa volta, non è soltanto quello di Dafne o di Io, di Atteone o di Aracne, ma è il poema stesso, che entra nell'ottava italiana e ne esce trasformato, ingrandito, talvolta travestito, talvolta commentato dall'interno, talvolta così libero da costringerci a domandarci se stiamo ancora leggendo Ovidio oppure un altro poeta che, usando Ovidio come la materia usa una forma, ha deciso di rifarlo nel proprio tempo.

Per capire quanto fosse audace una simile impresa bisogna ricordare anzitutto che le Metamorfosi non erano, neppure in latino, un libro facile da definire, benché la loro fama abbia finito per renderle familiari come un repertorio di favole: quindici libri in esametri, composti negli anni estremi del principato di Augusto e sostanzialmente conclusi quando, nell'8 dopo Cristo, la vita di Ovidio fu spezzata dalla relegazione a Tomi. Essi cominciano prima della storia, quando il mondo è ancora materia confusa, e terminano dentro la storia romana, con Cesare divinizzato, Augusto proiettato verso gli dèi e il poeta che, proprio nell'ultima pagina, sottrae la propria opera al fuoco, alla vecchiaia e al potere dichiarandola destinata a sopravvivere al suo corpo. Ovidio dirà nei Tristia di avere gettato alle fiamme il manoscritto del poema in un impeto di disperazione, salvo poi ammettere che altre copie già circolavano; e non c'è forse immagine più ovidiana di questa, perché un libro scritto per mostrare che nulla sparisce davvero ma tutto passa in altra forma sopravvive perfino al tentativo del proprio autore di distruggerlo.

Il poema che sopravvive possiede la misura dell'epica senza volerle obbedire troppo a lungo: attraversa guerre, fondazioni, viaggi, concili degli dèi e apoteosi, ma può fermarsi con la stessa serietà sulla voce di una ninfa che si spegne, sul rossore di una ragazza, sulla tecnica di una tessitrice, su un cane che non riconosce il padrone o su una pietra che conserva nell'immobilità l'ultimo gesto di chi era vivo. La sua unità non è un eroe e neppure propriamente una storia, ma una legge, o forse una vertigine, quella per cui ogni cosa può diventare un'altra cosa e tuttavia, cambiando, portarsi dietro qualcosa di ciò che era prima; l'alloro continua a essere Dafne, il pavone guarda con gli occhi di Argo, la fonte continua a piangere la donna che l'ha generata, il fiore custodisce un nome. È questa mobilità, capace di passare dal cosmo alla camera da letto, dal comico all'atroce, dal sublime al pettegolezzo divino senza chiedere permesso a nessuna gerarchia dei generi, che rese Ovidio inesauribile per il Medioevo e il Rinascimento e che rende comprensibile la tentazione dell'Anguillara: un poeta che volesse dare al poema una nuova vita in volgare non doveva trasportare soltanto un testo, ma costruire una macchina abbastanza mobile da contenerne l'instabilità.

Quando Giovanni Andrea dell'Anguillara cominciò a lavorarvi, quella macchina esisteva già nella poesia italiana e aveva un nome che nessun lettore del Cinquecento poteva ignorare: ottava rima. Dopo Boiardo e soprattutto dopo Ariosto l'ottava non era più soltanto un recipiente metrico, ma una maniera di far muovere il racconto, di aprire una scena e chiuderla, ritardare una rivelazione, preparare una battuta, allargare una descrizione fino a farne spettacolo, lasciare sospeso un personaggio mentre il

narratore gira altrove e poi tornare a riprenderlo come se non fosse passato che un istante; trasferire Ovidio dentro questa forma significava dunque farlo entrare in un sistema poetico già potentissimo e riconoscibile, nel quale ogni gruppo di otto endecasillabi tende naturalmente a costruire una piccola unità di attesa e compimento e il distico finale possiede una forza di chiusura, di sentenza, di sorpresa o di rilancio che l'esametro continuo non conosce nello stesso modo. Una parte essenziale delle espansioni dell'Anguillara nasce proprio qui: ciò che in latino può passare in mezzo verso, accennato e subito lasciato, in ottava chiede spesso di essere disposto, motivato, colorito, portato fino alla rima, e una volta che la strofa si è aperta il poeta scopre che vi può entrare un gesto, poi una similitudine, poi una considerazione morale, poi una voce che nell'originale non aveva avuto il tempo di parlare.

L'Anguillara, del resto, non era un umanista protetto dalla serenità degli studi, ma uno di quegli uomini di lettere cinquecenteschi per i quali scrivere significava anche muoversi, dedicare, cercare un protettore, perderlo e ricominciare. Nato a Sutri intorno al 1517, cresciuto a Roma, conobbe da ragazzo la città ferita dal Sacco del 1527, passò poi attraverso Parma e Venezia, cercò fortuna in Francia, tornò a Firenze e infine a Roma; dietro questa geografia irregolare c'è la biografia di un letterato inquieto, spesso bisognoso, continuamente in cerca di quella stabilità che il sistema del mecenatismo prometteva molto più facilmente di quanto concedesse. Le Metamorfosi furono il lavoro al quale affidò gli anni migliori e più incerti: già nel 1551 il primo libro era pronto; nel 1554, mentre viveva in Francia, uscirono a Parigi i primi tre libri con dedica a Enrico II; dopo la morte del re, nel 1559, anche l'illusione di una sistemazione francese si spezzò, e l'opera, probabilmente condotta a termine a Lione intorno al 1560 con l'appoggio del lucchese Matteo Balbani, apparve infine a Venezia nel 1561, dedicata al giovane Carlo IX. Otto anni dopo l'edizione veneziana del 1569, assunta qui come testo-base, poteva presentarsi come «di novo dal proprio auttore riveduta e corretta» e accogliere le annotazioni di Giuseppe Orologi: non una semplice ristampa, dunque, ma il momento in cui l'opera ormai compiuta viene riletta, difesa e consegnata a un pubblico che ha già cominciato a discutere non soltanto se sia bella, ma che cosa esattamente sia.

La domanda era tutt'altro che oziosa, perché l'Anguillara arrivava in un campo affollato: Lodovico Dolce aveva pubblicato nel 1553 le sue Trasformationi, anch'esse in ottava, e attorno ai volgarizzamenti dei classici si muovevano editori, correttori, grammatici, polemisti e lettori, in una Venezia dove il libro volgare era diventato un grande laboratorio di mercato e tradurre Ovidio significava rivolgersi non più soltanto alla comunità capace di leggere il latino con agio, ma a una nuova nazione di lettori che cercava nei classici autorità, piacere, repertorio mitologico e materia narrativa. Dopo Bembo e Ariosto il volgare non aveva più bisogno di chiedere al latino il permesso di essere letterario; proprio perché possedeva ormai modelli e ambizioni autonome, poteva prendere un autore antico e domandarsi non soltanto come renderne il significato, ma come farlo vivere dentro la forma moderna della poesia italiana.

Nessuno difese questa libertà con maggiore chiarezza di Giuseppe Orologi, che nelle annotazioni al secondo libro risponde all'accusa destinata ad accompagnare l'Anguillara per secoli: perché allunga, perché devia, perché inventa? Chi «trasporta» un'opera latina nella poesia volgare, osserva in sostanza Orologi, non deve restare prigioniero delle stesse parole e delle stesse «chiuse», perché i nervi e i numeri delle due lingue sono diversi e perché una «tradutione mera e pura» darebbe troppo poco saggio del poeta; una digressione bella e ben collocata può invece arricchire l'opera, e il paragone scelto è rivelatore: se Ariosto, proseguendo la storia ricevuta da Boiardo, ha potuto adornarla di invenzioni proprie, perché dovrebbe essere vietato all'Anguillara fare altrettanto con le favole di Ovidio? Dietro l'enfasi dell'amico e commentatore c'è una poetica precisa, nella quale la fedeltà non coincide con la conservazione della quantità di testo e la traduzione non è una lastra trasparente posta sopra l'originale, ma una seconda architettura costruita con leggi proprie sopra fondamenta antiche.

È per questo che misurare l'Anguillara soltanto con il metro della corrispondenza letterale conduce quasi inevitabilmente a sbagliare libro. La sua versione è lunga all'incirca tre volte il poema latino e, per

estensione, arriva a sfiorare l'Orlando furioso; ma questa crescita non nasce da un unico procedimento e non può essere liquidata con la sola parola «amplificazione». Talvolta il traduttore spiega ciò che Ovidio sottintende, talvolta dà a un personaggio una psicologia che il latino lascia in scorcio, trasforma una similitudine in una scena, un catalogo in una sfilata, una notizia geografica in un viaggio, un gesto amoroso in un dialogo, una battaglia in un piccolo poema cavalleresco; altrove introduce racconti che non appartengono alle Metamorfosi, pesca in Virgilio, nella tradizione mitografica, nelle compilazioni o nella memoria dei romanzi, e può accadere che una digressione nata per chiarire il testo antico finisca per diventare uno dei luoghi nei quali il Cinquecento si mostra con maggiore vivacità proprio perché Ovidio, per qualche pagina, si è fatto da parte.

La mitologia classica vi resta così antica e nello stesso tempo smette continuamente di esserlo. Gli dèi conservano nomi, genealogie, amori e vendette, ma abitano spesso spazi che il lettore può immaginare come palazzi, corti, giardini o apparati del proprio secolo; i re discutono come principi, i messaggeri si comportano da cortigiani, i sacrifici ricevono un lessico che può ricordare la liturgia cristiana, i giudizi diventano processi, le navi si muovono dentro una competenza nautica contemporanea, le battaglie assumono il passo del poema cavalleresco e perfino i giochi cambiano attrezzi, come quando il disco di Giacinto diventa un vero gioco di racchetta, con rete, campo e punteggio. Sono anacronismi soltanto se pretendiamo che il compito del traduttore sia costruire un museo; per l'Anguillara, al contrario, tradurre significa impedire che il mito resti dietro un vetro, e il modo più immediato per far capire come si combatte, si naviga, si tesse, si corteggia o si governa è servirsi del mondo che il lettore conosce.

Questa operazione non è innocente, ed è proprio per questo che il libro diventa storicamente prezioso. Quando l'Anguillara scrive «vero Dio» là dove Ovidio lascia agire una divinità o una natura superiore, quando adopera parole cristiane per riti pagani o trasforma la punizione degli empi in una lezione sulla «religione», non sta convertendo sistematicamente l'antico, perché pochi versi dopo può raccontare con perfetta naturalezza l'adulterio di Giove o l'inganno di Venere; sovrappone piuttosto due universi simbolici che nel suo tempo convivono senza coincidere. Il Rinascimento conosce benissimo la distanza fra il mito pagano e la verità cristiana, ma quella distanza non gli impedisce di amare, usare, dipingere, scolpire e riscrivere gli dèi antichi: essi sono falsi come dèi e veri come poesia, genealogia delle passioni, grammatica delle immagini. Anche qui, paradossalmente, la libertà del traduttore conserva qualcosa di profondamente ovidiano, perché le storie continuano a eccedere le sentenze che dovrebbero contenerle: gli dèi che puniscono non appaiono sempre giusti, le vittime non cessano di avere ragione perché sono state trasformate, e un albero che trema o una pietra che piange impediscono alla favola di chiudersi come un apologo.

Una delle grandi parole segrete del poema è infatti «corpo». Ovidio lo prende sul serio con una precisione che può diventare tenera, comica, sensuale o spaventosa: descrive il momento in cui le dita si allungano in rami, la pelle si fa corteccia, le braccia diventano ali, la bocca perde le parole, il sangue colora un fiore, le membra si irrigidiscono o si sciolgono nell'acqua, e non usa il prodigio per abbandonare la materia, ma per costringerci a guardarla più da vicino. Anguillara, che possiede un gusto narrativo più espansivo e spesso più fisico, accentua questa concretezza; gli interessa il processo, la meccanica del mutamento, la paura di chi sente che il proprio volto non gli appartiene più, il riconoscimento che arriva un istante prima o un istante dopo il punto in cui sarebbe stato possibile salvarsi. Per questo molte sue aggiunte non sono decorative nel senso debole della parola: danno durata a ciò che Ovidio rende fulmineo e ci fanno abitare per qualche ottava dentro l'esperienza che il latino attraversa con la velocità di un'intelligenza prodigiosa.

L'altro grande motore è il desiderio, che in queste pagine non ha quasi mai la buona educazione di chiedere se possa entrare. Gli dèi desiderano i mortali, i mortali gli dèi, i fratelli ciò che non dovrebbero desiderare, le madri ciò che temono di perdere, gli artisti ciò che hanno costruito, i re la gloria, i potenti

una forma ancora maggiore di potere; la metamorfosi interviene spesso quando il desiderio ha reso impossibile restare ciò che si era, e per questo può apparire salvezza e condanna, fuga e prigione, compimento e mutilazione. L'Anguillara, uomo del secolo che ha fatto del dialogo amoroso una delle proprie grandi palestre retoriche, allarga con gusto esitazioni, sospetti, confessioni, lettere, ragionamenti interiori, e dove Ovidio possiede la rapidità di chi vede simultaneamente tutte le contraddizioni di una passione egli preferisce spesso farcele ascoltare una dopo l'altra, dando alla mente innamorata il tempo di persuadersi, smentirsi e ricominciare.

In un poema di corpi la voce conta altrettanto. Perdere la parola è una delle mutilazioni più crudeli delle Metamorfosi, conservarla o sostituirla una forma di resistenza: Eco perde quasi tutto il linguaggio ma resta dentro le parole altrui; Io scrive con lo zoccolo; Filomela affida a una tessitura ciò che la bocca mutilata non può più dire; Orfeo piega con il canto alberi, pietre e inferi, e quando le Baccanti lo uccidono la sua voce continua a galleggiare con la testa recisa. Anguillara, poeta di un'ottava fatta per essere detta e ascoltata, sente questo tema con particolare forza e lo porta spesso verso la scena, moltiplicando discorsi, apostrofi, domande e repliche; qui la parentela con Ariosto diventa più profonda del semplice uso della stessa strofa, perché il racconto non è una strada fra due punti ma un territorio nel quale vale la pena smarrirsi, e le deviazioni, invece di essere soltanto incidenti da perdonare, sono spesso il luogo in cui la traduzione smette più apertamente di essere servizio e si presenta come poetica.

Il risultato è anche una straordinaria enciclopedia involontaria del Cinquecento. Per spiegare l'antico l'Anguillara convoca ciò che sa del proprio presente: tecniche di navigazione, nomi dei venti, armi, cavalli, caccia, agricoltura, lavori femminili, tessitura, medicina, astronomia, feste, gerarchie di corte, strumenti musicali, pratiche giuridiche, modi di viaggiare e di vestire; qualche volta la precisione è sorprendente, qualche altra volta l'immaginazione colma senza esitazione ciò che l'erudizione non sa, ma in entrambi i casi il lettore vede il mito attraversato da oggetti e competenze che appartengono a una società concreta. È uno dei motivi per cui questo libro interessa non soltanto chi vuole conoscere la ricezione di Ovidio, ma chi vuole ascoltare la lingua italiana mentre nomina il mondo materiale: un lessico vastissimo, non purgato dall'uso, nel quale possono stare accanto la parola alta della tradizione poetica e il termine tecnico della nave, il latinismo e il vocabolo domestico, il gesto cortigiano e quello del villano.

Per parecchie generazioni questa ricchezza fu evidente ai lettori. Dopo l'edizione integrale del 1561 e quella riveduta del 1569, il testo venne ristampato più volte nel Cinquecento, passò attraverso edizioni secentesche, conobbe una diffusione larga fra Sei e Settecento e continuò a essere pubblicato nell'Ottocento; l'immagine dell'Anguillara come curiosità marginale appartiene dunque molto più alla nostra memoria abbreviata della letteratura che alla storia reale della lettura. Per secoli il suo Ovidio fu davvero un Ovidio, uno dei modi attraverso i quali un lettore italiano poteva incontrare le favole antiche, e la sua influenza uscì presto dalla letteratura: pittori, scultori e librettisti vi trovarono pose, attributi, sequenze narrative, gesti già teatralizzati dalla riscrittura, e il fatto che nella biblioteca di Gian Lorenzo Bernini l'Anguillara risulti l'unico classico antico dice, in piccolo, quanto queste traduzioni abbiano agito non come vetri appannati fra l'Europa moderna e l'antico, ma come strumenti della sua sopravvivenza.

Poi qualcosa cambia. La filologia moderna impara giustamente a distinguere il testo dalla sua storia, l'originale dalle riscritture, la lezione documentabile dall'intervento del traduttore; l'ideale di una versione accurata e controllabile diventa sempre più importante, e un'opera che quasi rivendica le proprie digressioni finisce inevitabilmente per apparire sospetta. Se il compito della traduzione è dire che cosa dice Ovidio, l'Anguillara è troppo presente; se il criterio è la misura, è troppo lungo; se cerchiamo la rapidità del latino, spiega ciò che dovrebbe passare; se vogliamo ricostruire Roma, ci mette davanti il Cinquecento. Tutte obiezioni fondate, purché non diventino un giudizio assoluto, perché

descrivono esattamente ciò che l'opera non voleva essere. A poco a poco, così, un libro letto per secoli come poesia viene retrocesso a documento di ricezione, citato più che frequentato, ricordato per le sue libertà e quasi mai attraversato per intero; non scompare dalle biblioteche, ma scompare dalla consuetudine, che per un classico è una forma di morte molto più efficace della rarità.

La filologia contemporanea ha cominciato a rovesciare questo oblio e a restituire all'Anguillara un posto alto nella storia italiana dei classici in traduzione, accanto a imprese che nessuno penserebbe di liquidare come semplici sostituti dei loro originali; ma il recupero degli studiosi non coincide automaticamente con il ritorno alla lettura, perché un testo può essere criticamente disponibile e restare, per il pubblico colto non specialistico, praticamente invisibile, soprattutto quando la mole, la grafia antica e la densità mitologica scoraggiano proprio quella lettura continua che sola permette di capirne il carattere. È in questo spazio, fra la sopravvivenza bibliografica e la vita reale di un libro, che una nuova edizione può avere oggi un senso: non per sostituire Ovidio con l'Anguillara, ma per leggere l'uno accanto all'altro e vedere che cosa accade quando un capolavoro non viene semplicemente trasmesso, ma assimilato da un'altra civiltà letteraria, quando l'antico entra nella lingua di Ariosto, nelle corti di Francia e d'Italia, nelle tipografie veneziane, nei repertori dei pittori e nella memoria di lettori che non si sentono visitatori di un museo ma proprietari legittimi del mito.

Per un lettore di oggi questa libertà possiede anche un valore teorico inatteso, perché complica una parola che usiamo con apparente semplicità: tradurre. Sappiamo che nessuna traduzione è neutra, che ogni lingua seleziona, ordina, illumina e perde, ma continuiamo comprensibilmente a chiedere al traduttore di non inventare ciò che l'autore non ha scritto; l'Anguillara vive prima che questa richiesta assuma la forma moderna e ci mette davanti un estremo opposto, nel quale il traduttore rivendica il diritto all'autorialità. Le sue aggiunte rendono visibili, proprio perché macroscopiche, processi interpretativi che in una versione più discreta restano nascosti: che cosa rendere esplicito, quale ritmo sostituire a un altro, quale distanza culturale colmare e quale lasciare aperta. In lui il laboratorio è senza pareti, e vediamo le mani del traduttore mentre costruiscono, talvolta anche mentre eccedono.

C'è infine una ragione meno tecnica e più semplice per tornare a questo libro: è divertente, nel senso serio che la letteratura attribuisce al piacere. L'Anguillara può essere prolisso, moralizzante, compiaciuto, può fermare una storia proprio quando vorremmo che corresse e trasformare una scintilla ovidiana in un falò di ottave; ma sa raccontare, e quando il racconto prende velocità possiede quella generosità un po' perduta dei poemi che non temono di dare troppo, di mettere una battaglia accanto a una storia d'amore, una nozione astronomica accanto a una facezia, un mostro accanto a un precetto morale, una descrizione sontuosa accanto a un vocabolo quasi domestico. La sua disuguaglianza è parte del fascino perché coincide con la disuguaglianza del mondo che vuole contenere, e leggere le Metamorfosi non significa attraversare centinaia di pagine dello stesso tono, ma essere continuamente spostati, proprio come i personaggi, da un genere all'altro e da un'emozione all'altra.

Questa mobilità le rende sorprendentemente vicine senza bisogno di modernizzarle a forza. Un poema fondato sull'instabilità del corpo, sull'identità che sopravvive alle proprie forme, sul rapporto violento fra desiderio e potere, sulla natura che reagisce all'arbitrio umano, sulla difficoltà di distinguere ciò che vediamo da ciò che crediamo di vedere parla inevitabilmente a lettori per i quali corpo, identità, ambiente, consenso e rappresentazione sono tornati a essere questioni centrali; ma la sua forza sta proprio nel non consegnarci risposte pronte. Dafne non diventa alloro per risolvere serenamente un problema, Atteone non diventa cervo per apprendere una lezione, Aracne non diventa ragno perché il mondo torni giusto: la metamorfosi conserva il trauma insieme alla forma nuova, e perfino l'Anguillara, quando aggiunge morale, non riesce a cancellare questa inquietudine.

La migliore maniera di leggerlo è forse non avere fretta di separarlo continuamente da Ovidio, senza per questo dimenticare la distanza che separa i due poemi. Il confronto è prezioso e le note di questa edizione lo praticano ogni volta che serve a capire un'aggiunta, uno spostamento, una fonte o un

anacronismo; durante la lettura, tuttavia, bisogna anche lasciare che il poema italiano costruisca il proprio mondo e ci costringa ad abitarlo secondo le sue regole. Se a ogni ottava chiedessimo «dov'è questo in Ovidio?», finiremmo per trattare come difetto proprio ciò che storicamente costituisce l'identità dell'opera; spesso la domanda più fertile è un'altra: «perché l'Anguillara ha avuto bisogno di aggiungerlo?», perché la risposta ci porta dentro la cultura che lo legge e dentro il modo in cui un testo antico viene reso contemporaneo senza cessare di essere antico.

Anche la lingua chiede un patto simile. La grafia del Cinquecento può inizialmente frapporre una sottile distanza, ma dopo poche pagine l'occhio impara e la distanza diventa voce: quelle h che oggi non scriveremmo, quelle forme che sembrano oscillare, quelle preposizioni e quei pronomi che hanno cambiato abito non sono scorie da rimuovere in fretta, perché portano con sé il suono storico di una poesia che vive precisamente nella soglia fra familiarità e alterità. Leggere ad alta voce aiuta più di qualsiasi modernizzazione, perché l'endecasillabo e la rima restituiscono continuità a una sintassi che l'occhio moderno può spezzare troppo presto; molti periodi e molte ripetizioni rivelano la loro necessità quando il distico finale arriva come una cadenza e ci fa capire che l'unità non era la frase isolata ma l'ottava intera.

Questa edizione nasce dalla convinzione che un testo possa essere rispettato filologicamente senza essere riconsegnato soltanto agli specialisti. Il lavoro sul testo, descritto nella Nota che segue, vuole offrire una base affidabile; le introduzioni ai singoli libri e le note cercano invece di togliere ostacoli, restituire connessioni, indicare dove Ovidio è seguito, dove viene dilatato, dove un'altra tradizione entra nella pagina e dove è il Cinquecento, improvvisamente, a parlare con la maschera dell'antico. Non si tratta di mettere un secondo libro sopra il primo, ma di ricostruire le condizioni di una lettura continua e curiosa, nella quale non sia necessario scegliere fra il rispetto della forma storica e la possibilità di capire, fra la cura del testo e il piacere del racconto.

E allora il senso ultimo di questa impresa può forse essere cercato nell'ultima metamorfosi del libro, quella che non appartiene né a Ovidio né all'Anguillara ma a ogni lettore. Ovidio concludeva assicurando che il suo nome sarebbe stato letto e che, se i vaticini dei poeti possiedono qualche verità, egli avrebbe vissuto; Anguillara traduce quella sfida e poi la prolunga, porta il poema nel proprio presente, lo affida alla «Tosca favella» e dimostra senza saperlo che la profezia si è già compiuta, perché Ovidio è vivo proprio nel momento in cui non è più soltanto latino. Noi lo riceviamo dopo un'altra serie di trasformazioni, attraverso manoscritti, stampe, commenti, oblii, riscoperte e nuove edizioni, e possiamo vedere che la sopravvivenza di un'opera non consiste nel restare identica, ma nel trovare corpi abbastanza forti da ospitarla senza cancellarne la memoria. Questo libro è uno di quei corpi: non Ovidio al posto di Ovidio, ma ciò che accadde a Ovidio quando entrò nel Cinquecento italiano e ne uscì parlando in ottave, più lungo, più rumoroso, più morale e più sensuale, più cortigiano e più popolare, qualche volta meno sottile e qualche volta prodigiosamente vivo; ed è proprio perché porta visibili tutte le tracce di quella metamorfosi che vale la pena, oggi, tornare a leggerlo dall'inizio alla fine.

Luigi Gaggero

NOTA AL TESTO

La formula con cui questa edizione si presenta — edizione criticamente rivista e commentata — è deliberata. Non si tratta di un'edizione critica in senso ecdotico stretto, che richiederebbe una recensio sistematica dell'intera tradizione a stampa e un apparato delle varianti capace di rendere verificabile, luogo per luogo, la costituzione del testo; si tratta invece di un'edizione di lettura fondata su un testimone autorevole, nuovamente trascritto, collazionato integralmente e sottoposto a revisione critica, con interventi mantenuti entro limiti conservativi e dichiarabili.

Il testo-base è l'edizione veneziana del 1569, che si presenta come «di novo dal proprio auttore riveduta e corretta» e appartiene dunque a una fase matura della storia dell'opera, successiva alla stampa parigina dei primi tre libri del 1554 e all'edizione integrale veneziana del 1561. Su questo testimone è stata eseguita una nuova trascrizione integrale, poi ricontrollata parola per parola e riesaminata nei luoghi dubbi. Non si è perseguita una modernizzazione sistematica della lingua: grafie, forme morfologiche e vocaboli che appartengono alla fisionomia cinquecentesca del testo sono stati conservati quando il testimone li autorizza.

Nei luoghi problematici la regola è stata semplice: correggere ciò che il controllo del testimone permetteva di riconoscere con sicurezza come errore di trascrizione; conservare invece la lezione quando il dubbio apparteneva al testimone stesso e ogni emendamento avrebbe richiesto una congettura. Così, nel Libro XIV, le ottave 101–110, omesse nella prima trascrizione di lavoro, sono state reintegrate dopo il controllo diretto del 1569; nel Libro IX la duplicazione delle ottave 96–105, che ricompaiono in sede narrativamente coerente alle 196–205, è stata conservata perché trasmessa dal testo-base; nel Libro XV, ottava 103, verso 8, una lezione evidentemente problematica è rimasta a testo come lectio corrupta, non essendovi una correzione sufficientemente sicura da sostituirle.

Il confronto con Ovidio non è stato usato per ricondurre l'Anguillara a una fedeltà che non era la sua. Aggiunte, espansioni, contaminazioni mitografiche, anacronismi, moralizzazioni e invenzioni sono parte dell'identità di quest'opera e sono state quindi conservate; il commento segnala, quando serve, ciò che deriva dal latino, ciò che proviene da altre tradizioni e ciò che sembra nascere dall'iniziativa del poeta cinquecentesco, così che il lettore possa vedere dove la traduzione diventa riscrittura senza confondere l'una con l'altra.

Le introduzioni ai singoli libri accompagnano il movimento del poema senza sostituirsi ad esso; le note spiegano nomi, genealogie, luoghi, istituzioni, vocaboli e immagini che possono risultare opachi, e segnalano le principali espansioni rispetto al latino, gli innesti da altre tradizioni e gli anacronismi più significativi. Si tratta dunque di un apparato di lettura e commento, non di un apparato critico delle varianti. Nell'edizione elettronica i richiami sono collegati direttamente alle note e ciascuna nota consente di tornare al punto di partenza.

LIBRO PRIMO

INTRODUZIONE

Il primo libro delle Metamorfosi ha un compito che, detto così, sembra quasi sproporzionato perfino per Ovidio: deve far nascere il mondo e, nello stesso momento, insegnarci come leggerlo. Prima ancora che Dafne diventi alloro, che Io perda e ritrovi il proprio volto o che Fetonte parta alla ricerca di un padre troppo luminoso per essere posseduto senza pericolo, la materia stessa dell'universo passa dall'indistinto alla forma, e questa è già, in senso pieno, una metamorfosi; Ovidio comincia dunque dal punto in cui tutto può ancora diventare tutto, mentre Anguillara ne sente subito la grandezza teatrale, lasciando che il caos si muova, gli elementi si separino, la terra trovi il proprio peso, il mare il proprio confine e il cielo i propri fuochi, finché, prima ancora dei personaggi, è il mondo stesso ad acquistare figura trasformandosi.

La cosmologia che occupa queste prime ottave va letta senza separare troppo nettamente l'antico dal Cinquecento che la riceve: il lettore incontra i quattro elementi disposti secondo il loro peso naturale, le cinque zone della terra e del cielo, i venti distribuiti ai quattro angoli del mondo, la generazione spontanea degli animali dal fango riscaldato dal sole, e non si tratta di ingenuità sparse ma dei pezzi di un'immagine coerente dell'universo, ancora perfettamente abitabile per l'Anguillara, il quale lascia che il lessico aristotelico degli elementi conviva con parole che possono suonare cristiane e che l'«imagine di Dio» si sovrapponga senza scandalo all'uomo ovidiano modellato dalla terra e forse animato da Prometeo; non bisogna forzare questa convivenza in una teologia sistematica, perché è piuttosto la naturale sovrapposizione di mondi che per il poeta non si escludono, dato che l'antico continua a essere una lingua viva del vero poetico.

Alla nascita dell'ordine segue quasi subito la storia della sua perdita. Le quattro età dell'uomo — oro, argento, bronzo e ferro — trasformano la cosmologia in morale: il mondo si organizza, ma l'uomo si guasta. L'età dell'oro non conosce giudici perché non conosce delitto, non conosce mura perché non ha nemici, non conosce navigazione perché nessuno sente il bisogno di attraversare il mare per possedere ciò che appartiene ad altri; poi arrivano le stagioni, il lavoro, il confine, il metallo, la ricchezza, la guerra. Anguillara insiste con evidente piacere amaro su questa discesa e la dilata sino a farne una galleria di miserie private, dove la rovina dell'umanità non passa soltanto per eserciti e tiranni, ma entra nella casa, nel letto, nell'eredità, nel rapporto fra padre e figlio. Il mito smette per un momento di essere remoto: la quarta età è quella in cui vive chi legge.

Quando Giove decide il diluvio, perciò, la catastrofe non arriva come un capriccio meteorologico ma come la risposta a un mondo che ha perso misura. Il racconto di Licaone concentra questa colpa in un solo corpo: il re che vuole verificare se l'ospite sia davvero un dio tenta di ucciderlo e gli serve carne umana, e la sua trasformazione in lupo non inventa una nuova natura ma porta all'esterno quella che già possedeva. È uno dei principi più profondi del poema: spesso la metamorfosi ovidiana non fa che rendere visibile ciò che era nascosto. Dopo Licaone, il diluvio cancella quasi tutto, ma non tutto; Deucalione e Pirra sopravvivono perché giusti, e da loro non nasce una nuova umanità per generazione ordinaria, bensì attraverso un enigma, gettando dietro le spalle le "ossa della gran Madre", cioè le pietre della terra. L'uomo nuovo conserva così qualcosa della durezza della propria origine, e Ovidio può spiegare con un sorriso serio perché siamo capaci di sopportare la fatica.

Il mondo, tuttavia, non riparte puro. Dal fango fecondato dal calore vengono insieme le forme utili e i mostri, e fra questi Pitone, che Apollo abbatte con l'arco. È qui che il libro cambia musica: dopo le grandi masse cosmiche e la storia universale, entra improvvisamente in scena il desiderio. Apollo, appena vincitore, deride il piccolo dio Amore perché osa portare l'arco; Amore gli risponde con due frecce, una d'oro che accende e una di piombo che spegne, e l'eroe che ha appena sconfitto il serpente scopre di non poter vincere una ragazza che non vuole essere amata. La storia di Dafne è bellissima proprio perché non è comoda: la lingua dell'innamorato è seducente, la corsa è narrata con una sensualità che Anguillara accresce volentieri, ma il desiderio di Apollo non cancella quello di Dafne, che è il desiderio contrario. La metamorfosi in alloro la sottrae al possesso e insieme la consegna per sempre al dio, che farà della pianta il proprio emblema; salvezza e appropriazione restano, inquietamente, nello stesso gesto.

Con Io il problema dell'identità diventa ancora più doloroso, perché la metamorfosi toglie non soltanto la forma umana ma la voce. Trasformata in giovenca per nascondere a Giunone l'amore di Giove, Io conserva la coscienza di sé senza poterla comunicare, riconosce il padre che non può riconoscerla, tenta di parlare e muggisce; quando infine riesce a scrivere il proprio nome sulla terra, il segno sostituisce per un istante la voce perduta. È uno dei momenti in cui il poema sembra sapere, con secoli di anticipo, quanto l'identità dipenda dall'essere riconosciuti dagli altri. Attorno a Io Ovidio costruisce inoltre un piccolo labirinto di racconti: Argo dai cento occhi la sorveglia, Mercurio deve addormentarlo, e per farlo gli narra la storia di Siringa e di Pan. Una metamorfosi viene raccontata dentro un'altra metamorfosi, e il racconto stesso diventa un'arma, perché la favola addormenta Argo e permette a Mercurio di ucciderlo.

La morte di Argo lascia dietro di sé un'immagine, gli occhi trasferiti sulla coda del pavone; Siringa lascia la propria voce nelle canne della zampogna; Dafne continua a vivere nel lauro. La metamorfosi, dunque, distrugge una forma e nello stesso tempo fonda un segno, e il mondo ovidiano comincia a riempirsi di cose che sono anche memorie: una pianta, uno strumento, un animale, una costellazione possono essere letti come il resto visibile di una storia. È forse questa la ragione per cui le Metamorfosi hanno nutrito per secoli pittori, scultori e musicisti: Ovidio non racconta soltanto che una persona diventa una cosa, ma insegna a guardare la cosa come se vi fosse rimasto imprigionato un racconto.

L'ultima sequenza del libro prepara una metamorfosi ancora più vasta, che occuperà l'inizio del secondo. Epafo, figlio di Giove e di Io, contesta a Fetonte di essere davvero figlio del Sole; quello che potrebbe sembrare un litigio di ragazzi tocca invece il punto delicatissimo della discendenza, dell'onore e della prova. Fetonte non si accontenta della parola materna: vuole un segno che renda pubblicamente certa la propria origine, e per ottenerlo si mette in viaggio verso la casa del padre. Il Libro I finisce così non con una conclusione, ma con un movimento verso Oriente, quasi che dopo aver mostrato come il mondo riceva le proprie forme Ovidio voglia ora mostrare quanto sia pericoloso pretendere di possederne il principio luminoso.

Questo primo libro contiene dunque, in miniatura, quasi tutto il poema: il caos e l'ordine, l'innocenza e la colpa, la distruzione e la rinascita, il desiderio che insegue, la paura che fugge, il corpo che diventa segno, la voce che si perde e ritorna sotto altra forma; e proprio quando sembra aver percorso un arco intero, dalla nascita del mondo alla nascita dei miti, Ovidio introduce Epafo e Fetonte, cioè un ragazzo che non si accontenta di sapere chi sia ma pretende una prova capace di renderlo incontestabile agli occhi degli altri. Il primo libro non si chiude, perciò, sopra una forma ormai raggiunta: consegna al secondo una domanda sull'identità, sulla discendenza e sul desiderio di possedere come esperienza ciò che fino a quel momento era stato soltanto un nome.

1 Le forme in novi corpi trasformate
Gran desio di cantar m'infiamma il petto,
Da i tempi primi à la felice etate,
Che fu capo à l'imperio Augusto eletto.
Dei c'havete non pur quelle cangiate,
Ma tolto à voi piu volte il proprio aspetto,
Porgete à tanta impresa tale aita,
C'habbiano i versi miei perpetua vita.

2 E tu, se ben tutto hai l'animo intento
Invittissimo henrico al fero Marte,
Mentr'io sotto il tuo nome ardisco, e tento
Di figurar sì bei concetti in carte,
Fammi del favor tuo tal'hor contento,
Che le tue gratie à noi largo comparte:
Che s'esser grato à te vedrò il mio carme,
Farò cantar le Muse al suon de l'arme.

3 Pria che 'l ciel fosse, il mar, la terra, e 'l foco;
Era il foco, la terra, il cielo, e 'l mare:
Ma 'l mar rendeva il ciel, la terra, e 'l foco,
Deforme il foco, il ciel, la terra, e 'l mare.
Che ivi era e terra, e cielo, e mare, e foco;
Dove era e cielo, e terra, e foco, e mare:
La terra, il foco, e 'l mare era nel cielo;
Nel mar, nel foco, e ne la terra il cielo,

4 Non v'era chi portasse il novo giorno
Col maggior lume in Oriente acceso.
Ne rinovava mai la Luna il corno,
Ne l'altre stelle havean lor corso preso.
Ne pendea la terra intorno intorno
Librata in aere dal suo propio peso.
Ne 'l mare havea col suo perpetuo grido
Fatto intorno à la terra il vario lido.

5 Quindi nascea, che stando in un composto
Confuso il cielo, e gli elementi insieme,
Faceano un corpo infermo, e mal disposto
Per donar forma al mal locato seme:
Anzi era l'un contrario à l'altro opposto
Per le parti di mezzo, e per l'estreme.
Fea guerra il leve al grave, il molle al saldo,
Contra il secco l'humor, co'l freddo il caldo.

6 Ma quel, che ha cura di tutte le cose,
La Natura migliore, e 'l vero Dio
Tutti quei corpi al suo luogo dispose
Secondo il proprio lor primo desio.
D' intorno il cielo, e nel suo centro pose
La terra, indi dal mar la dipartio;
E 'l passo aperto , onde essalasse il foco,
Se ne volò nel piu sublime loco.

7 Prossimo à lui s'avicinò primiero
L'aer de gli altri piu veloce, e leve,
Che quanto è il mar piu del terren leggiero,
Tanto ei del foco è piu tardo, e piu greve.
Quindi nel centro il suo piu proprio, e vero
Luogo la terra piu densa riceve.
L'ultima parte, che resta, è de l'onda,
Che d'intorno il terren bagna, e circonda.

8 E dove fur ne l'union nemici,
E cercar farsi sempre oltraggio, e scorno;
Ne la disunion restaro amici,
Poi ch'ognun fu nel suo proprio soggiorno,
E partorir quell'opre alme, e felici,
Onde il mondo veggiam sì bello, e adorno,
Et à far sì bei parti et infiniti,
Sol la disunion gli fece uniti.

9 Poi che 'l tutto dispose à parte à parte,
Qual fosse de gli Dei quel, che v'intese,
Acciò che fosse uguale in ogni parte,
La terra in forma d'una palla rese.
Poi fe, che l'acque fur diffuse, e sparte
D'intorno, e dentro, per ogni paese,
Lasciando isole, e terre, e quinci, e quindi
A gli Sciti, à gl'Iberi, à gl'Afri, e à gli Indi.

10 E di ridurla in miglior forma vago,
La terra ornò di mille cose belle,
Quinci un gran stagno, e quindi un chiaro lago,
Là selve ombrose, e quà piante novelle.
Fe correr piu d'un fiume errante, e vago
Fra torte ripe in queste parti, e 'n quelle;
Tanto che giunto in più libero nido,
Percote in vece delle ripe, il lido.

11 Fece i morbidi prati ornati, e belli
D'herbe, e di fiori, e bianchi, e rossi, e gialli;
I freschi chiari, e limpidi ruscelli
Gire irrigando le feconde valli;
I colli ameni di varij arbuscelli
Fregiati d'erti, e poco usati calli;
E sorger gli alti e faticosi monti,
Quel nudo, e questo pien d'arbori, e fonti.

12 Cingono cinque cerchi il ciel superno,
Uno nel mezzo, e due per ogni lato.
Cosi voll'ei, che questo mondo interno
Fosse da cinque cerchi circondato.
Senton gli estremi insopportabil verno,
Quel del mezzo è dal Sol troppo infocato,
Due fra gli estremi, e 'l mezzo stanno in loco;
Che son temprati e dal freddo, e dal foco.

13 Soprastà l'aere à quei cerchi terreni
D'ogni peso terren libero, e scarco,
Ma tal'hor pien di tuoni, e di baleni,
Tal'hor di nubi, e nebbie, e pioggie carco.
Pose ivi i venti torbidi, e i sereni,
Si pronti à farsi l'uno à l'altro incarco,
Che à pena ostar si puote à la lor guerra,
Che non distrugga il mar, l'aere, e la terra.

14 Euro verso l'Aurora il regno tolse,
Che al raggio matutin si sottopone.
Favonio ne l'Occaso il seggio volse,
Opposto al ricco albergo di Titone.
Ver la fredda, e crudel Scithia si volse
L'horribil Borea, nel settentrione.
Tenne l'Austro la terra à lui contraria,
Che di nubi, e di pioggie ingombra l'aria.

15 Tra lor divisi à pena havea gli honori
Con si mirabil magistero, et arte,
Che si mostrar le vaghe stelle fuori
Nel bel manto del ciel distinte, e sparte.
Poi, dando à tutti i loro habitatori,
Locò Venere in ciel, Saturno, e Marte.
A le fiere il terren donar li piacque,
A i vaghi augelli l'aere, à i pesci l'acque.

16 Fra gli animali il più santo, e 'l piu eletto
Mancava anchor, c'havesse arte, e pensiero,
Ilqual col piu purgato alto intelletto
In tutte l'altre cose havesse impero.
Generò l'huom fra tutti il piu perfetto
Quel, che formò l'uno, e l'altro hemispero,
O pur la nova terra di quel seme,
Che 'l ciel gl'infuse mentre furo insieme.

17 Tutti l'huom superò gli altri mortali
Per l'elevato suo valore interno:
Nè prono il fe come gli altri animali,
Che guardan sempre mai verso l'inferno:
Perche mirasse le cose immortali,
L'alzò co'l grave aspetto al ciel superno,
E per farlo piu amabile, e piu pio,
L'ornò de l'alma imagine di Dio.

18 O che cosi Prometeo il componesse
Di terra schietta, e d'acqua viva, e pura.
Poi col foco del ciel l'alma li desse,
Ó pur che fosse la miglior natura;
Con questa venerabil forma resse
L'huom su la terra ogn'altra creatura.
E, dato fine à si nobil lavoro
S'incominciò la bella età de l'oro.

19 Questo un secolo fu purgato, e netto,
D'ogni malvagio, e perfido pensiero,
Un proceder leal, libero, e schietto,
Servando ogn'un la fe, dicendo il vero.
Non v'era chi temesse il fiero aspetto
Del giudice implacabile, e severo;
Ma giusti essendo allhor, semplici, e puri,
Vivean senz'altro giudice securi.

20 Sceso dal monte anchor non era il pino
Per trovar nove genti à solcar l'onde;
Ne sapeano i mortali altro confino,
Che i proprij liti lor, le proprie sponde;
Ne curavan cercare altro camino
Per riportarvi ricche merci altronde.
Non si trovava allhor città, che fosse
D'argini cinta, e di profonde fosse.

21 Non era stato anchora il ferro duro
Tirato al foco in forma, ch'offendesse,
Nè bisognava à l'huom metallo, ò muro
Che dall'altrui perfidie il difendesse.
Tromba non era anchor, corno, ò tamburo,
Che al fiero Marte gli animi accendesse;
Ma sotto un faggio l'huomo, ò sotto un cerro
E da l'huomo securo era, e dal ferro.

22 Senza esser rotto, e lacerato tutto
Dal vomero, dal rastro, e dal bidente,
Ogni soave, e delicato frutto
Dava il grato terren liberamente.
E quale egli venia da lui produtto,
Tal se 'l godea la fortunata gente,
Che spregiando condir le lor vivande
Mangiavan corne, e more, e fraghe, e ghiande.

23 Febo sempre più lieto il suo viaggio
Facea, girando la superna sfera,
E con fecondo, e temperato raggio
Recava al mondo eterna primavera.
Zefiro i fior d'Aprile, e i fior di Maggio
Nutria con aura tepida, e leggiera.
Stillava il mel da gli Elci, e da gli Olivi.
Correan nettare, e latte i fiumi, e i rivi.

24 O fortunata età, felice gente,
Che ti trovasti in così nobili anni,
C'havesti il corpo libero, e la mente
Questa da rei pensier, quel da tiranni:
Dove era almen securo l'innocente
Da gli odij, da l'invidie, e da gl'inganni.
Beato, e veramente secol d'oro,
Dove senza alcun mal tutti i ben foro.

25 Poi che al piu vecchio Dio noioso, e lento
Dal suo maggior figliuol fu tolto il regno,
Seguì il secondo secol de l'argento
Men buon del primo, e del terzo piu degno;
Che fu quel viver lieto in parte spento,
Ch'à l'huom convenne usar l'arte, e l'ingegno,
Servar modi, costumi, e leggi nove,
Sì come piacque al suo tiranno Giove.

26 Egli quel dolce tempo, ch'era eterno,
Fece parte de l'anno molto breve,
Aggiungendovi state, autunno, e verno,
Foco empio, acuti morbi, e fredda neve.
S'hebber gli huomini allhor qualche governo
Nel mangiar, nel vestire, hor grave, hor leve,
S'accommodaro al variar del giorno
Secondo ch'era ò in Cancro, ò in Capricorno.

27 Già Tirsi, e Mopso il fier giuvenco atterra
Per porlo al giogo, ond'ei ne mugghia, e geme.
Già il rozzo agricoltor fere la terra
Col crudo aratro, e poi vi sparge il seme.
Ne le grotte al coperto ogn'un si serra,
Overo arbori, e frasche intesse insieme.
E questo, e quel si fa capanna, ò loggia
Per fuggir sole, e neve, e vento, e pioggia.

28 Dal metallo, che fuso in varie forme
Rende adorno il Tarpeio, e 'l Vaticano,
Sortì la terza età nome conforme
À quel, che trovò poi l'ingegno humano,
Che nacque à l'huom si vario, e si difforme.
Che li fece venir con l'arme in mano
L'un contra l'altro impetuosi, e fieri
I lor discordi, ostinati pareri.

29 À l'huom, che già vivea del suo sudore
S'aggiunse noia, incomodo et affanno
Pericol nella vita, e ne l'honore,
E spesso in ambedue vergogna, e danno;
Ma se ben v'era rissa, odio, e rancore,
Non v'era falsità, non v'era inganno:
Come fur ne la quarta età più dura,
Che dal ferro pigliò nome, e natura.

30 Il ver, la fede, e ogni bontà del mondo
Fuggiro, e verso il ciel spiegaro l'ali:
E 'n terra usciro dal tartareo fondo
La menzogna, la fraude, e tutti i mali.
Ogni infame pensiero, ogni atto immondo
Entrò ne crudi petti de mortali;
E le pure virtù candide, e belle
Giro à splender nel ciel fra l'altre stelle.

31 Un cieco, e vano amor d'honori, e regni
Gli huomini indusse à diventar tiranni.
Fer le ricchezze i già svegliati ingegni
Darsi à i furti, à le forze, et à gl'inganni,
A gli homicidij, et à mille atti indegni,
Et à tante de l'huom ruine, e danni,
Che, per ostare in parte à tanti mali,
S'introdusser le leggi, e i tribunali.

32 Ma quei ciechi desir non furo spenti,
Ch'erano già ne gli huomini caduti.
Die l'avaro nocchier la vela à i venti
Prima, che ben gli havesse conosciuti.
Gli arbori eccelsi ne' monti eminenti
Per forza da gli artefici abbattuti,
E ridotti altri in asse, et altri in travi,
Si fer Fuste, Galee, Caracche, e Navi.

33 Ne fur molto securi i naviganti,
Ch'oltre l'orgoglio de' venti, e de' mari,
Molti huomini importuni, et arroganti
Sù varij legni diventar corsari.
La terra, già comune à gli habitanti,
Come son l'aure, e i bei raggi solari,
Fu fatta in mille parti; e posto il segno
Fra cittade, e città, fra regno, e regno.

34 Ne l'huom contento da la ricca terra
Trar le biade, e le sue più care cose,
Andando quanto più potea sotterra,
Cercò s'haveva altre ricchezze ascose,
E ritrovovvi il nervo de la guerra,
E de l'arme più dure, e perigliose,
Io dico il crudo ferro, e micidiale,
E l'oro più, che 'l ferro, empio, e mortale.

35 Scorta che fu la più ricca miniera,
E quel metallo poi purgato, e netto,
Se n'invaghiro gli huomini in maniera,
Che per lui fero ogni crudele effetto.
Di tu tant'empie cose empia Megera,
Falsa Erinni, Tesifone, et Aletto,
Voi tutte furie del regno di Dite,
Voi, che le ritrovaste, voi le dite.

36 Va 'l ricco peregrino al suo viaggio,
Ecco un ladro il saluta, il bacia, e ride,
E fingendo amistà, patria, e lignaggio
l'invita seco à cena, poi l'uccide.
Il cittadin, più cortese, che saggio,
Alberga con amor persone infide,
Che scannan poi per rubarlo nel letto
Lui, che con tanto amor diè lor ricetto.

37 Vede il genero, grave essere il seno
De la moglier, che sarà tosto madre;
E dando al ricco socero il veleno,
Toglie à la fida moglie il caro padre.
Un'altro, la cui figlia il ventre ha pieno,
Con le sue mani insidiose, e ladre,
Dando al genero ricco occulta morte,
Fa pianger à la figlia il suo consorte.

38 Tra fratelli ogni amor si vede estinto
Nel partir la paterna facultade;
Vien dal proprio interesse ogn'un sì vinto,
Che spesso la dividon con le spade.
La matrigna crudel con viso finto
À l'incauto figliastro persuade
Che per suo ben l'occulto tosco pigli
Per veder poi più ricchi i proprij figli.

39 Chi potria dir l'ingiuriose note,
Ch'ogni dì nascon tra marito, e moglie?
Chi per goder la roba, e chi la dote
Cercando van come l'un l'altro spoglie.
Egli l'uccide il figlio, ella il nipote
Ella à lui, egli à lei la vita toglie.
Fa ricco ella il su' amor d'ogni rapina,
Ei de la dote altrui la concubina.

40 Per nutrire il buon padre il dolce figlio
Fatica, e suda, e sforza la natura.
Spesso la vita sua mette in periglio;
Per dargli il pane, à la sua bocca il fura.
Poi ricco il face il suo savio consiglio,
E 'l figlio ingrato morte gli procura;
O rimbambito il finge, e di se fuore
Per goder senza lui del suo sudore.

41 S'accendon l'aspre, et horride giornate
Piene di sanguinosi alti perigli,
Che spingono à morir le genti armate
Sotto l'offese de' lor fieri artigli;
Onde le donne afflitte, e sconsolate
Piangono i morti lor mariti, e figli,
E 'l fanciullin con l'angosciosa madre,
Resta senza governo, e senza padre.

42 Astrea, che con la libra, e con la spada
Conosce di ciascun l'errore, e 'l merto;
Poi che s'avide, che non v'era strada,
Da giugner con la pena al grande merto,
Se non rendeva per ogni contrada
Il mondo à fatto inutile, e deserto,
Pria che veder che 'l tutto si consumi,
Ultima andò fra i più beati Numi.

43 Venner poscia i Giganti, al mal sì pronti,
Che spregiando i bei doni de la terra,
Vollon gustar gli alti nettarei fonti,
E 'l maggior ben, che fra gli Dei si serra;
Onde osar metter monti sopra monti,
E farsi scala al ciel per far lor guerra,
Ponendo con la lor mirabil possa
L'un sopra l'altro Pelio, Olimpo, et Ossa.

44 Il figliuol di Saturno, che discorre
Un sì nefando, e sì crudel disegno,
E vedendo il pericolo, che corre
L'alta rocca del cielo, e 'l suo bel regno,
Al più dannoso fulmine ricorre,
E folgorando in quel lavoro indegno,
Fè, che quei monti equati à la pianura
Fur di quegli empi e morte, e sepoltura.

45 Ma la natura pia, che non consente,
Che quella stirpe sia stirpata à fatto,
Fà germogliar di novo un'altra gente
Del sangue loro in terra putrefatto,
Che fu l'idea d'ogni perversa mente,
E d'ogni opera ria norma, e ritratto;
Di sangue nacque, e ne fu tanto ingorda,
Che di sangue era ogn'hor macchiata, e lorda.

46 Ne fu contra gli Dei la più spietata,
Ne che il lor culto in più dispregio havesse.
Hor mentre il gran motor l'intende e guata
Sdegno degno di Giove il cor gli oppresse,
Et havendo la mensa scelerata,
E mille ingiurie ne la mente impresse
De l'empia Arcadia, con turbato ciglio
Fe chiamar gli altri Dei tutti à consiglio.

47 Una splendida via nel ciel riluce,
Candida sì, che dal latte s'appella;
La nobiltà del ciel vi si riduce,
La plebe alberga in questa parte, e 'n quella.
Questa è la via, la qual dritto conduce
À la corte real, superba, e bella.
Per questa via con pompa, e con decoro,
Gli Dei n'andaro al santo concistoro.

48 Assiso ogn'un nel suo bel seggio adorno,
E ne l'alto regale il sommo Giove,
Girando ei l'infiammate luci intorno
Mostrò d'haver cose importanti, e nove;
Crollando il capo altier, che d'ogn'intorno
Il ciel, la terra, il mare, e i venti move;
Per far noto à che fin tutti raccolse,
La lingua irata in tai parole sciolse.