

## FRANCESCO CHIACCHIO

Regnorum numen commune duorum:

*alcune variazioni del mito di Persefone da Omero a Louise Glück*

### **Abstract**

A partire dalla lettura e dall'analisi della figura di Persefone così come trattata da Louise Glück, recente premio Nobel per la letteratura, il contributo si propone di ampliare l'indagine a quattro forme antiche di narrazione dello stesso mito: l'inno omerico a Demetra; le due formulazioni ovidiane, rispettivamente in *Fasti* e *Metamorfosi*; il poema latino tardo-antico *de raptu Proserpinae* di Claudio Claudiano. Attraverso l'interpretazione di alcuni passi selezionati, si cerca di mettere in luce come di volta in volta la vicenda stessa e la caratterizzazione dei suoi personaggi muti in funzione del contesto e della volontà dell'autore: dal valore "collettivo" che il mito assume all'interno dell'inno, fino ad arrivare a un potenziamento progressivo della componente emotiva e dell'approfondimento "psicologico" dei personaggi coinvolti. L'intenzione è quella di far risaltare da un lato l'originalità della rielaborazione moderna di Louise Glück, dall'altro invece il recupero di alcuni aspetti della tradizione che arricchiscono l'esperienza del lettore e ne ampliano le possibilità di lettura.

The paper is based on the analysis of the figure of Persephone made by Louise Glück - recently awarded with the Nobel prize for the literature. It also suggests four other narrations of the same myth: the homeric hymn to Demeter; two reworkings by Ovid, in *Fasti* and *Metamorphoses*; the latin late-antique poem *de raptu Proserpinae* by Claudian. Through the reading of some selected passages, an attempt is made to make clear how the story and its characters change according to the context and the author's will: from the "collective" view the myth employs in the hymn to the progressive expansion of the emotive component and to the "psychological" deepening that involves the characters. The aim of this paper is to emphasize Louise Glück modern reworking's originality, but also the fact that the reworking itself regains some elements from the ancient tradition that make richer the reader's experience and expand the possibilities of interpretation.

### *1. Lo sforzo di concepire la morte: la Persefone antica e moderna di Louise Glück*

Tra i miti che più degli altri hanno conosciuto un processo intensissimo di rielaborazione rientra senza alcun dubbio quello di Persefone, la bellissima figlia di Demetra costretta a passare metà dell'anno nell'Erebo insieme allo zio-sposo Ade e metà invece in compagnia della madre, in corrispondenza dell'alternarsi ciclico delle stagioni dell'anno. È curioso che quasi nulla su questa figura ci venga detto da Omero nei due grandi poemi che sono passati nella tradizione sotto il suo nome: solo una volta in *Il.*, XIV 326 infatti Demetra è nominata nella schiera di dee e mortali che si sono congiunte con Zeus, in tal modo creandosi una sottile allusione alla prole generatasi da

una simile unione, ovvero Persefone. Un inizio “in sordina” che ha però conosciuto una straordinaria fertilità nel corso del tempo, dal mondo antico fino alla contemporaneità, generando di continuo nuove formulazioni in cui variano punti di vista, aspetti narrativi, caratterizzazione dei personaggi.

Tra gli utilizzi più recenti di questo specifico episodio mitologico, uno merita più degli altri attenzione, ovvero la meravigliosa raccolta di poesie *Averno*, pubblicata per la prima volta da Louise Glück nel 2006. La poetessa statunitense è stata insignita nel 2020 del premio Nobel per la letteratura «per la sua inconfondibile voce poetica che con austera bellezza rende universale l'esistenza dell'individuo». Del resto, la versificazione di Glück è capace di vestirsi e spogliarsi di continuo dell'autobiografismo, partendo dalle esperienze di vita concrete per elaborare una ricerca interiore ma universale. È la poetessa stessa a confermare questa sensazione quando afferma «lavoro a partire dai materiali che la vita mi dà, ma a interessarmi è solo ciò che può essere considerato paradigmatico» nel corso di una delle interviste che l'hanno vista coinvolta soprattutto a seguito della vincita del prestigioso premio. Nata a New York nel 1943 da genitori di origine ungherese e di fede ebraica, Louise Glück ha attraversato nella sua vita una serie notevole di momenti difficili, dal rapporto conflittuale con la madre fino all'anoressia, che di volta in volta vengono richiamati in causa come componenti della forza ispiratrice della sua poesia<sup>1</sup>. Autrice semiconosciuta in Italia, nel suo paese d'origine invece aveva già ricevuto l'enorme riconoscimento del premio Pulitzer per la poesia nel 1993 con la raccolta *The Wild Iris*. La ricezione italiana della sua poesia è sicuramente diventata più forte a seguito del Nobel del 2020, ma anche grazie al progetto editoriale de Il Saggiatore che, recuperando le traduzioni fornite da Massimo Bacigalupo<sup>2</sup>, ha già pubblicato in lingua italiana *The Wild Iris* e la raccolta che più ci interessa, *Averno*, proponendosi inoltre di portare in traduzione le altre opere della poetessa.

Il titolo da solo è in grado di contestualizzare l'intera raccolta: *Averno* è il nome del lago dei Campi Flegrei che deve il suo titolo alla credenza per la quale gli uccelli non potessero volarci al di sopra, essendo quella la bocca degli inferi, intrisa di esalazioni malefiche che uccidevano all'istante gli ignari animali.

Dunque, è un viaggio verso un luogo infero quello che Glück vuole tracciare, e in ciò la voce di Persefone ci fa da guida, comparando quasi all'inizio della raccolta e poi di

---

<sup>1</sup> La poesia della Glück si muove «tra la tenace memoria dell'antico, della tradizione classica, e una delle molteplici attualizzazioni» sicuramente in parte riuscita anche grazie alla sovrapposizione del mito alla vita della poetessa, pure se «la vicenda biografica dell'io e dei suoi traumi non viene proiettata – nessun correlato oggettivo *et similia* – ma piuttosto disossata, tritata e lasciata sedimentare su quello che è e sarà sempre, irrimediabilmente, un esterno». Con queste parole mi sembra sia sintetizzato bene il complesso e delicato rapporto tra recupero della memoria classica, autobiografismo e potenza oggettivante della poesia, cfr. DONALISIO (2021).

<sup>2</sup> Docente di Letteratura inglese e americana a Genova, Bacigalupo conferma in una sua recente intervista lo stretto legame che, sin dall'infanzia, ha legato Glück alla tradizione classica: «La famiglia di Louise Glück era di origine ebraica (ungherese). Era abbinata, colta e propulsiva, sicché le ragazze [Louise stessa e sua sorella] furono incoraggiate a scrivere, dipingere, far musica. Le parabole della Bibbia e i miti greci furono le loro favole», cfr. GALLESÌ (2021).

nuovo alla fine, come ultimo componimento. Entrambi i testi che vedono protagonista la figlia di Demetra portano lo stesso titolo, *Persephone the Wanderer*, attribuendo a Persefone un'azione che solitamente è della madre: l'errare. Vedremo invece che nella costruzione poetica della raccolta, il verbo è di gran lunga più calzante per la figlia. «Realtà e mito si intrecciano in questa singolare e intensa discesa agli Inferi: traghettatrice d'eccezione è l'errante Persefone, creatura della soglia, abitatrice di due mondi, signora del limite. Nella scrittura di Glück emergono ferite e traumi, si percepisce l'elaborazione matura della psicanalisi, il conflitto della sua esperienza biografica si ricompone nello slancio verticale della pagina. Mai pedissequamente legata alla tradizione, la scrittrice illumina con il suo dire versioni laterali e poco frequentate delle favole antiche, contesta, mette in discussione, accende la scintilla del dubbio»<sup>3</sup>, con queste parole si esprime Bianca Sorrentino, mettendo bene in risalto il fatto che *Averno* vada letta come un'opera organica e non la somma dei testi che vi sono presenti; sembra inoltre assolutamente appropriato il riferimento alle «versioni poco frequentate delle favole antiche», tenendo in conto sin da subito che probabilmente la poetessa integra nella sua versificazione anche la tradizione orfica. Persefone è la dea, è la donna reinventata dalla poetessa, il mezzo attraverso il quale può comunicare la sua voce al lettore: attualizzazione potente ma fedele, la figura interna alla poesia di Glück è in grado di dare nuova linfa a se stessa senza dimenticare di essere una divinità liminare.

Sin dall'inizio della raccolta ci viene presentato uno strano modo del tempo di scorrere: in *Ottobre*, per esempio, gli episodi che sembravano già conclusi si ripetono inquietantemente, e il senso di incertezza è tanto più potente in quanto la poetessa sfrutta per il testo, nella sua interezza, la struttura verbo-soggetto tipica dell'interrogativa inglese. La linearità non è la dimensione del tempo di *Averno*, in quanto ogni cosa si ripete susseguendosi a se stessa: è una struttura circolare. In questo modo riusciamo a comprendere per quale motivo nella poesia che inizia con *Summer after summer has ended*, alla fine si dica che credere nel futuro è impossibile, tanto quanto credere che si stia vivendo: in una concezione ciclica dell'esistenza, ovviamente, i concetti di passato e futuro smettono di avere significato, e la vita, intesa come il susseguirsi degli eventi che capitano, non è più tale.

La terra è sempre un luogo gelido e sterile in *Averno*; eppure la poetessa rende ambigua la sua forma, ora presentata con un sembiante di grembo materno, ora invece tomba perpetua. Vedremo attraverso le due Persefone che la terra assume un valore negativo nel senso letterale del termine.

La prima delle due versioni, come Glück le definisce, è quella più simile al mito tradizionale in quanto Persefone ci è presentata nelle sue vesti di divinità:

*In the first version, Persephone  
Is taken from her mother  
And the goddess of the earth  
Punishes the earth – this is*

---

<sup>3</sup> SORRENTINO (2021).

*Consistent with what we know of human behavior,*

*that human beings take profound satisfaction  
in doing harm, particularly  
unconscious harm:*

*we may call this  
negative creation<sup>4</sup>.*

Dopo il suo rapimento, la madre, che è pure la dea della terra, punisce se stessa: questo evento è definito *negative creation* dalla poetessa, che sfrutta una potente forma ossimorica. L'impianto dei versi immediatamente successivi è fortemente orientato al femminismo e al tema del consenso: per la verità la tradizione classica, si avrà modo di vederlo di seguito, per quanto presenti il ratto in forma violenta, non parla mai esplicitamente di violenza sessuale, che pure può essere immaginata come taciuta; ricorre la domanda se Persefone abbia contribuito in qualche modo al suo stupro (in inglese il gioco tra *raptus* e *rape* è di gran lunga più proficuo), sulla falsa riga delle indagini "psicologiche" condotte sul personaggio e sulla sua propensione all'*amor*, da Ovidio e soprattutto da Claudiano.

Da subito poi ci è presentato il tono tutt'altro che salvifico del testo:

*As is well known, the return of the beloved  
does not correct  
the loss of the beloved: Persephone*

*returns home  
stained with red juice like  
a character in Hawthorne –*

Il ritorno ciclico ed eterno di Persefone non riempie la lacuna lasciata dal suo rapimento, in quanto ogni qual volta la dea torna a casa è sempre macchiata del succo rosso del melograno, un'allusione valida sia per la tradizione antica sia per il sangue della verginità strappatale con la forza. La reiterazione continua del ritorno di Persefone può sospendere l'illusione che appartenga per metà agli Inferi, ma non può cancellare quanto è avvenuto. Ecco che nel gruppo successivo di versi ci viene illustrata la natura della terra:

*I am not certain I will  
keep this word: is earth  
«home» to Persephone? Is she at home, conceivably,  
in the bed of the god? Is she  
at home nowhere? Is she*

---

<sup>4</sup> Tutte le citazioni ai testi della poetessa statunitense sono tratte da GLÜCK (2006).

*a born wanderer, in other words  
an existential  
replica of her own mother, less  
hamstrung by ideas of causality?*

Demetra dovrebbe essere la casa di Persefone presso la quale tornare, ma ella è anche immagine della terra, è dunque la terra la casa per Persefone? Glück se lo chiede, come se stesse ripensando *in itinere* i versi appena composti, si chiede anzi se Persefone possa definirsi a casa in un qualsiasi luogo. La terra, intesa come la materia che copre i corpi morti, quella che sovrasta gli inferi, è il non-luogo per eccellenza, dove l'esistenza viene a termine, equivale cioè alla morte. Ma alla morte Persefone non appartiene, perché è una dea, gode dell'immortalità che distingue il dio dall'eroe; e però neanche alla luce appartiene, perché costretta per sei mesi all'anno al buio dell'Erebo. Persefone conosce l'esperienza più simile alla morte per un dio, è una divinità liminare in quanto sospesa perfettamente a metà tra i due mondi: di qui l'attributo di *wanderer* che sapientemente la poetessa le assegna. Un doppio di sua madre Demetra, con la differenza che Persefone non sa neanche perché vaga, per questo *less hamstrung by ideas of causality*: non vi è alcuna causa che spinga Persefone a muoversi tra il sotto e il sopra come invece accade a Demetra, costretta a vagare alla ricerca della figlia.

*The terrible reunions in store for her  
Will take up the rest of her life.  
When the passion for expiation  
Is chronic, fierce, you do not choose  
The way you live. You do not live;  
you are not allowed to die.*

Non sbaglia Glück ad affermare *terrible reunions* (finemente senza spiegare con chi le riconciliazioni avvengano, se con la madre o con il marito), terribili in quanto ripeteranno ciclicamente, per il resto della sua vita (immortale) la violenza subita, condannandola a non poter vivere, a non poter morire.

Le considerazioni che seguono sono di carattere puramente universale, ed è questo il merito della poesia di Louise Glück, ovvero riuscire a descrivere le condizioni di esistenza dell'uomo passando per singoli episodi. Come Persefone, se la *passion for expiation* che porta a punire se stessi (come la terra che punisce la terra, di qui il senso della "creazione negativa") è troppo forte e insistente, non si può vivere ma neanche si può morire, nel senso che la morte rappresenta un orizzonte inaccettabile. Credo che valga la pena concentrare l'attenzione sulla "pesantezza" dell'espressione *you do not live*, che rifiuta l'utilizzo della forma contratta *don't*: ogni singola parola grava sul lettore, proiettando l'ombra inquietante della vita che spira inutilmente verso la sua naturale conclusione.

Non è sicuro che la critica velata sia alla morale cristiana dell'espiazione dei peccati<sup>5</sup>, ma è certo invece che un'esistenza condotta al fine di riparare al danno stesso di vivere, per ottenere una prospettiva oltre la tomba, inaridisce la vita medesima. Non si può però escludere che la contestazione della Glück colpisca anche l'escatologia orfica, la quale è in parte costruita intorno al tema dell'espiazione di un "peccato originale" del genere umano, nato dai Titani che hanno smembrato e divorato Dioniso, figlio della stessa Persefone in questa specifica tradizione<sup>6</sup>. Ma neanche è concesso morire, perché ciò significherebbe abbandonare il piano terreno nel quale l'espiazione è potenzialmente possibile prima che si sia conclusa. La morte dovrebbe rappresentare la pausa dall'esistenza, la conclusione del ciclo nel quale gli uomini sono dei singoli punti. Morire equivale ad accettare di morire, comprendere in fondo di appartenere alla natura come un suo attimo: la vita intesa nel senso più ampio continuerà a esistere e a rinascere dalla terra, la quale invece è per la vita del singolo essere umano il punto di arrivo definitivo. In uno dei testi precedenti la poetessa ricordava come solo la natura le concedesse il dono che altri trovano nell'arte o nell'amore; probabilmente l'allusione riguarda la serenità: quale serenità può essere maggiore di quella di chi ha compreso che il ciclo vita-morte-vita-morte non lo riguarda personalmente? Quale serenità può essere maggiore di quella di chi accetta di morire, di appartenere alla terra? Così si vive, evitando l'espiazione<sup>7</sup>.

*They say  
there is a rift in the human soul  
which was not constructed to belong  
entirely to life. Earth*

*asks us to deny this rift, a threat  
disguised as suggestion –*

---

<sup>5</sup> La prospettiva, comunque, non sembra poi così lontana, soprattutto se si considera quanto afferma Bacigalupo: «Ebraismo e Cristianesimo possono incontrarsi in una cultura eclettica ed esistenziale come quella di Glück e di altri americani», cfr. GALLES (2021, 36).

<sup>6</sup> In tal senso l'intera gamma dei rituali e delle iniziazioni orfiche sarebbe funzionale all'eliminazione della colpa dei Titani, ancora insita nell'animo umano: gli iniziati si liberano della loro parte "titanica" e ascendono per mezzo di quella divina, in loro conservatasi attraverso l'ingestione delle membra di Dioniso da parte dei Titani stessi. WEST (1983) non accoglie favorevolmente una simile lettura, che giudica troppo viziata dalle interpretazioni neoplatoniche, in quanto sarebbe innaturale credere che qualcosa di Dioniso sia rimasto nei Titani dopo che furono inceneriti dai fulmini di Zeus. Una spiegazione a mio avviso eccessivamente razionalistica e che sembra contrastare apertamente con i numerosi richiami all'appartenenza originaria degli iniziati a una "stirpe celeste" presenti nelle tavole orfiche. Cfr. BERNABÉ – JIMÉNEZ SAN CRISTOBAL (2008, 9-60), dove si analizzano ben sei tavole nelle quali è ricorrente l'espressione "io sono figlio della Terra e del Cielo stellato", e non mancano particolari aggiuntivi, come il riferimento all'appartenenza a una "stirpe celeste", oppure l'affermazione da parte dell'iniziato di chiamarsi Asterio.

<sup>7</sup> «Sappiamo dal mito che Persefone deve andare all'inferno per permettere il ciclo delle stagioni, interrompere l'inganno dell'eternità con la vita». MATTEONI (2021).

*as we have seen  
in the tale of Persephone  
wich should be read*

*as an argument between the mother and the lover –  
the daughter is just meat.*

*There is a rift in the human soul*, e questa non è fatta per appartenere alla vita, si tratta dell'aspettativa di continuare a vivere oltre la morte; la terra chiede di negarla, la terra intesa come matrigna, come luogo di morte e di totale inesistenza; il suo, infatti, non è consiglio ma minaccia. *Earth* segue immediatamente *life* nella versificazione della poetessa statunitense: le due parole sono separate da un punto fermo, ma la loro vicinanza e la posizione significativa di *earth* in conclusione del verso, rivelano la contrapposizione esistente fra questi due concetti. Nonostante ciò, pare che esista un delicato equilibrio tra la vita e la morte, che credo si possa riassumere nell'affermare che la prospettiva unica della morte non deve sottrarre alla vita il suo valore, anzi dovrebbe potenziarlo.

E allora cos'è Persefone in questo ricorrere continuo del tempo, nel quale l'esistenza dell'uomo ha uno spazio brevissimo? Carne contesa tra la madre e l'amante. *Meat* nella sua crudeltà è qui apposizione dedicata a una dea, la sua carne, quella che la vincola al mondo della più brutta materialità. La verità di Glück non è rivelata ma naturale e potremmo dire "meccanicistica": si è materia nel gioco tra la madre (ovvero la terra positivamente intesa come datrice di vita) e l'amante (la terra come non-luogo, dove l'esistenza viene a termine). Il rischio è quello di rimanere sospesi a vagare tra l'uno e l'altro mondo, come Persefone che non ha avuto modo di conoscere null'altro se non il campo fiorito dove il suo ratto si consumò, e non potrà mai conoscere l'inverno, lei è la causa del ciclo ma non lo comprende e ciò la rende errante.

*My soul  
shattered with the strain  
of trying to belong to earth –*

*What will you do,  
when it is your turn in the field with the god?*

Sono questi i versi conclusivi della prima "versione" di *Persephone the Wanderer*, dove l'anima della poetessa ci viene presentata *shattered with the strain of trying to belong to earth*, perché questo è lo sforzo di tutte le anime, di tutti gli esseri umani in tutti i tempi, cercare di appartenere alla terra, cioè di concepire e accettare la morte<sup>8</sup>. L'ultima,

---

<sup>8</sup> «In qualche modo la morte è sia un mistero abbastanza terrificante che una liberazione: come se il vuoto potesse essere il giusto equilibrio dopo la vita», cfr. PARPAGLIONI (2021). Sembra che l'autore abbia percepito, al pari dell'interpretazione proposta, quasi uno slancio alla quiete della morte intesa come vuoto: un'esperienza terrificante ma allo stesso tempo, quasi in forma paradossale, rasserenante. È

inquietante, domanda pone il lettore a immedesimarsi nella storia di Persefone: cosa farà ognuno di noi una volta posto davanti alla fine?

La seconda versione è diversa dalla prima che la poetessa fornisce all'inizio della raccolta, costituisce una variazione della stessa storia in cui però il tono diventa più spregiudicato e, tutto sommato, meno misterioso:

*In the second version, Persephone  
is dead. She dies, her mother grieves –  
problems of sexuality need not  
trouble us here.*

*Compulsively, in grief, Demeter  
circles the earth. We don't expect to know  
what Persephone is doing.  
She is dead, the dead are mysteries.*

Straordinariamente in questo caso *Persephone is dead*, è cioè privata del suo statuto divino di immortale: il destino a cui si affaccia è quello della morte dalla quale non c'è ritorno. È spaventosamente semplice la consequenzialità con cui gli avvenimenti vengono presentati all'attenzione del lettore: Persefone è morta e sua madre ne lamenta la dipartita, perché è questo quello che naturalmente avviene quando il ciclo della vita giunge al suo termine. Non vi è dunque spazio per alcuna prospettiva di continuità nell'oltretomba, tanto è vero che la poetessa efficacemente afferma *problems of sexuality need not trouble us here*. Demetra, in qualità di madre, compie ciò che ci si aspetterebbe da qualsiasi altra madre, piange e si dispera, cerca ossessivamente di risolvere l'enigma della scomparsa della figlia che però non equivale alla tradizionale peregrinazione alla ricerca del colpevole del ratto: *the dead are mysteries*, la morte stessa è un mistero, nessuno può sapere cosa facciano i morti né che aspetto realmente abbia la morte.

*We have here  
a mother and a cipher: this is  
accurate to the experience  
of the mother as*

*she looks into the infant's face. She thinks:  
I remember when you didn't exist. The infant  
is puzzled; later, the child's opinion is  
she has always existed, just as*

---

probabile che Glück abbia intercettato la volontà di razionalizzazione della morte da punti di vista differenti, costruendo un modello nuovo e molto ricco del mito di Persefone nel quale legare insieme prospettive e soluzioni sia antiche sia moderne.

*her mother has always existed  
in her present form [...]*

Demetra, avendo dato alla luce sua figlia, ha già fatto esperienza dell'assenza di Persefone, quando guardandola in volto poteva affermare di ricordare il periodo in cui ella non esisteva, un'esperienza tutto sommato simile alla morte e una sua prefigurazione in qualità di non-esistenza. È chiaro che lo stesso non si possa dire al riguardo dell'*infant*, in quanto tutto ciò che ella conosce parte dalla percezione di sé come viva ed esistente, e non può ricordare di non aver conosciuto la madre. Poco del mondo Persefone è destinata a conoscere come figlia della vita (fatta dea nella forma di Demetra), troppo presto strappata alla corsa dell'esistenza per vedere qualcosa di diverso rispetto alla primavera.

*[...] She's going to know, really,*

*only two adults: death and her mother.  
But two is  
twice what her mother has:  
her mother has*

*one child, a daughter.  
As a god, she could have had  
a thousand children.*

Persefone conosce due *adults*: la morte, Ade della prima versione e la fine dell'esistenza nella seconda; sua madre, non una madre qualsiasi ma Demetra, la dea della fertilità della terra che dovrebbe avere il potere di generare continuamente la vita. *But two is twice what her mother has*, in quanto solo una figlia ha generato Demetra, pur godendo del suo statuto di dea, e ora la terra (con la quale per forza deve essere identificata) si presenta ostile, addirittura violenta, perché rifiuta di generare di nuovo: una sola volta la terra è madre, ovvero quando dona la vita, poi si trasforma nella terra gelida, "stranamente" simile alla morte, che per tutta la raccolta Glück ha presentato esattamente in questi termini.

E dunque banalmente Persefone è morta, la sua vita è spirata e non tornerà, perché in ciò consiste l'esistenza dell'uomo: una vita immersa nel ciclo continuo che l'alterna alla morte<sup>9</sup>, ma per una sola volta nel suo campo di esistenza.

*And why is this hypothesis*

---

<sup>9</sup> Così come l'alterna alle sofferenze del vivere. Il tema del ritorno e della ciclicità, in *Averno* come in altre raccolte è spesso messo in evidenza da chi si avvicina alla poesia di Glück. «Questa costanza del ritorno (dell'inverno, dell'autunno, del freddo, della morte, che per certi versi pure potrebbe far pensare a un Eliot riletto in maniera affatto originale) sta lì a segnalare il continuo impietoso ripresentarsi delle ferite della brutalità del mondo», cfr. CARRARA (2021).

*Never discussed? Because  
it is not in the story; it only  
creates the story.*

Perché mai non è questa l'ipotesi di lettura che si suole dare dell'intera vicenda? La poetessa risponde a se stessa: l'ipotesi non è per nulla presente nel racconto, cioè non è utile alle funzioni che il racconto riveste, ma è il motivo per cui il racconto è creato. A ben pensarci la poetessa dimostra qui di possedere una chiara visione delle finalità con le quali il mito di Persefone era adoperato nei Misteri Eleusini<sup>10</sup>. Al di là del valore cerealicolo, i Misteri assunsero presto anche la valenza di riti che garantivano la felicità dopo la morte: solo gli iniziati, lo ricorda l'inno omerico, potranno essere beati, i non-iniziati invece anche dopo la morte non avranno una sorte così fortunata. Con le stesse potenzialità salvifiche, seppur in maniera differente, il mito era adoperato anche nel contesto orfico, con il quale pare che Glück abbia costruito notevoli punti di contatto, dalla concezione negativa della ciclicità fino al ruolo determinante assunto da Persefone; mescolando insieme l'escatologia eleusina e orfica la poetessa si propone come obiettivo non quello di fornire speranza e luce ma di sottrarre questi due elementi, riducendo all'osso il messaggio salvifico della narrazione: la morte continua a rappresentare una liberazione dal ciclo in senso stretto, ma non perché apre le porte della "vita vera", al contrario rappresenta il suo definitivo opposto. L'intento è quello di smascherare la menzogna per mezzo dei suoi stessi strumenti. E dunque che Persefone sia morta e basta, che esista la morte come annichilimento è l'ipotesi che spinge il mito ad assumere le sue vesti salvifiche, ma non può essere nel racconto, perché questo ne comprometterebbe i fini.

*What is she planning, seeking her daughter?  
She is issuing  
a warning whose implicit message is:*

---

<sup>10</sup> Partiva una lunga processione che coinvolgeva la quasi totalità del popolo ateniese (iniziati e non) nell'intento di trasportare i tesori sacri a Demetra dall'*Eleusinion* di Atene al *Telesterion* ad Eleusi. Il rito originariamente doveva possedere un forte collegamento con il culto della terra e della fertilità. La cerimonia aveva la funzione di propiziarsi la fecondità della terra per la successiva stagione primaverile. Arrivati al *Telesterion* rimanevano solo gli iniziati e i sacerdoti potevano entrare nell'area sacra. Tutti gli iniziati compivano gesti rituali formalizzati in alcune formule fortunatamente tramandateci pur nella loro oscurità interpretativa. Secondo la lettura maggiormente accolta pare che si traesse fuori da alcune ceste, utilizzate per il trasporto dei tesori sacri, delle rappresentazioni plastiche dei genitali femminili che ogni iniziato doveva strofinarsi sull'intero corpo: in questo modo si mimava l'atto del parto, immaginando di rinascere dalla Madre terra identificata con Demetra e così venendo promessi a nuova vita, alla rigenerazione. Atteso era il momento del ritorno simbolico di Persefone: il ratto nei suoi caratteri tradizionali era rappresentato a mo' di piccolo dramma prima che dall'area sacra fuoriuscisse un sacerdote velato con una lanterna (simbolo della ricerca di Demetra) e una spiga di grano, annunciando di essere Persefone tornata dall'Ade e di aver concepito *Brimòs*, il figlio che darà fertilità alla terra. Per ampliare la conoscenza delle pratiche misteriche legate al culto di Demetra, si consiglia SFAMENI GASPARRO (1986).

what are you doing outside my body?

*You ask yourself:  
why is the mother's body safe?*

*The answer is  
this is the wrong question, since  
The daughter's body  
doesn't exist, except  
as a branch of the mother's body  
that needs to be  
reattached at any cost.*

*What are you doing outside my body?* È questa la domanda che si pone Demetra, in un altissimo momento della versificazione della poetessa la quale, con pochissimi elementi, sancisce l'inscindibilità di una madre dalla propria prole. Eppure è davvero sicuro il corpo della madre? La domanda è mal posta perché non si può affatto immaginare che la figlia esista *except as a branch of the mother's body that needs to be reattached at any cost*. Se l'identificazione che abbiamo posto, per la quale Demetra corrisponde alla terra, è corretta, allora significa che la vita che da essa si genera a essa deve inevitabilmente tornare, è inutile quindi domandarsi se quel luogo, la terra, sia o meno sicuro, perché è la destinazione ultima dell'esistenza senza via di scampo.

Ma Demetra con Persefone compie uno strappo alla regola, gli dei afflitti causano la sofferenza di molti e sovvertono i patti (il naturale ordine vita-morte): ciò fa sì che il ritorno della figlia coincida con l'alternarsi delle stagioni, fondando così la bugia che i morti possano tornare. Tale azione è letta come la violenza suprema dalla poetessa: Persefone si era abituata alla morte e invece è richiamata alla vita ogni sei mesi per un capriccio della madre.

*Persephone  
was used to death. Now over and over  
her mother hauls her out again –*

*You must ask yourself?  
Are the flowers real? If*

*Persephone «returns» there will be  
one of two reasons:*

*either she was not dead or  
she is being used  
to support a fiction –*

La primavera che Persefone conosce ancora e ancora, ogni qual volta sono trascorsi i sei mesi di permanenza nell'oltretomba, è reale o fittizia? Glück pone in virgolettato “*returns*” da intendersi non tanto come “ritorna” quanto piuttosto come “risorge”; però se le cose stanno così ciò dipenderà dal fatto che in realtà la vita non conosce alcuna interruzione e la morte non equivale al suo contrario, oppure dal fatto che l'esempio di Persefone serve a sostenere una menzogna.

Alla fine del componimento la poetessa prende direttamente la parola identificandosi con Persefone (e non è improbabile che sia stata proprio lei a parlare per tutta la raccolta):

*I think I can remember  
being dead. Many times, in winter,  
I approached Zeus. Tell me, I would ask him,  
how can I endure the earth?*

*And he would say,  
in a short time you will be here again.  
And in the time between*

*you will forget everything:  
those fields of ice will be  
the meadows of Elysium.*

La prima affermazione ha un tono decisamente straniante: *I think I can remember being dead*. In tal modo si ribalta la condizione naturale precedentemente descritta per la bambina, la quale ovviamente percepisce se stessa, insieme alla madre, come sempre esistita, dato che non può ricordare di non essere esistita prima della sua nascita. Ricordare l'essere morti però non è un vantaggio, e infatti Persefone interroga Zeus: *Tell me, I would ask him, how can I endure the earth?* Come sopportare la terra di nuovo, come trovare le forze per affrontare, ogni volta partendo dal principio, il dramma misterioso della morte? La risposta concessa dal padre degli dei è spiazzante quanto l'affermazione precedente di Persefone: *in a short time you will be here again. And in the time between you will forget everything: those fields of ice will be the meadows of Elysium*. Persefone tornando alla vita dimenticherà come appare la morte, scambierà ciclicamente i campi ghiacciati dell'Erebo (per i quali si chiede come potrà fare ad affrontare la terra) per i prati dell'Elisio. Una condanna tremenda quella di non poter morire, dovendosi porre eternamente dinanzi alla menzogna che oltre la tomba attende l'Elisio. Ma si può affermare che allo stesso modo, da morta, Persefone non ricordi l'essere viva: nel muoversi con delicato equilibrio sul tema del ricordo e della memoria, Glück pare cogliere il significato profondo della celebre espressione greca per la quale il saggio, ogni giorno, si allena a morire. La metempsicosi di tradizione pitagorica non equivale solamente alla dottrina per la quale l'anima si reincarna in un ciclo eterno di vite, dalle quali il saggio, per mezzo della conoscenza, deve purificarsi; secondo tale

dottrina, infatti, dimenticare la vita giunti alla morte è la “punizione” di chi, arrivato nell’Ade, sceglie di bere alle acque del Lete e di reincarnarsi, dovendo di nuovo affrontare le sofferenze della vita. Il vero saggio è colui che si allena a morire praticando gli esercizi di memoria e ricordando le sue vite passate (questo è il significato profondo della metempsicosi come purificazione dalle vite passate per arrivare alla morte definitiva) in modo tale da non dimenticare la vita una volta morto e così ponendo fine al ciclo delle reincarnazioni<sup>11</sup>.

Chi non si sia preparato a morire, quando si troverà nel campo col dio non avrà avuto modo di appartenere alla vita, ma ugualmente vorrà rifiutare la terra alla quale è invece per necessità destinato.

La poesia di Louise Glück carica il personaggio di Persefone di una prospettiva moderna che eleva la singolarità del racconto a valore universale, riuscendo così a cogliere alcuni degli aspetti più problematici del vivere umano, come il confronto con l’inevitabile fine dell’esistenza. Se da un lato alcuni temi, come quello della violenza sessuale e del consenso, e alcune modalità espressive (si pensi ad esempio allo stile della poesia di Glück, talmente tanto frammentato da risultare prosastico) sono il prodotto dell’epoca in cui la poetessa vive e opera, altri elementi della sua versificazione derivano invece dalla lunga tradizione che il mito del ratto di Persefone si trova alle spalle.

## 2. Nella tradizione antica: l’inno omerico a Demetra

Il mito è stato più volte recuperato, in svariati contesti e momenti diversi fra loro, ma volendo almeno dare le linee generali, per il mondo antico, della sua trattazione, risulta impossibile non affidarsi all’inno omerico a Demetra, a Ovidio e a Claudiano, che hanno fissato parametri stabili nelle successive elaborazioni di questa storia pur di volta in volta variando alcuni aspetti che hanno reso le singole versioni assolutamente uniche. L’intento è quello di fornire un ventaglio limitato di riferimenti al mondo classico, al fine di mettere in evidenza sia l’originalità della lettura di Glück, sia, per certi versi, il suo debito nei confronti del mondo antico. Tanto per costruire un’esemplificazione, si può fare riferimento alla lettura tutt’altro che salvifica dell’episodio che viene data dalla poetessa in contrasto con il valore iniziatico che il ritorno ciclico di Persefone assume proprio nell’inno omerico, del quale si tratterà a breve. Glück infatti pare cancellare qualsiasi aspettativa non solo di vita beata, ma propriamente di continuazione dell’esistenza dopo la morte, attraverso l’esempio universale fornito dalla vicenda che

---

<sup>11</sup> Per un approfondimento della questione rimando alla lettura, sempre affascinante, di VERNANT (1965, 93-143). Vale inoltre la pena di ricordare che il valore della memoria è ben saldo nelle pratiche orfiche, note per mezzo delle tavole che prescrivono per gli iniziati di evitare le acque della prima fontana che incontreranno una volta nell’oltretomba (probabilmente del Lete), per dissetarsi invece al lago di *Mnemosyne*, cfr. BERNABÉ – JIMÉNEZ SAN CRISTOBAL (2008). Per un approfondimento sulle connessioni tra orfismo e filosofia pitagorica, cfr. WEST (1983, 7-15).

vede protagonista Persefone, degradata dal livello di dea a quello di semplice essere mortale; l'inno invece funziona su un binario speculare ma posto in direzione opposta, in quanto proprio attraverso le peripezie delle dee, madre e figlia, costruisce l'aspettativa della beatitudine che attende l'iniziato, ponendolo in forte connessione con le figure divine. Non si sta certo cercando di affermare che senza una conoscenza puntuale delle elaborazioni classiche sia impossibile leggere e apprezzare la poesia di Louise Glück, ma è certo innegabile che approcciarsi ai suoi versi con una simile consapevolezza può caricarli ulteriormente di significato e migliorare l'intesa tra il lettore e la poesia.

Nella tradizione più antica la giovane dea ha per la prima volta un certo spazio di azione nel celeberrimo inno omerico a Demetra, uno degli inni maggiori, di dimensioni notevoli e dalla difficile interpretazione complessiva. Le occasioni in cui gli inni venivano recitati erano per lo più rituali dunque non sembrerà strano ritrovare in alcuni di questi testi riferimenti mimetici alle forme del rito.

È proprio questo il caso dell'inno a Demetra, che riprende, scaglionandoli, i vari momenti dei Misteri Eleusini, importantissime feste che si svolgevano tra il 14 e il 20 o 22 boedromione (circa 10 giorni tra settembre e ottobre), ovvero quando oramai la stagione estiva aveva superato da tempo il suo picco e si avviava a morire per lasciare spazio all'autunno. La cerimonia era anticipata all'inizio dell'estate dai Piccoli Misteri, utili ai soli iniziati, che così si preparavano alla successiva e maggiore celebrazione.

La versione del mito che ci viene offerta dal poeta dell'inno diverge per qualche aspetto da quella tradizionale, pur mantenendone inalterate alcune caratteristiche fondamentali come il valore eziologico rispetto all'istituzione dei Misteri.

L'ambientazione scelta è quella di Nisa, che ricorre anche nel più breve inno a Dioniso, una terra greca di incerta collocazione che nella tradizione del mito si alterna alle radure nei pressi di Enna in Sicilia. Già nei primi nove versi il poeta ci rende consapevoli di un dettaglio che non può assolutamente essere trascurato:

Δήμητρ' ἠύκομον, σεμνήν θεάν, ἄρχομ' αἰείδειν,  
αὐτήν ἠδὲ θύγατρα τανύσφυρον, ἦν Αἰδωνεὺς  
ἦρπαξεν, δῶκεν δὲ βαρύκτυπος εὐρύοπα Ζεὺς,  
νόσφιν Δήμητρος χρυσαόρου, ἀγλαοκάρπου,  
παίζουσαν κούρησι σὺν Ὀκεανοῦ βαθυκόλποις  
ἄνθεά τ' αἰνυμένην, ῥόδα καὶ κρόκον ἠδ' ἴα καλὰ  
λειμῶν' ἄμ μαλακὸν καὶ ἀγαλλίδας ἠδ' ὑάκινθον  
νάρκισσόν θ', ὃν φῦσε δόλον καλυκώπιδι κούρη  
Γαῖα Διὸς βουλῆσι χαριζομένη Πολυδέκτη

«Comincio a cantare Demetra dai bei capelli, dea venerabile,  
e la sua figliola dalle caviglie sottili, che Adoneo  
rapì – glielo concesse Zeus onniveggente, signore del tuono,  
ingannando Demetra dalla spada d'oro, dea delle splendide messi –  
mentre giocava insieme alle floride figlie di Oceano

e coglieva fiori, le rose e il croco e le belle viole  
 su un morbido prato. Coglieva le iris e il giacinto, e anche  
 il narciso – insidia per la tenera fanciulla – che la Terra generò  
 su richiesta di Zeus, per compiacere il signore infernale»<sup>12</sup>.

Supervisore “oscuro” del ratto e suo reale colpevole non è Ade, l’executore materiale dell’atto di violenza, ma addirittura il padre Cronide, il quale aveva promesso in sposa la figlia al fratello. Zeus è qui detto εὐρύοπα, ovvero onniveggente (letteralmente «che vede lontano», ben inteso nel futuro): il signore degli dei ha accesso, attraverso la sua mente, alla conoscenza del Fato, e sa ancora prima che i fatti si verifichino cosa succederà alla figlia Persefone.

Dunque, è per volere di Zeus che la terra (proprio il luogo al di sotto del quale Persefone verrà presto condotta con la forza) inizia a produrre fiori di ogni forma e bellezza: la lista è accurata, si passa dalle rose al bel narciso che è quello appositamente pensato per catturare l’attenzione della giovane dea. La scena descritta è riconducibile a quella di un *locus amoenus* in cui la grazia del divino incontra la bellezza della natura, ancora spontaneamente generatrice dei suoi frutti. Già nell’*incipit*, dunque, si delinea la necessità del tragico avvenimento: neanche gli dei possono sfuggire al Fato che ha prescritto per Persefone la conclusione che conosciamo.

La pace idilliaca è presto interrotta: già al v. 19 ci viene descritto in poche battute il ratto in sé e per sé, senza che il poeta si dilunghi troppo sui particolari. Persefone piange e si dimena mentre invoca il padre che però rimarrà sordo al suo appello. Solamente in due pare abbiano sentito le urla disperate della dea, Ecate ed Elios, il quale ha avuto anche la possibilità di vedere materialmente l’execuzione del ratto per via della sua posizione privilegiata. Di qui si apre la celeberrima peregrinazione di Demetra attraverso i mari e le terre che la porterà dopo nove giorni di instancabile ricerca alla presenza di Ecate prima e di Elios dopo, e proprio quest’ultimo svela a Demetra la verità.

Di maggiore interesse risultano i vv. 82-87 nei quali Elios espone i motivi per i quali Demetra dovrebbe placare la sua ira: 1) Ade è pur sempre il fratello suo e di Zeus; 2) tra gli dei senza alcun dubbio non è indegno di diventare suo genero; 3) il signore di molti regna sull’oltretomba, ovvero sulla terza parte del mondo, che gli venne assegnata in sorte: pertanto Persefone come sua sposa sarà ricoperta di onori.

ἀλλά, θεά, κατάπαυε μέγαν γόον: οὐδέ τί σε χρὴ  
 μᾶψ αὐτως ἄπλητον ἔχειν χόλον: οὐ τοι ἀεικῆς  
 γαμβρὸς ἐν ἀθανάτοις Πολυσημάντων Αἰδωνεύς,  
 αὐτοκασίγνητος καὶ ὁμόσπορος: ἀμφὶ δὲ τιμὴν  
 ἔλλαχεν ὡς τὰ πρῶτα διάτριχα δασμὸς ἐτύχθη,  
 τοῖς μεταναιεταίει τῶν ἔλλαχε κοίρανος εἶναι.

«Ma tu, dea, arresta il pianto copioso: non conviene

<sup>12</sup> Tutte le traduzioni italiane dell’inno omerico a Demetra sono di ZANETTO (2015).

che tu nutra una collera così insaziabile. Fra gli dei non è un genere indegno di te Adoneo dai molti sudditi, tuo fratello e tuo consanguineo. Ebbe in sorte il suo regno all'inizio, quando fu fatta la divisione in tre parti: abita con coloro dei quali gli toccò d'essere il signore».

La consolazione offerta dal Sole non ottiene l'effetto sperato e Demetra si lascia vincere dallo sconforto prima, dalla rabbia poi, decidendo così di abbandonare il consesso degli dei sull'Olimpo e recarsi sulla terra nella forma di una donna anziana. Tradizionalmente il mito di Demetra / Persefone avrebbe voluto invece che l'allontanamento dagli altri dei, con la conseguente sospensione della generazione dei frutti della terra, fosse dovuto alla peregrinazione stessa ma, come vedremo, una simile soluzione è funzionale al poeta, che desidera intrecciare quest'ambito della narrazione con una presenza più forte della dea a Eleusi.

La parentesi eleusina offre una prima interessante narrazione adoperata da Demetra per velare la sua identità di dea: la madre di Persefone si presenta col nome di Dos, donna di origini cretesi la quale fu portata via a forza da alcuni pirati al fine di essere venduta e per questo imbarcata sulla loro nave. Fermatisi successivamente a Torico i pirati preparano il pranzo, facendo sì che vi partecipino anche le altre donne che erano state rapite; Dos invece approfitta dell'occasione e riesce a fuggire, spinta dall'idea che fosse ingiusto che quelli traessero guadagno da lei che avevano portato via contro la sua volontà. La narrazione, dunque, pare ripetere quasi fedelmente lo schema degli eventi che hanno colpito e che colpiranno Persefone, offrendosi al lettore nelle vesti di una vera e propria prefigurazione: la donna viene rapita da un aggressore (nel caso di Dos da un gruppo di pirati) e successivamente è "invitata" da quest'ultimo ad assumere del cibo. Dos si rifiuta e riesce a fuggire, Persefone invece nutrendosi del chicco di melograno degli inferi rimarrà eternamente vincolata a quel luogo. Ma non è questa l'unica sezione in cui pare possibile evidenziare una prefigurazione del destino che coglierà Persefone; difatti Dos-Demetra dopo essere giunta a Eleusi verrà affiancata in qualità di nutrice al piccolo di casa, ovvero Demofonte, ultimo figlio di Celeo e Metanira, con grande gioia dell'intera famiglia. Demetra, come ricompensa silente per l'ospitalità ricevuta, praticherà su Demofonte, cagionevole di salute, un rito col fuoco che gli consentirà di ottenere la vita eterna; proprio nel corso del rito presso il focolare della casa, Demetra è sorpresa da Metanira che interviene per salvare il figlio, così interrompendo l'efficacia del rito e suscitando ulteriormente l'ira della divinità, che finalmente si manifesta in forma compiuta<sup>13</sup>.

Demofonte è specchio di Persefone e prefigurazione della sua sorte nella misura in cui subisce complessivamente gli stessi eventi: è circondato dall'amore della madre Metanira che come Demetra pena per il figlio quando lo vede in pericolo; la sua natura

---

<sup>13</sup> Per la verità anche in precedenza, ai vv. 188-190 Demetra, ancora nei panni di Dos, si era mostrata in una sorta di epifania all'interno delle case di Celeo, ma in quell'occasione non era stata ancora riconosciuta.

semi-divina e semi-immortale viene messa in “sospensione” a causa di un intervento esterno (che nel caso di Demofonte è dato dalla sua stessa madre), come avviene per Persefone che pur essendo una divinità conosce l’esperienza più simile possibile alla morte per un dio; entrambi in qualche modo sono legati alla concezione dell’eterna giovinezza, Demofonte per via della promessa fattagli da Demetra, Persefone non solo perché immortale ma pure in quanto rapita dalla Morte ancora ragazza; per entrambi infine si prospetta una conclusione salvifica, in quanto a Demofonte saranno comunque garantiti doni straordinari da Demetra, la quale decide di affidargli i misteri che instaurerà proprio a Eleusi affinché la sua collera possa essere placata<sup>14</sup>.

L’intervento risolutivo di Zeus è messo in moto dalla minaccia della sorella di privare la terra della sua fertilità; dopo il tentativo fallito di Iris, il padre degli dei acconsente finalmente al ricongiungimento tra madre e figlia. A questo scopo Hermes viene inviato negli inferi per riferire ad Ade il disegno di Zeus e lo esorta a liberare Persefone già precedentemente definita παράκοιτις, ovvero sposa, al v. 343. La risposta del signore di molti è tanto laconica quanto efficace ai vv. 357 s.:

ὡς φάτο: μείδησεν δὲ ἄναξ ἐνέρων Ἄιδωνεὺς  
ὄφρυσιν, οὐδ’ ἀπίθησε Διὸς βασιλῆος ἐφετμῆς:

«Così disse; Adoneo, il signore dei morti, sorrise  
con le sopracciglia, e obbedì agli ordini di Zeus sovrano».

Ade pare arrendersi alla volontà del fratello, ma annuisce con un gesto che solitamente nell’epica omerica è assegnato a Zeus, insieme al celebre cenno del capo. Il sorriso di Ade è tale perché anch’egli, come il fratello, è dotato di onniveggenza, sa cioè perfettamente che Persefone rimarrà comunque a lui legata per almeno la metà dell’anno. Questa è per la verità una capacità che è difficile credere fosse negata alla stessa Demetra, non solo in qualità di divinità olimpica, ma pure alla luce del fatto che era sorella tanto di Zeus quanto di Ade; ciò detto quindi, anche la madre di Persefone, bisogna immaginarlo, era consapevole di come si sarebbe evoluta la vicenda sin dal principio e nonostante questo è presa dalla passione, si lacera per il dolore e cade preda della nostalgia per la figlia. La spiegazione tradizionalmente data è quella della distinzione tra mente divina e anima divina: se la prima è in grado di cogliere la volontà del Fato (contro il quale anche gli dei non possono nulla), la seconda invece è più simile all’essenza degli uomini: pertanto, pur sapendo, un dio è comunque costretto a patire.

Nonostante il fatto che in precedenza si sia affermato che la lettura dell’inno e la rielaborazione della Glück si muovano in direzioni parallele ma opposte, ritengo sia

<sup>14</sup> Non è questa, ancora una volta, la versione tradizionale del mito. In primo luogo, il figlio di Celeo destinato a far conoscere al mondo l’agricoltura come secondo dono di Demetra era Trittolemo, che invece nell’inno è eguagliato ai fratelli. In secondo luogo, ancora, Demetra avrebbe dovuto concedere agli eleusini la conoscenza dei Misteri come forma di ringraziamento per averle svelato la verità sul ratto. In passato la vicenda di Demofonte era ritenuta inserita *ad hoc* dal poeta come forma di esaltazione di qualche nobile famiglia eleusina, ma pare di gran lunga più verisimile la spiegazione resa.

significativo soffermare l'attenzione sull'inesorabilità del processo di "discesa agli inferi" che investe Persefone. Nonostante sua madre Demetra, come è naturale per qualsiasi madre, si disperdi alla notizia della perdita dell'amata figlia al punto tale da sovvertire le leggi che alternano la vita alla morte, Persefone non può sfuggire completamente all'abbraccio di Ade: non è allora un caso che la poetessa statunitense, proprio nella seconda versione della sua *Persephone*, si concentri tanto sulla naturale consequenzialità della morte alla vita quanto sull'anomalia generata dal comportamento di Demetra (*When a god grieves it means ... to reverse agreements*; ma anche *Persephone was used to death. Now over and over her mother hauls her out again*).

Che anche Demetra sembri sapere in anticipo l'esito della vicenda pare possa essere dimostrato dal fatto che chiede alla figlia se abbia mangiato qualcosa nell'Erebo (consapevole della legge che, nel caso, l'avrebbe vincolata a quel luogo, vv. 392 ss.), domanda alla quale Persefone risponde in maniera abbastanza ambigua. Infatti, la giovane ricorda di aver mangiato un chicco di melograno, ma afferma convintamente che anche questo fu frutto di una violenza perpetrata nei suoi confronti dallo zio e subito dopo si effonde nella narrazione del ratto che finalmente ci viene presentato nei dettagli ai vv. 414-433, specificando che l'azione fu tutt'altro che consensuale (πόλλ' ἀεκαζομένην: ἐβόησα δ' ἄρ' ὄρθια φωνῆ, «benchè resistessi e levassi altissime grida»). Ma la versione della dea non combacia con quanto precedentemente il poeta ci aveva presentato: Ade, dopo aver salutato Persefone concedendole di tornare dalla madre con un discorso che ricalca le argomentazioni che già Elios aveva adoperato, consegna il chicco alla dea che se ne nutre spontaneamente. Ponendosi dalla prospettiva della figlia è chiaro che Persefone stia qui tentando di giustificare ciò che al momento percepisce come una colpa (il doppio giuramento di verità all'inizio e alla fine del suo discorso ne sono una prova), d'altro canto i commentatori vi vedono ulteriori significati. Il melograno (un dettaglio questo che Glück non ha trascurato) infatti è caratteristico per la molteplicità dei suoi semi, il che lo rende un frutto assai fertile e per questo caro ad Afrodite; cibandosene, Persefone avrebbe accolto dallo sposo un "dono d'amore", legandosi a lui più o meno inconsapevolmente<sup>15</sup>. Non bisogna poi dimenticare l'assai diffusa credenza popolare secondo la quale nutrirsi di un qualsiasi cibo generato negli inferi significasse legarsi a essi a doppio filo. La vicenda si conclude con la ben nota soluzione prospettata da Zeus delle riconciliazioni cicliche fra Demetra e Persefone che giustificano l'alternarsi delle stagioni.

Come si è già ricordato a proposito del genere innodico in generale, i componimenti di questo tipo erano solitamente legati a un'occasione specifica della quale cercavano di mimare i momenti salienti. La mimesi dei riti celebrati nei Misteri Eleusini è affidata per lo più alla figura di Demetra: nel corso dell'inno, infatti, la dea è mostrata in due

---

<sup>15</sup> Si noti come da questo luogo potrebbe derivare alla poetessa premio Nobel la suggestione del *victim blaming* presentato nella prima versione della sua *Persephone the Wanderer*. Si avrà inoltre modo di constatare, soprattutto seguendo la versione ovidiana, come l'*amor* diventi un punto fondamentale della narrazione del ratto e come anche e soprattutto questo elemento possa aver giustificato la rilettura moderna di Glück,

passi nell'atto di rifiutare cibi e bevande (vv. 49-50 e 199-201), serbando un silenzio che ben si addice ai Misteri<sup>16</sup>; in un altro passo ancora (vv. 208-211) dopo aver rifiutato di bere il vino accetta invece di farsi preparare il ciceone, istaurando l'origine della pratica. Alla luce di ciò sarebbe impossibile interpretare pure la vicenda relativa a Persefone senza tenere in conto la sua intima relazione con l'ambiente dei Misteri. La dea è costretta, senza possibilità di appello, per la forza con cui il Fato travolge tutti gli esseri, dei compresi, ad attraversare indicibili sofferenze, venendo prima strappata alla madre per poi rimanere per sei mesi all'anno confinata nel mondo dei morti. Il dolore di Persefone (doppio del dolore di sua madre, come doppio di Demetra è del resto la stessa Persefone) è utile però al risultato conclusivo, ovvero quello di garantire il suo ritorno e dunque i sei mesi in cui la terra è di nuovo prospera in congiunzione della felicità ritrovata di Demetra. Secondo l'interpretazione misterica il mito del ratto spiega eziologicamente l'alternarsi delle stagioni, la sua rappresentazione aveva un chiaro valore apotropaico in un contesto rituale originariamente legato al culto della terra e della sua fertilità.

Ben presto però il mito di Persefone si carica di nuovi e più potenti connotati, come ci dimostra l'innesto eleusino nella versione offertaci dal poeta dell'inno. Anche Demofonte come Persefone, infatti, è destinato a un futuro di felicità e di virtù per mezzo della *rinascita* che Demetra gli concede; Persefone invece continua in un ciclo inarrestabile a risorgere dal mondo dei morti, garanzia per gli iniziati di una ricompensa successiva al destino che attende tutti i mortali. In questo modo Persefone diventa l'immagine della speranza degli iniziati di godere della condizione che li rende tali partecipando ai riti misterici: come scrive anche Louise Glück, si tratta di un'ipotesi mai considerata *because it is not in the story; it only creates the story*; non è possibile esplicitare nel racconto il motivo per il quale il racconto stesso è stato generato, altrimenti si rischierebbe di vanificare il tentativo di superare l'inconcepibile vuoto che attende l'uomo oltre la soglia della morte.

E dunque solo al dio è possibile affidare le proprie sorti, del resto più volte nell'inno si è detto che gli uomini devono accettare ciò che a loro è impartito dagli dei (per la prima volta a partire dal v. 147 per bocca delle figlie di Celeo, e ancora ai vv. 216-217 nel discorso di Metanira a quella che lei crede essere la vecchia Dos), secondo il pensiero greco che il mondo non appartiene agli uomini: essi solamente lo calpestano, ma tutto è competenza delle potenze divine. In una simile condizione tutto ciò che

---

<sup>16</sup> Se da un lato il silenzio è certamente un valore iconico di queste forme rituali, dall'altro è senza dubbio interessante che almeno in un'occasione Demetra sia presentata nell'atto di sorridere. Ai vv. 191-205 compare la figura di Iambe che, con motteggi e scherzi continui, riesce alla fine a far sorridere di nuovo Demetra, la quale fino a quel punto aveva insistentemente rifiutato qualsiasi cibo o bevanda. In AGAMBEN - FERRANDO (2010, 18-19) si affronta proprio la sezione precedentemente richiamata, istituendo un parallelo tra la speranza ritrovata dalla dea col sorriso per mezzo dei giochi di Iambe e quella degli iniziati ai riti che, come Demetra, seppur in forma teatralizzata, scoprono la speranza della vita serena oltre la morte.

l'iniziato può fare è affidarsi al volere del dio che alla fine lo ricompenserà con la serenità dopo la morte e con grandi benefici materiali in vita, vv. 480-482 e 486-489:

ὄλβιος, ὃς τάδ' ὄπωπεν ἐπιχθονίων ἀνθρώπων:  
ὃς δ' ἀτελής ἱερῶν ὅς τ' ἄμμορος, οὐποθ' ὁμοίων  
αἴψα ἔχει φθίμενός περ ὑπὸ ζόφῳ εὐρόεντι.

[...]

[...] μέγ' ὄλβιος, ὃν τιν' ἐκεῖναι  
προφρονέως φίλωνται ἐπιχθονίων ἀνθρώπων:  
αἴψα δέ οἱ πέμπουσιν ἐφέστιον ἐς μέγα δῶμα  
Πλοῦτον, ὃς ἀνθρώποις ἄφενος θνητοῖσι δίδωσιν.

«Beato fra gli uomini chi ha assistito a questi riti!  
ma il non iniziato ai misteri, l'escluso, non avrà identica  
sorte, neppure da morto, sotto l'umida terra.

[...] Beato fra gli uomini terreni  
colui che esse di cuore prediligono:  
a protezione della grande casa subito gli mandano  
Pluto, che dispensa ricchezza agli uomini mortali».

### 3. Cerere madre e Proserpina figlia nei *Fasti* di Ovidio

Un'interessante rivalutazione globale del mito e della figura di Persefone ricorre in Ovidio, il quale ne tratta sia nei *Fasti* sia nelle *Metamorfosi*.

La ripetizione nelle due opere della medesima narrazione, seppur in versioni diverse, come vedremo, è un tratto abbastanza frequente della poesia ovidiana ed è in parte dovuto al fatto che forse furono scritte contemporaneamente, o comunque Ovidio diede una forte revisione ai *Fasti* dopo il confino a Tomi nell'8 d.C.

Come è noto, i *Fasti* si costituiscono quale poemetto elegiaco dedicato alle ricorrenze del calendario<sup>17</sup>, e spesso per la sua stessa natura si apre ad ampie digressioni mitologiche con forte valore eziologico. La sezione che interessa il mito di Proserpina cade nel IV libro, vv. 417-618, in un passo dell'opera che descrive le festività celebrate

---

<sup>17</sup> Tema da non sottovalutare, tanto più in periodo augusteo. Già Cesare aveva rivoluzionato il calendario romano, Augusto ne diede una versione riveduta e corretta. La maggiore particolarità, tuttavia, è stata osservata nell'inserimento delle feste che celebrano gli uomini e non solo gli dei, il che riusciva ovviamente assai utile alle forme della propaganda augustea. Cfr. MILLER (2001, 168): «The poem's "political" stance has dominated recent criticism. By incorporating into the *Fasti* new *feriae* celebrating anniversaries of his achievements and honors, Augustus, like Julius Caesar before him, firmly fixed his mark on the calendar, as on everything else in Rome's public life». L'autore riporta inoltre le altre posizioni della critica, con tanto di riferimenti bibliografici, che si muovono tutte nel riconoscere al poema un chiaro valore politico, ma di volta in volta inteso come appoggio o critica al principato.

in onore proprio di Cerere, i *ludi Ceriales* che ricorrevano tra il 12 e il 19 aprile. All'interno di questo contesto, che praticamente da subito rende evidente la sua forte ispirazione callimachea volta all'ἄϊτιον<sup>18</sup>, Ovidio afferma che la materia stessa che sta cantando lo induce a raccontare del ratto di Proserpina, che ci verrà offerto in una versione assolutamente singolare.

Prima e importante divergenza rispetto alla versione dell'inno è l'ambientazione siciliana nei pressi di Enna, di cui Ovidio serberà memoria anche nella ulteriore riformulazione del mito trattato nelle *Metamorfosi*. È la ninfa Aretusa a richiamare per grandi celebrazioni Cerere, sua figlia Proserpina, e la schiera di ninfe che solitamente le accompagna. La Sicilia è lo sfondo perfetto per la costruzione di un nuovo *locus amoenus* nel quale non manca il gusto per l'elencazione e la presa diretta del dettaglio naturalistico, che sono tratti tipici della poesia di gusto ellenistico a cui Ovidio si ispira. Nella versione formulata per i *Fasti* non vi è alcun accordo segreto tra Giove e Plutone che giustifichi il rapimento di Proserpina: semplicemente lo zio adocchia la bella e giovane nipote nell'atto di cogliere alcuni fiori e immediatamente se ne invaghisce. La rapidità con cui l'amore penetra nei pensieri del dio della morte è pari a quella con cui il rapimento, ancora una volta violento e contrario alla volontà di Proserpina, si compie ai vv. 443-448:

*Carpendi studio paulatim longius itur,  
et dominam casu nulla secuta comes.  
hanc videt et visam patruus<sup>19</sup> velociter aufert  
regnaque caeruleis in sua portat equis.  
illa quidem clamabat "io, carissima mater,  
auferor!", ipsa suos abscideratque sinus*

«Nel compito di raccogliere i fiori a poco a poco si procede sempre più lontano.  
E caso volle che nessuna delle compagne avesse seguito la padrona.  
La vede lo zio, e dopo averla vista rapidamente la strappa via  
e la trascina ai suoi regni con gli oscuri cavalli,

<sup>18</sup> Ciò è reso palese da almeno due passi che sono al di fuori dei versi che più strettamente ci interessano: 1) ai vv. 401-402 si legge *Prima Ceres homine ad meliora alimenta vocato / mutavit glandes utiliore cibo*, che sembra un'allusione palese ai vv. 9-10 del prologo ai *Telchini* (frm. 1 Pf.) se si accetta che Demetra Thesmoforos "butti giù" nella pesata la grande δρὺν, così come congetturato da Hunt, in quanto qui la quercia varrebbe per la ghianda; 2) ancora ai vv. 405-406 si legge *Aes erat in pretio, Chalybeia massa latebat:/ eheu, perpetuo debuit illa tegi*, che ricorre come motivo tipico di attacco contro il primo scopritore di qualcosa di funesto, in tal caso il ferro, come avviene ai vv.48-50 della celeberrima Chioma di Berenice (frm. 110 Pf.), perché il ferro è colpevole di aver reciso la ciocca. Molti dei problemi esegetici e testuali degli scritti di Callimaco sono trattati in maniera più che esaustiva in D'ALESSIO (1996).

<sup>19</sup> Il *patruus* non solo è lo zio, ma anche colui che nella famiglia, dal ramo paterno, esercitava un certo controllo morale sui figli del fratello. Il detto romano *ne sis patruus mihi* fa proprio riferimento a questo particolare ruolo censorio esercitato dallo zio paterno, dunque è tanto più tangibile nel racconto ovidiano lo scandalo per il quale un *patruus* non solo si innamora della nipote ma addirittura le usa violenza rapendola. La figura del *patruus* è trattata con un netto taglio antropologico in BETTINI (1986, 27-46).

ma ella urlava “Ah! Carissima madre, vengo rapita!”, e lei stessa si strappava le vesti»<sup>20</sup>.

Le modalità con cui il ratto si compie, dunque, non sono molto diverse rispetto a quelle già osservate per l'inno, diversa ne è invece la motivazione.

Se da un lato, tralasciando la confabulazione divina tra Giove e Plutone, Ovidio concede uno spazio maggiore all'azione del sentimento amoroso nella pienezza della sua potenza travolgente, dall'altro invece è ugualmente attento all'aspetto affettivo dei legami famigliari, in particolar modo tra genitori e figli. Le urla di Proserpina hanno allarmato le ninfe sue compagne, che però non assistono al rapimento; nonostante ciò, dopo essersi accorte della sparizione della loro *domina*, anche loro si mettono a strillare. Il frastuono raggiunge addirittura l'orecchio di Cerere, la quale immediatamente impazzisce per l'acuto dolore provocato dalla scomparsa della figlia. Ovidio afferma letteralmente che la follia di Cerere rasenta quella delle menadi della Tracia e poco oltre, ai vv. 459-462, crea una bella similitudine che paragona il comportamento della dea a quello di una giovenca che ha perso il suo vitello:

*Ut vitulo mugit sua mater ab ubere rapto  
et quaerit fetus per nemus omne suos,  
sic dea nec retinet gemitus, et concita cursu  
fertur, et e campis incipit, Henna, tuis.*

«Come la madre muggisce per il vitello che le è stato strappato dalla mammella e cerca i suoi piccoli per tutto il bosco, così la dea non trattiene le grida, e disperata si dà alla corsa, e inizia, Enna, dai tuoi campi».

Il paragone col mondo animale, di sapore virgiliano<sup>21</sup>, dimostra la forte sensibilità di Ovidio nel rappresentare il dolore della perdita di un figlio per un genitore, tanto più per una madre: non vi è differenza se una simile tragedia colpisca un essere del mondo umano / divino o uno di quello animale, la sofferenza patita dalla madre sarà sempre uguale e la spingerà a compiere i medesimi gesti: urlare, disperarsi e cercare subito la prole perduta. I lamenti della madre e della figlia non riescono mai a unirsi, benché entrambe si cerchino costantemente: di sicuro valore il v. 483 *Perque vices modo "Persephone!" modo "filia!" clamat* nel quale Ovidio gioca con la doppia nominazione con la quale Proserpina era nota in lingua greca, che affianca a Persefone anche il nome *Kόρη*, mettendo ulteriormente in risalto il forte legame genitoriale che unisce le due divinità.

---

<sup>20</sup> Se non indicato diversamente, le traduzioni appartengono a chi scrive.

<sup>21</sup> L'impostazione virgiliana del passo è ulteriormente confermata dall'amplificazione del catalogo delle località siciliane che segue immediatamente, sulla scorta di *Aen.* III, 684-798, a dimostrazione di quanto la celeberrima peregrinazione di Cerere (che è ben lungi dal concludersi alla ricerca nella sola Trinacria) copra letteralmente ogni località dell'isola.

L'introduzione dell'indubbio valore del legame tra la madre e la figlia che Ovidio coltiva tanto nella presente versione dei *Fasti*, quanto in quella delle *Metamorfosi*, offre la possibilità di istituire un parallelo con la rielaborazione della poetessa statunitense. Il ruolo di madre di Demetra e la sua stessa figura assumono un tono di inquietante ambiguità in entrambe le versioni offerteci in *Averno*: Demetra è la madre-terra da cui nasce la vita, ma anche il luogo in cui si è destinati a tornare una volta morti, e per di più dimostra una certa morbosità nell'ostinato tentativo di costruire la menzogna che i morti possano tornare. Il legame tra Demetra e Persefone è asfissiante nella versificazione di Glück al punto tale che la poetessa, come osservato, concepisce la figlia come *a branch of the mother's body that needs to be reattached at any cost*. Sembra quasi che l'attenzione particolare dimostrata da Ovidio all'affetto genitoriale di Demetra, letta prima come madre che come dea, venga portato alle estreme conseguenze nelle poesie della Glück, fino a diventare un macabro abbraccio soffocante che nega la vita e allo stesso modo ne rappresenta la naturale conclusione.

Cerere, nel corso del suo errare, si spinge fin nei pressi di Eleusi, il che offre a Ovidio la possibilità di variare notevolmente lo schema tradizionale del mito, presentando Celeo come un povero pastore<sup>22</sup> che vive modestamente, padre di un'unica figlia e del piccolo, nonché malato, Trittolemo. Oltre questo aspetto, l'episodio eleusino segue il suo tradizionale svolgimento, dall'accoglimento di Cerere nella casa di Celeo in qualità di nutrice di Trittolemo, fino allo svolgimento del rituale col fuoco<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Il motivo dell'aiuto ricevuto dal personaggio di origini modeste è già radicato nella tradizione ellenistica, che sicuramente Ovidio doveva conoscere bene: basti a questo proposito pensare all'*Ecale* di Callimaco. Oltre a ciò, credo che si possa individuare un primo indizio della presenza nelle versioni ovidiane di tratti orfici dell'elaborazione del mito. Il Papiro di Berlino 44 (II sec. a. C.) contiene un testo che mescola sezioni in poesia e in prosa, in parte riproducendo, con alcune variazioni, i versi dell'inno omerico a Demetra. È opinione diffusa che il testo fosse orfico, anche se non sembra chiaro se se ne debba parlare come di una variante dell'episodio attribuita a Orfeo oppure come un testo pienamente orfico con alcune citazioni omeriche. Anche nel caso del Papiro di Berlino gli abitanti di Eleusi e lo stesso Celeo ci sono presentati nelle vesti di figure umili, pure se sono evidenti notevoli differenze rispetto alla versione cucita da Ovidio. Non è improbabile che il poeta di Sulmona abbia rielaborato l'episodio sulla base di numerose suggestioni colte da tradizioni diversificate; del resto, si trova indizio della conoscenza di Ovidio di un collegamento tra Eleusi e Orfeo in *Met.* XI 92 s., dove si dice che Orfeo avrebbe trasmesso a Mida la conoscenza dei misteri per il tramite di Eumolpo, e che egli stesso sarebbe stato un iniziato orfico. Per un panorama più dettagliato del collegamento tra Orfeo ed Eleusi, rimando a BERNABÉ (2008).

<sup>23</sup> Si ritiene sia utile portare in evidenza almeno due elementi: 1) al v. 513 la figlia di Celeo e Metanira così si rivolge a Cerere, camuffata nelle vesti di una vecchia "*Mater*" *ait virgo (mota est dea nomine matris)*. Il termine *mater* ricorda molto da vicino Δημήτηρ e infatti non è improbabile che l'allusione ovidiana puntasse proprio a un simile effetto. Ancora una volta Ovidio insiste sulla natura di madre di Cerere, condizione questa che la piega a un'infinita sofferenza per ciò che è avvenuto alla figlia: pare infatti che il poeta stia soffermando la sua attenzione più sulla forma affettiva dei rapporti genitoriali che sul valore propriamente eziologico della narrazione; 2) ai vv. 533-536 Cerere rompe il suo lungo digiuno, nutrendosi del fiore del papavero e così fondando il rituale secondo il quale gli iniziati ai culti misterici avrebbero dovuto mangiare solo quando si fosse fatta notte. In tal modo Ovidio dimostra di aver ben

Nella versione del mito seguita nei *Fasti*, il disvelarsi della verità giunge solo in seguito alla chiusura della sosta eleusina. Cerere si incontra prima con Elice, l'Orsa Maggiore, che le fornisce una risposta incompleta ma utile: le costellazioni nulla hanno visto in quanto *crimine nox vacua est* (v. 581), ma il Sole potrà esserle di sicuro aiuto. Ancora una volta quindi Cerere interroga l'astro più splendente nel cielo, affidabile testimone del rapimento avvenuto di giorno:

*Sol aditus "quam quaeris", ait "ne vana labores,  
nupta Iovis fratri tertia regna tenet."  
questa diu secum, sic est adfata Tonantem  
(maximaeque in vultu signa dolentis erant):  
"si memor es de quo mihi sit Proserpina nata  
dimidium curae debet habere tuae.  
orbe pererrato sola est iniuria facti  
cognita: commissi praemia raptor habet.  
at neque Persephone digna est praedone marito,  
nec gener hoc nobis more parandus erat.  
quid gravius victore Gyge captiva tulissem  
quam nunc te caeli sceptrum tenente tuli?  
verum impune ferat, nos haec patiemur inultae;  
reddat et emendet facta priora novis."  
Iuppiter hanc lenit, factumque excusat amore,  
nec gener est nobis ille pudendus ait;  
"non ego nobilior: posita est mihi regia caelo,  
possidet alter aquas, alter inane chaos."  
(vv. 583-600)*

«Interpellato il Sole disse “colei che tu cerchi, affinché non ti affatichi inutilmente, come sposa del fratello di Giove possiede il terzo regno”.

Dopo essersi a lungo tormentata tra sé, così implorò il Tonante (sul volto v'erano i segni più evidenti di chi soffre):

“Se ti ricordi da chi insieme a me Proserpina sia nata, merita di ricevere metà del tuo affetto, dopo aver girato il mondo mi è venuta a conoscenza la sola violenza del fatto: il rapitore si gode dei frutti di ciò che ha commesso.

Ma Persefone non si merita un predone come marito, né in questa maniera ci si doveva presentare un genero.

Molto di più avrei sofferto prigioniera dopo la vittoria di Gige di quanto soffro ora mentre tu detieni gli scettri del cielo?

Ma che resti impunito, dell'accaduto noi soffriremo invendicate; che la restituisca e ponga rimedio alle azioni passate con le nuove”.

Giove la calma, e giustifica l'accaduto con un impulso d'amore,

---

compreso la natura dell'inno omerico nel ricollegare alla figura di Cerere e ai suoi gesti, nel corso della ricerca della figlia, i vari rituali da compiersi.

“e quello non è un genere di cui dobbiamo vergognarci” disse;  
 “io stesso non sono più nobile; è stato posto nelle mie mani il regno del cielo,  
 l’altro fratello possiede le acque, l’altro il chaos vuoto”».

Il Sole risponde a Cerere invitandola a non affaticarsi inutilmente, cercando di spronarla a una tranquillità che, come è ovvio, non è propria di una madre defraudata della figlia. Seppure i toni siano simili a quelli del discorso di Elios nell’Inno omerico, Ovidio sapientemente evita di rendere il Sole portavoce delle tre argomentazioni in favore del matrimonio tra Plutone e Proserpina; l’astro infatti ha qui solo il compito di svelare la verità sul ratto e indirizzare Cerere a parlare con il fratello, nonché padre di Proserpina, Giove<sup>24</sup>.

Le parole di Cerere elevano alla massima potenza la vena di affetto genitoriale che ha attraversato l’intera narrazione<sup>25</sup>: la dea fa appello alla metà dell’amore che Giove, in qualità di padre di Proserpina, deve mostrare nei confronti della figlia; la richiesta non è basata sul tentativo di garantirsi la giustizia del padre degli dei (attributo proprio di Giove), né sul ruolo di tutore legale che un padre normalmente dovrebbe esercitare, ma facendo leva sull’aspetto intimo e privato del legame interno al concetto di famiglia. Tutto ciò che tocca l’anima di Cerere è la viva preoccupazione per la sorte della figlia, a prescindere dalle circostanze in cui la sua scomparsa si è verificata<sup>26</sup>. La sorte della giovane dovrebbe concernere anche Giove, proprio per questo Cerere ricorda che la modalità con cui Plutone si è appropriato di Proserpina non è compatibile con le aspettative tanto della madre quanto del padre: *nec gener hoc nobis more parandus erat*. L’utilizzo di *nobis*<sup>27</sup> in luogo di *mihi* non è casuale, Cerere non sta parlando di un interesse che riguarda solamente lei come madre, ma lei e Giove come genitori. Così ciò che all’inizio poteva sembrare una supplica rivolta nei confronti di Giove, diventa un vero e proprio discorso di accusa *ad deum*, nel quale la madre Cerere non manca di intendere fra le righe come parte dell’accaduto sia responsabilità di Giove in persona. Ulteriore aspetto di forte innovazione (condiviso con la versione delle *Metamorfosi*) è la motivazione individuata da Giove (dietro al quale in tal caso si cela il poeta) per l’atto di

<sup>24</sup> È infatti il padre degli dei a sviluppare gli argomenti che, nell’Inno, erano stati pronunciati da Elios. La similitudine dei passaggi è stata adoperata, tra le altre osservazioni, da HINDS (1987, 58-59) per argomentare la diretta dipendenza della rielaborazione ovidiana del mito dall’Inno omerico.

<sup>25</sup> Sul punto, mi pare che già Hinds avesse messo in evidenza questa novità della narrazione ovidiana, seppur collocandola nel suo discorso di comparazione con la versione dell’Inno. «[...] in Ovid the affecting use of direct speech and the replacement of all the stately epithets by the intimate *carissima* relegate divine power-relations to the background and scale Persephone down to a mere frightened girl who wants her mother», cfr. HINDS (1987, 60-61), dove l’autore paragona la scena del ratto nell’Inno con quella dei *Fasti*, notando come la voce di Persefone-Proserpina passi dall’appellarsi a Giove nella sua qualità di padre degli dei, a Cerere, semplicemente in funzione del suo essere madre.

<sup>26</sup> Come in precedenza il poeta aveva espresso bene la pura natura di “madre” prima che di “dea” che Cerere assume in questa versione del mito servendosi della bella similitudine col mondo animale, così nel discorso della divinità ricorre a un’iperbole potente ai vv. 593-594.

<sup>27</sup> Nonostante sia questa la lettura che si preferisce, alla luce dell’*inultae* del v. 595, è possibile che il plurale possa riferirsi non a Cerere e Giove, ma a Cerere e Proserpina.

violenza compiuto; al v. 597 il Cronide afferma *factumque excusat amore* favorendo così una sorta di giustificazione al ratto: non c'è dubbio che anche in questo aspetto della versione ovidiana del ratto, la Glück possa aver trovato terreno fertile per la costruzione della sua Persefone come vittima dei *problems of sexuality*, già precedentemente ricordati a proposito della seconda *Persephone the Wanderer*.

Il discorso di Giove si chiude con un perentorio avvertimento, posto come condizione al ritorno di Proserpina: madre e figlia potranno ricongiungersi solamente se la giovane non si sia cibata di nulla nell'Erebo. Hermes<sup>28</sup> è poi inviato per recuperare Proserpina e concretizzare il tanto atteso ricongiungimento, ma il messaggero degli dei torna a mani vuote, riferendo di aver visto lui stesso Proserpina nutrirsi di sette chicchi di melograno: Cerere cade nuovamente nello sconforto come se la figlia le fosse stata appena sottratta. È curioso che fino a questo punto nessun riferimento sia stato dato alla punizione inferta da Cerere che blocca la fertilità della terra, condizione questa in parte strutturale dell'interpretazione rituale dell'inno omerico, nonostante la digressione sia presentata come collegata a dei *ludi*; è probabile che Ovidio abbia voluto porre maggiormente l'attenzione su altri aspetti, ovvero quelli già indicati dell'amore e dell'affetto genitoriale. Solo alla fine della narrazione, infatti, il poeta si cura di ricordare che, dopo aver ottenuto l'accordo dei sei mesi, Cerere riprende a far fruttare la terra: *largaque provenit cessatis messis in arvis, / et vix congestas area cepit opes*<sup>29</sup>.

Come si avrà avuto modo di comprendere, uno degli aspetti più originali dello sviluppo narrativo ovidiano è l'accento sul forte valore dei legami sentimentali, in particolar modo quelli che spingono Cerere a darsi alla disperata ricerca della figlia e, allo stesso modo, quelli che riescono a smuovere il padre Cronide. L'attitudine mostrata dal poeta nei confronti di una materia che poteva facilmente aprirsi a digressioni eziologiche è senza dubbio singolare. Ovidio dà altrove nei *Fasti* ampia dimostrazione della sua larga erudizione e del piacere per l'elencazione, arrivando per esempio a presentare sei diverse spiegazioni per l'origine del nome degli *Agonalia*<sup>30</sup>.

Solitamente la critica non mette in dubbio la dipendenza del poeta di Sulmona dall'estetica callimachea, al punto tale che Miller può affermare senza problemi: «The Augustan poets' engagement with Callimachus which has occupied scholarship in the past few decades finds its fullest expression in Ovid's *Fasti*, a quintessentially Callimachean work»<sup>31</sup>; tuttavia proprio un simile riferimento può generare qualche problema di lettura. Non può infatti che risultare anomala la scarsità di elementi eziologici all'interno della narrazione del ratto di Proserpina, che però potrebbe

---

<sup>28</sup> Hermes-Mercurio non è solamente il dio incaricato di portare i messaggi, funge anche da trasportatore di anime. È senza dubbio singolare che nella vicenda di Persefone / Proserpina la sua funzione tradizionale venga rovesciata: il dio è infatti chiamato non ad accompagnare un'anima di un mortale verso l'oltretomba ma a riportare in superficie una dea.

<sup>29</sup> Ov. *fast.* IV, 617-618.

<sup>30</sup> Cfr. *ivi* I 317-334.

<sup>31</sup> MILLER (2001, 174). Nella stessa pagina, in nota, l'autore fornisce alcune indicazioni bibliografiche di sicura utilità.

comunque essere spiegata alla luce dell'atteggiamento variegato con il quale Ovidio si pone nei confronti del recupero della tradizione. In primo luogo, si ritiene possa essere fertile la rielaborazione proposta da Hinds delle posizioni già espresse da Heinze: quest'ultimo aveva infatti avanzato una distinzione netta per genere letterario di *Fasti* e *Metamorfosi* proprio in riferimento all'episodio di Proserpina, affermando che la prima trattazione fosse puramente elegiaca, mentre la seconda assolutamente epica. Hinds rifiuta le conseguenze di una distinzione troppo netta, ma si fonda sulla medesima intuizione, ampliandone gli orizzonti con un principio "dinamico" di applicazione delle norme del genere, le quali così come vengono rispettate sono altrettante volte infrante<sup>32</sup>. Non si ritiene infondata l'ipotesi che Ovidio abbia "caricato" di valore elegiaco l'episodio del ratto, nel quale si intravedono spesso e volentieri quelle tinte di *querimonia* che sono tipiche del genere, come nel caso dei lamenti della madre Cerere assimilati ai dolorosi muggiti di una giovenca che ha perso la prole. Del resto, Ovidio si concede nei *Fasti* la possibilità di selezionare le festività delle quali ha intenzione di trattare più o meno ampiamente libro per libro, dunque si può immaginare che il poeta si sia sentito attratto dalla narrazione del ratto anche per le implicazioni elegiache che poteva imprimere alla versificazione.

#### 4. Un'elaborazione differente ma speculare: il ratto nelle *Metamorfosi*

La versione adottata da Ovidio nelle *Metamorfosi* si fonda sulle medesime premesse di quella dei *Fasti*, come per esempio l'ambientazione siciliana presso Enna, ma per altri aspetti innova ulteriormente la narrazione. A cantare del rapimento della giovane Proserpina è Calliope in un'agone poetico; la musa ricorda l'*amor* che Cupido impiantò in Plutone per volontà di Venere, la quale, mal sopportando che già due dee (Minerva e Diana) avessero preso la via della castità, pretende che almeno Proserpina trovi invece marito: questo avrebbe consentito alla dea dell'amore di "regolare" sulla terza parte del mondo, quella parte di regno che fu affidata dalla sorte proprio a Plutone. Si ritiene che possa essere di sicuro interesse chiarire, sin dal principio, i possibili motivi che spingono Ovidio a variare in maniera così decisa la nuova versione del ratto rispetto a quella dei *Fasti*. Barchiesi, in particolar modo, ha ragionato sui complessi meccanismi di costruzione della narrazione nel poema ovidiano, mettendo in luce come essi si

<sup>32</sup> Cfr. MILLER (2001, 181-182) per un quadro più chiaro di come si articola il dibattito a distanza tra Hinds e Heinze sulla questione del genere letterario. Segnalo inoltre MONTANARI (1974): il contributo ragiona criticamente sulla tradizionale identificazione di Callimaco come fonte per l'elaborazione ovidiana dell'episodio nei *Fasti* e propone invece Nicandro come riferimento unico per entrambe le rielaborazioni ovidiane. Tuttavia, questa posizione, per quanto giudicata ingegnosa da parte della critica, sembra «to be grounded in little more than speculation», HINDS (1987, 55). Partendo infatti dall'ambientazione siciliana del ratto, Hinds mette in dubbio la necessaria esistenza di un intermediario ellenistico tra Ovidio e l'opera storica di Timeo, che sembra essere la fonte più antica da individuare per l'inserimento di una simile variante; non sarebbe inoltre da dimenticare, per lo studioso, che Ovidio si sia servito ad ampie maniche proprio del modello antichissimo dell'inno omerico.

differenzino dalle forme tradizionali dell'*epos*, soprattutto nella costruzione di svariati sottolivelli di narrazione in cui sia chi racconta sia la storia presentata non sembrano giovare all'edificazione o allo svolgimento di un tema generale<sup>33</sup>. Le narrazioni aderiscono fortemente al contesto in cui vengono sviluppate, e per questo è indispensabile comprendere dove e per chi ci viene detto che Calliope narra del ratto: Ovidio racconta che Minerva si recò presso le Muse, e che così una di loro (che rimane anonima) riferì alla dea che Calliope, nel corso di un'agone con le Pieridi arbitrato da alcune ninfe, narrò del ratto di Proserpina e successivamente del fatto che la ninfa Aretusa aveva riferito della sua storia alla dea Cerere. La narrazione di Calliope è contrapposta a quella delle Pieridi che invece avevano trattato in maniera anomala della celebre Gigantomachia: Rosati evidenzia bene come l'*ethos* superbo delle nove sorelle mortali si rifletta anche sul tipo di racconto che scelgono per l'agone, in quanto la lotta fra Giganti e divinità è senza dubbio l'esemplificazione maggiore della ribellione nei confronti dell'ordine divino<sup>34</sup>. I livelli individuabili sono almeno cinque, la musa Calliope si trova al terzo e racconta per un pubblico di ninfe, probabilmente acquatiche, la storia di un ratto che, dobbiamo immaginarlo, era funzionale a suscitare in loro un certo piacere. «The question “what kind of stories do nymphs like?” is not extremely promising *per se*, but in the world of this epic you end up learning answers to questions you never thought to ask»<sup>35</sup>, la risposta alla domanda, per Barchiesi, è che alle ninfe piacesse gli *amores* ove la ragazza alla fine riesce a sfuggire al proprio persecutore: quale migliore esempio del ratto di Proserpina? Proprio questo sembrerebbe essere un buon indirizzo di speculazione. In un suo contributo nel quale si tratta ampiamente della rappresentazione dello stupro nel poema ovidiano, Curran<sup>36</sup> mette in risalto quanto spesso la violenza sia protratta ai danni proprio delle ninfe, e come Ovidio sia in grado di far risaltare la loro totale avversione nei confronti dell'atto che sono state costrette a subire o al quale sono riuscite a scampare: «he [Ovidio] shows that even nymphs can be unwilling rape victims and chooses them as his heroines over and over again»<sup>37</sup>. Tenendo a mente un'ottica di questo tipo, non mi sembra per nulla eccezionale che il pubblico di ninfe al quale Calliope si rivolge sia contento di ascoltare una storia nella quale alla fine la ragazza riesce a “liberarsi” del proprio aguzzino, o quantomeno a normalizzare la propria posizione.

In tal modo riusciamo a spiegarci sin dal principio per quale motivo Ovidio abbia concentrato così tanto la propria attenzione sull'*amor*, al punto tale da renderlo il motore originario che ha avviato l'intera vicenda: «I conclude that Ovid is not simply narrating his own version of the Proserpina myth; rather, his own version is coloured by the particular version which Calliope performed on a particular occasion and for a special audience, a jury of nymphs. The narrative cannot be cleanly severed from its

---

<sup>33</sup> Cfr. BARCHIESI (2006).

<sup>34</sup> Cfr. ROSATI (2009, 173-178).

<sup>35</sup> BARCHIESI (2006, 191).

<sup>36</sup> Cfr. CURRAN (1978).

<sup>37</sup> CURRAN (1978, 231).

“narrating instance”»<sup>38</sup>. Come visto poi, l’ultimo livello narrativo, quello affidato ad Aretusa, è dedicato all’ascolto proprio di Cerere, il che potrebbe spiegare, come si vedrà in seguito, perché il poeta si sia preoccupato anche di mettere in risalto l’affetto genitoriale che vincola indissolubilmente la madre e la figlia<sup>39</sup>. Non è peraltro da sottovalutare un ulteriore elemento che spiega bene l’interesse rivolto da Ovidio alla trattazione dell’*amor*, suggerito dalle giuste osservazioni di Rosati. Come già anticipato, il tema della narrazione delle Pieridi è ben adeguato alla loro natura, che le pone in sfida con delle divinità, nel tentativo di sovvertire quello che è un ordine imposto dalle gerarchie olimpiche; d’altro canto, la narrazione di Calliope è funzionale non solo ad allietare il pubblico giudicante delle ninfe, ma pure a ribadire la costituzione di un ordine cosmico che passa attraverso la forza esercitata dall’*amor*, motivo per il quale Calliope racconta del ratto di Proserpina che avrà come esito definitivo il costituirsi dell’alternanza delle stagioni. La penetrazione di questa potenza stabilizzante all’interno dell’unico regno che ne era privo, quello dei morti, dà una forma definita al mondo, contrapponendo così il concetto di ordine che viene fuori dalla narrazione di Calliope con quello di chaos che è proprio di quella delle Pieridi<sup>40</sup>.

Dunque, in questa versione il dio dei morti è ancora una volta travolto dalla passione che però qui conosce un agente determinato in Cupido, a sua volta indirizzato all’azione dalla madre: sebbene il risultato finisca con l’essere il medesimo, le modalità di svolgimento ricordano di più l’intreccio cospiratorio dell’inno omerico.

La rappresentazione del momento del rapimento è abbastanza simile a quella dei *Fasti*, i gesti sembrano essere i medesimi, dalla rapidità con cui il ratto si compie, attraverso le urla (riportate qui in forma indiretta) gettate invano da Proserpina alla madre, sino all’immagine delle vesti strappate per mano della giovane dea in persona; i versi sono 395-399:

*paene simul visa est dilectaque raptaque Diti;*

<sup>38</sup> BARCHIESI (2006, 192). Oltre all’attenta analisi di Barchiesi, si segnala un contributo precedente nella cui linea pare che si sia inserito anche l’autore italiano, ZISSOS (1999). Lo studioso si concentra proprio sulle variazioni operate coscientemente da Ovidio sul mito del ratto in funzione delle aspettative del pubblico interno alla sua narrazione epica.

<sup>39</sup> BARCHIESI (2006, 192-197) affronta due questioni ulteriori: la rappresentazione positiva delle ninfe nella narrazione del ratto; l’assenza dell’episodio eleusino. Relativamente al primo punto, lo studioso crede di poter stabilire che il «pro-nymphs bias» sia dovuto al fatto che proprio a delle ninfe la narrazione sia dedicata, e dunque il risalto sulla loro efficacia nell’aiutare Cerere sarebbe un punto a favore della narrazione di Calliope nell’agone. Sul punto la sua ricostruzione varia sensibilmente da quella di Zissos, il quale ritiene di poter vedere, in particolare nell’episodio di Ciane, una sorta di stupro ai danni della ninfa, espresso implicitamente. Sulla stessa linea anche FANTHAM (2004, 64). Ciò contrasterebbe apertamente con alcuni argomenti di Barchiesi, che vuole che gli *amores* cantati da Calliope piacciono alle ninfe proprio perché inerenti a casi in cui le donne hanno la meglio. Per quanto riguarda invece il secondo aspetto, considerando che l’ascoltatrice del secondo livello narrativo è Minerva, potrebbe darsi che pure la musa anonima abbia “plasmato” sul suo pubblico la storia riferita, omettendo volontariamente l’episodio eleusino per evitare di infastidire la dea sulla questione della sua preminenza nell’Attica.

<sup>40</sup> Cfr. ROSATI (2009, 117-118 e 176).

*usque adeo est properatus amor. Dea territa maesto  
et matrem et comites, sed matrem saepius, ore  
clamat; et, ut summa vestem lanariat ab ora,  
collecti flores tunicis cecidere remissis*

«Quasi immediatamente quando la vide, Dite la amò e la rapì;  
fino a tal punto l'amore si era affrettato. La dea impaurita con triste  
voce invoca ora la madre ora le compagne, ma più spesso la madre;  
e visto che si era strappata la veste dal bordo superiore,  
i fiori che aveva raccolto caddero giù dagli indumenti allentatisi».

Ovidio punta ancora l'attenzione sulla rapidità con cui il tutto accade, senza possibilità che nessuno potesse frapporsi al dio della morte. È un atto unico il vedere e l'amare, come ben messo in evidenza dalla successione concitata, in polisindeto per mezzo dell'enclitica *-que*, dei tre perfetti passivi (*vista est dilectaque raptaque*) riferiti a Proserpina. Il senso della fretta è ulteriormente accresciuto dall'uso di *propero* al verso immediatamente successivo.

Ovidio innova la narrazione tradizionale del mito inserendo il primo dei cinque eventi metamorfici che, come è ovvio, ornano la storia. Solo la ninfa Ciane tenta infatti di bloccare il compiersi della volontà di Plutone, ma, come è ovvio, la potenza di un dio di molto la supera. La ninfa, dunque, si trasformerà in un ruscello (che proprio da lei trae il suo nome) a causa del pianto inconsolabile a cui si abbandona. Per bocca di Ciane, e prima che ella perda del tutto la facoltà del linguaggio, Ovidio ci rende testimonianza della violenza del ratto, giocando ancora sulla mancata consensualità di Proserpina: al v. 415 s. infatti si legge *Non potes invitae Cereris gener esse; roganda, / non rapienda fuit*<sup>41</sup>.

Il secondo evento metamorfico non tarda ad arrivare. Nel corso della sua tradizionale peregrinazione, Cerere viene accolta da una vecchia nella sua umile capanna. È ripetuto, seppur in forma più breve, lo schema dell'ospitalità da parte di una figura di basso profilo; in tal caso l'anziana offre alla dea una bevanda realizzata dal mescolamento di liquore e orzo abbrustolito<sup>42</sup>, che la dea beve con grande avidità suscitando il riso di un

---

<sup>41</sup> L'espressione rende assai bene la perfetta consapevolezza, già degli antichi, che quello di Proserpina / Persefone fosse a tutti gli effetti un ratto frutto di violenza inaudita. La consensualità, specialmente per il diritto romano, era infatti un elemento imprescindibile affinché il *matrimonium* fosse *iustum*, ovvero conforme alla legge, altrimenti l'unione era definita *contubernium*. Attraverso un lessico specifico, che da Ovidio recupererà anche Claudiano, basato sull'uso di verbi quali *rapio* oppure *aufero*, è resa evidente la competenza propriamente giuridica maturata dal poeta di Sulmona nel corso della sua formazione quale declamatore. Per una prospettiva più ampia e approfondita sulle implicazioni giuridiche della narrazione ovidiana e claudiana del ratto di Persefone, cfr. JONES (2019).

<sup>42</sup> Dunque anche nelle *Metamorfosi* Ovidio ricorda che Cerere, a un certo punto della sua peregrinazione, rompe il digiuno rituale. Come però appare evidente nel poema mitografico, il poeta non ha alcun interesse a collegare la narrazione alle origini degli aspetti rituali dei Misteri. Quanto detto risulta ancora più evidente per il fatto che, straordinariamente, la versione delle *Metamorfosi* omette completamente di citare l'episodio eleusino. Sembra invece più plausibile che la versione ovidiana sia il risultato di

giovane che passava di lì. La punizione impartita da Cerere è alla base della seconda metamorfosi che condanna per l'eternità il giovane nel corpo di uno stello: lucertola di piccole dimensioni il cui nome è appropriato per via delle macchie che gli costellano il corpo (v. 460 s. *Aptumque colori / nomen habet, variis stellatus corpora guttis.*).

Per comprendere quel che è accaduto, Cerere dovrà visitare la fonte generatasi dalla metamorfosi di Ciane: seppur impossibilitata a parlare, la ninfa fa comparire sul pelo delle sue acque la cintura di Proserpina, rendendo evidente che qualcosa di terribile le è accaduto. A differenza della versione dei *Fasti*, qui Ovidio fa esplicito riferimento alla vendetta che la dea scaglia contro la terra, privandola della sua fertilità, e in particolare contro la terra trinacria perché è lo scenario dove la violenza si è consumata. La motivazione però non è quella di punire gli dei in modo tale da privarli dei sacrifici di fumo; quella di Cerere è una pura vendetta dettata dal dolore della sua condizione di madre che, qui come nei *Fasti*, Ovidio sembra nettamente prediligere. Tra l'altro, la maledizione contro la Sicilia ha un forte valore ai fini della narrazione, in quanto innesca gli eventi che porteranno alla risoluzione della vicenda. La ninfa Aretusa non può invero sopportare che la sua terra acquisita sia sottoposta a un simile castigo, e per questo si fa carico di svelare a Cerere la verità sull'accaduto; la spiegazione di come Aretusa possa aver avuto conoscenza dei fatti è affidata da Ovidio alla credenza che tutti i fiumi sono collegati al di sotto della terra, e dunque che Aretusa, attraversandoli, abbia potuto vedere Proserpina oltre lo Stige (v. 504 s. *Ergo dum Stygio sub terris gurgite labor, / visa tua est oculis illic Proserpina nostris*). La terra non ha colpa alcuna, anzi è stata violata in un modo che rasenta quello della violenza subita da Proserpina, costretta ad aprirsi contro la sua volontà pur di concedere al carro di Plutone di passarvi attraverso: *Terra nihil meruit patuitque invita rapinae* (v. 492). È interessante porre nuovamente l'attenzione su come la positività con la quale Ovidio rappresenta l'amore genitoriale di Cerere, ma in questo caso anche l'incolpevolezza della terra al compimento del ratto, si trasformino nelle versioni di Glück in immagini speculari ma ambigue. Come già osservato in precedenza, la Demetra-madre della poetessa statunitense è una figura a tratti soffocante; allo stesso modo, anche l'immagine della terra, a cui la dea è inevitabilmente collegata, si qualifica di volta in volta come datrice di vita oppure luogo eterno che appartiene alla morte.

Come avviene nei *Fasti*, Cerere si recherà di persona al cospetto di Giove, tenendo un discorso che nei suoi punti essenziali ribadisce i concetti già osservati in precedenza per l'omologo discorso che ricorre nel poema elegiaco; si legge ai vv. 509-532:

*Mater ad auditas stupuit ceu saxea voces  
attonitaeque diu similis fuit; utque dolore  
pulsa gravi gravis est amentia, curribus auras*

---

un'attenta e selettiva attività di "cucitura" operata dal poeta di Sulmona, con intenti del tutto artistico-letterari: si avrà modo di osservare come sia possibile individuare nella narrazione alcune tracce della tradizione orfica, accostate a quelle eleusine senza che Ovidio senta la necessità di legarsi a doppio filo a uno dei due ambiti.

*exit in aetherias. Ibi toto nubila vultu  
ante Iovem passis stetit invidiosa capillis:  
“Pro”que “meo veni supplex tibi, Iuppiter,” inquit  
“sanguine proque tuo. Si nulla est gratia matris,  
nata patrem moveat; neu sit tibi cura, precamur,  
vilior illius, quod nostro est edita partu.  
En quaesita diu tandem mihi nata reperta est,  
si reperire vocas amittere certius, aut si  
scire, ubi sit, reperire vocas. Quod rapta, feremus,  
dummodo reddat eam; neque enim praedone marito  
filia digna tua est, si iam mea filia non est.”  
Iuppiter exceptit: “Commune est pignus onusque  
nata mihi tecum; sed si modo nomina rebus  
addere vera placet, non hoc iniuria factum,  
verum amor est; neque erit nobis gener ille pudori,  
tu modo, diva, velis. Ut desint cetera, quantum est  
esse Iovis fratrem! Quid quod non cetera desunt  
nec cedit nisi sorte mihi? Sed tanta cupido  
si tibi discidii est, repetet Proserpina caelum,  
lege tamen certa, si nullos contigit illic  
ore cibos; nam sic Parcarum foedere cautum est.”*

«La madre rimase stupefatta davanti alle parole udite, come diresti, di sasso e fu a lungo simile a chi è colpito da un fulmine; e non appena il forte sbigottimento fu scacciato dal dolore insopportabile, si mosse con il cocchio all'etere celeste. Lì, del tutto fosca in volto, furibonda, con i capelli sciolti si piantò davanti a Giove:  
“Per il mio sangue, Giove, sono venuta supplice davanti a te” disse  
“e anche per il tuo. Se non ti curi per nulla della madre, almeno la figlia tocchi il cuore del padre; e, te ne prego, non sia il tuo affetto minore solo perché è nata dal mio ventre.  
Ecco che la figlia, dopo essere stata cercata a lungo, è stata ritrovata, se chiami ritrovare l'aver perso senza scampo, o se definisci ritrovare il sapere dove si trovi. Sopperterò che sia stata rapita, a patto che me la restituisca; perché tua figlia non è degna di un predone come marito, se già non è più mia figlia.”  
Giove rispose: “La figlia è per me, come per te, comune impegno e responsabilità; ma se è corretto dare alle cose il nome che veramente hanno, quest'atto non è invero un oltraggio, ma amore; né quel genero sarà per noi motivo di vergogna, solo se tu lo desideri, o dea. Quand'anche gli mancassero altre doti, rimane il fratello di Giove! Che dire del fatto che nulla gli manca e che non mi è inferiore se non per la sorte? Ma se è così forte il tuo desiderio di separarli, Proserpina tornerà al cielo, tuttavia, è chiara la legge, se lì non si è nutrita di cibo alcuno; infatti così è stabilito secondo la convenzione delle Parche”».

Le suppliche di Cerere toccano gli stessi punti del discorso tenuto fra le due divinità ai vv. 583-600 dei *Fasti*: è di nuovo in virtù dell'affetto genitoriale che per natura dovrebbe legare il padre alla figlia che Cerere muove le sue preghiere. Non interessa alla dea che la sua dignità, in quanto appunto essere divino, venga rispettata, né tantomeno che Giove agisca in nome della giustizia, ma solamente che la figlia, sangue di entrambi e non di lei sola, venga restituita alla luce<sup>43</sup>. Al v. 522 Cerere dimostra con grande lucidità di essere consapevole della situazione disperata in cui si trova, la *filia* ormai già non è più sua perché la sua sorte è del tutto affidata al Cronide, il quale però come padre, si augura Cerere, proteggerà la prole comune: infatti è la “figlia di Giove” a non essere degna di un predone per marito (*neque enim praedone marito / filia digna tua est*). Qui la contrapposizione fra i possessivi *tua / mea* da un lato indica bene il dislivello nelle potenzialità di intervento dei due genitori, dall'altro invece, come già il *nobis* al v. 592 del brano dei *Fasti*, serve a sottolineare il fatto che i problemi che concernono la figlia debbano essere risolti tanto da Cerere quanto da Giove (significativo il fatto che anche in *Metamorfosi* una simile idea passi insieme all'espressione dell'inidoneità di un genero che si presenta in un modo tanto brutale).

L'inizio del discorso di Giove stabilisce in modo definitivo che l'attenzione è da porre sul vincolo di affetto genitoriale che lega sia la madre sia il padre alla figlia: *commune* è la prima parola pronunciata dal Cronide, *nata* è la parola che apre il verso successivo, in posizione chiaramente significativa. In questa versione però, Giove pare essere più duro con Cerere nel rimproverarle la schiettezza con cui parla del fratello Plutone; difatti il padre degli dei adopera le consuete argomentazioni per giustificare il ratto, ma approfondisce anche le motivazioni “psicologiche” dell'impeto amoroso che ha scosso l'animo del dio dei morti, e infatti al v. 525 s. si legge *non hoc iniuria factum, / verum amor est*. Nonostante ciò, si acconsente al ritorno di Proserpina, ma qui Giove introduce una condizione sconosciuta alla versione dei *Fasti*, ovvero che Proserpina non si sia cibata di nulla per rispetto del divieto imposto dalle Parche. L'emersione, ancora una volta notevole, dell'importanza concessa all'*amor*, insieme al riferimento alla prescrizione imposta dalle Parche, offre la possibilità di avanzare qualche considerazione. L'amore come potenza organizzatrice del cosmo sembra essere una costante del pensiero greco antico, considerando come Eros compaia tra le creazioni più

---

<sup>43</sup> Alla luce di quanto osservato, solo parzialmente mi trova d'accordo l'affermazione di FANTHAM (2004/2005, 117): «But what Ceres has to say is not a speech of lament but an accusation *ad hominem* - or *ad deum* - of Jupiter who has violated her maternal rights in order to gratify his brother Hades». Il contributo si concentra sul mettere in luce l'originalità della rappresentazione della madre addolorata per la perdita del figlio in Ovidio: rispetto, infatti, allo stereotipo del genitore che soffre per l'essere sopravvissuto al figlio, secondo la studiosa, Ovidio riempie sempre di una più profonda carica emotiva i discorsi delle sue *matres*. Su questo aspetto non posso che concordare, ma mi sembra che più che di impianto accusatorio vero e proprio si debba parlare, appunto, di dolore materno: è certo che proprio il *dolor* sia il motore che spinge Cerere a confrontarsi col Cronide; d'altro canto la madre, come già ricordato, è disposta a non far valere il proprio statuto di essere divino pur di smuovere Giove a restituire la figlia.

antiche in Esiodo, o come Afrodite assuma un ruolo di divinità-demiurgo in Parmenide; oltre a questi riferimenti però non si deve dimenticare che anche la tradizione orfica aveva conosciuto una notevole importanza dell'*amor* e delle divinità che con esso si identificavano: Eros è uno dei nomi con cui la divinità primordiale Fanes è conosciuta nelle *Rapsodie* orfiche, e solitamente in questo filone di tradizione la nascita di Afrodite è tenuta in grande considerazione, al punto tale da essere duplicata<sup>44</sup>. Che si possano individuare, tra le fonti delle *Metamorfosi*, anche le *Rapsodie* orfiche, lo sostiene con forza e con buoni argomenti Bernabé in un recente contributo: lo studioso si concentra in particolar modo sul proemio dell'opera ovidiana, dove vi è una caratterizzazione del Chaos primordiale che lascia trasparire il recupero della tradizione orfica<sup>45</sup>. Se quindi si accetta che le *Metamorfosi* siano un poema cosmogonico in parte orientato all'orfismo, si potrà comprendere più facilmente per quale motivo Ovidio, in un luogo significativo come il V libro, alla fine cioè della prima pentade, concentri in maniera così insistita la sua attenzione sulla forza dell'*amor* che organizza il cosmo e gli concede un nuovo ordine. Alla luce di quanto detto, non è allora impossibile che sia stato lo stesso Giove a organizzare nell'ombra il destino della figlia Proserpina, visto che la prescrizione di non mangiare nulla nell'Erebo viene dalle Parche. Esse sono identificate con le Moire, le quali a loro volta corrispondono ai pensieri di Zeus, e in definitiva a Zeus stesso, in parte della tradizione orfica<sup>46</sup>. In tal senso si apre la possibilità che vi sia un disegno della mente divina dietro l'innamoramento di Plutone e il suo sposalizio con Proserpina, e si capisce anche meglio per quale motivo, con fare quasi ostinato, Giove giustifichi le azioni del fratello affermando *verum amor est*. Mi sembra che possa essere utile, a completamento del quadro sull'importanza dell'*amor* nella strutturazione del mondo così come narrata nelle *Metamorfosi*, ricordare che un forte parallelo del ratto si trova nel libro X dell'opera, più precisamente nella celebre *rhexis* rivolta proprio da Orfeo ai sovrani dell'oltretomba. In *Met. X*, 26-29 si legge: *vicit Amor. Supera deus hic bene*

---

<sup>44</sup> Afrodite nasce una prima volta dall'incontro tra il seme di Urano e l'Oceano a seguito della castrazione del primo operata dai Titani. Dopo che Zeus ingoia il Protogono, dà nuovamente alla luce Afrodite per mezzo della mescolanza tra il suo seme e l'Oceano, nel corso dell'inseguimento di Dione. Questa almeno è la ricostruzione delle *Rapsodie*, ma esistono riferimenti orfici in cui pare che la castrazione di Urano non sia menzionata e che quindi presupporrebbero un'unica nascita della dea (teogonia di Eudemo; teogonia Ciclica). Per avere un quadro più dettagliato, si rimanda alla lettura di WEST (1983).

<sup>45</sup> Cfr. BERNABÉ (2018). Ovidio in *Met. I*, 7-9 presenta il Chaos come la condizione amorfa di estrema concentrazione della materia e degli opposti, una "sostanza" identificabile col niente e che precede l'atto cosmogonico. Queste caratteristiche si sposano bene, secondo l'opinione di Bernabé, con l'immagine di Notte che viene dalle *Rapsodie*: è probabile che Ovidio abbia recuperato l'idea di un ente non generato, antecedente all'organizzazione del cosmo, in cui tutti gli elementi e gli opposti sono concentrati senza forma e in maniera instabile, dalle caratteristiche della Notte, ma che le abbia affidato il più celebre nome di Chaos derivante dalla tradizione esiodea. Un ulteriore indizio potrebbe essere identificato in *Met. I*, 21 *deus et melior natura*, per quanto riguarda l'ambiguità perseguita da Ovidio nel non specificare se l'atto della creazione sia stato il risultato di una mente divina (*deus*) o di forze naturali (*natura*): le *Rapsodie* integrano l'inno a Zeus, dove il dio-demiurgo è completamente assimilato al cosmo intero.

<sup>46</sup> Cfr. *Orph. H.* LIX, 13 ss., dove si dice che le Moire corrispondono agli occhi di Zeus; cfr. *P. Derveni* col. XVIII per un'identificazione totale tra Zeus e le Moire.

*notus in ora est; / an sit et hic, dubito: sed et hic tamen auguror esse, / famaue si veteris non est mentita rapinae, / vos quoque iunxit Amor*, a conferma del fatto che l'unione tra Proserpina e Plutone è letta da Ovidio nell'ottica di un congiungimento coronato dalla presenza dell'amore meno che come una violenza vera e propria<sup>47</sup>. Non è difficile immaginare che Louise Glück, nel suo sforzo di rielaborare in chiave moderna il personaggio di Persefone-Proserpina, davanti all'esempio ovidiano in cui l'*amor* diventa un elemento trascinate e quasi giustificato, abbia sentito la necessità di riaffermare con forza l'inaudita violenza alla quale la donna, prima che la dea, sia stata sottoposta: la poetessa si preoccupa di dar voce a Persefone in modo tale che sia sottratta ai discorsi che la vogliono complice del suo destino o per lo meno compiacente<sup>48</sup>.

La conclusione della vicenda impone sempre che Proserpina abbia rotto il proprio digiuno, nutrendosi in questo caso di tre chicchi di melograno. A denunciare l'accaduto è Ascalafo, figlio dell'Acheronte, che così va incontro a un terribile destino che è, per noi lettori, il terzo evento metamorfico: Proserpina, infatti, adirata contro colui che le ha precluso la via del ritorno alla luce, lo tramuta in un gufo, uccello del malaugurio. Tanto per Cerere prima che per Proserpina poi, la metamorfosi è il frutto di una vendetta che però poco si addice alla figura tradizionale della dea, giovane e bella, vittima di un fato terribile. Già in questo punto Ovidio gioca sulla quinta e ultima metamorfosi<sup>49</sup> della sua narrazione, definendo Proserpina al v. 543 *regina Erebi*: ormai il suo fato è segnato, ormai la sua figura originariamente ricca di luce si copre di tenebra. Quando dunque Giove darà ai contendenti la soluzione ben nota dei sei mesi, non ci si stupirà che la figura di Proserpina sia segnata da una doppia natura, una metamorfosi tanto incompleta quanto continua, come rivelano i vv. 564-571:

*At medius fratrisque sui maestaeque sororis  
Iuppiter ex aequo volventem dividit annum;  
nunc dea, regnorum numen commune duorum,  
cum matre est totidem, totidem cum coniuge menses.  
Vertitur extemplo facies et mentis et oris;*

<sup>47</sup> REED (2013, 198-199), relativamente ai vv. 148-154, nei quali Orfeo si abbandona a un canto di amori tragici dal sapore elegiaco rifiutando il tema cosmogonico, osserva giustamente che non si possa parlare a pieno di una *recusatio*. Orfeo, infatti, non rifiuta né posticipa il tema, afferma invece di averne già cantato in passato e di avere ora necessità di darsi a un canto "più leggero". Oltre il parallelo, sicuramente adeguato, con la *Lyde* di Antimaco, e considerando il valore fin qui attribuito all'*amor*, mi sembra possibile ritenere che quello di Orfeo sia un canto cosmogonico fuori dagli schemi, nel quale è possibile intravedere con quanta efficacia l'amore si radichi nel mondo come sua forza motrice.

<sup>48</sup> È appena il caso di far notare poi che l'episodio della catabasi di Orfeo presente nel libro X delle *Metamorfosi*, possa aver suggestionato la Glück nella misura in cui il tentativo di riportare alla vita Euridice si rivela fallimentare: lo stesso Orfeo nella sua *rhexis* riconosce che tutto prima o poi deve appartenere alla morte, e nonostante questo sfida un precetto naturale immodificabile.

<sup>49</sup> La quarta non è assai distante dall'episodio che vede coinvolto Ascalafo. Ai vv. 551-563 infatti si presenta la metamorfosi delle Sirene, che acquistano l'aspetto noto di esseri per metà donne bellissime, per metà invece uccelli rapaci.

*nam modo quae poterat Diti quoque maesta videri,  
laeta deae frons est, ut sol, qui tectus aquosis  
nubibus ante fuit, victis e nubibus exit.*

«Ma come intermediario tra suo fratello e la triste sorella  
Giove divide il corso dell'anno equamente;  
ora la dea, nume comune dei due regni,  
sta con la madre tanti mesi quanti ne passa col coniuge.  
Subito si muta l'aspetto tanto della mente quanto del volto;  
infatti la fronte della dea, che prima poteva sembrare mesta  
anche a Dite, si rasserena, come il sole, che prima era coperto dalle nubi  
di pioggia, e ora esce fuori dai nuvoloni ormai vinti».

La *regina Erebi* che aveva punito il suo delatore mutandone eternamente l'aspetto, muta nuovamente ella stessa: da furia vendicatrice torna la figura della luce e della grazia che era in principio, rasserenandosi nell'animo e nel sembiante. Eppure, come le nubi che torneranno di sicuro a coprire il sole splendente, così di sei mesi in sei mesi Proserpina conoscerà il trasformarsi continuo della sua natura, ben definita *regnorum numen commune duorum*<sup>50</sup> in quanto divinità liminare sospesa tra il sotto e il sopra, la luce e il buio, la vita e la morte.

Potrebbe rivelarsi interessante un ultimo appunto sulla metamorfosi di Proserpina. Recuperando nuovamente l'analisi condotta da Curran, è possibile constatare come Ovidio non solo rappresenti una varietà notevole di modalità con le quali è possibile che la violenza si consumi, ma anche la vasta gamma di effetti che lo stupro genera sulla vittima: la perdita della *pudicitia*, la vergogna, ma senza dubbio anche la trasformazione delle proprie forme, che in pratica si configura come metamorfosi. «Rape poses a devastating threat to personal integrity and identity and can destroy a woman's sense of self and of her relationship to others. A recognition of the severe emotional damage rape can inflict upon the personality of the victim is not surprising in a poem so concerned with the nature of personal identity»<sup>51</sup>: se quindi si considera la metamorfosi come conseguenza visibile dello stupro avvenuto, la nuova visione di Proserpina quale *regina Erebi* si carica di un valore aggiunto che è quello dell'effetto tangibile della violenza. Una simile lettura può essere avallata anche alla luce del collegamento intessuto con l'episodio metamorfico che coinvolge la ninfa Ciane. Come osservato, la tradizione degli studi tende a leggerci uno stupro metaforico che manifesta se stesso attraverso la metamorfosi, ed è proprio sulle acque del ruscello che si genera da questo avvenimento che compare la cintura di Proserpina. Entrambe le figure femminili sono vittime della potenza travolgente del dio, in nessuno dei due casi il poeta parla esplicitamente di stupro o di violenza, ma la loro connessione e il fatto che entrambe vadano incontro a una metamorfosi (per quanto esse siano tra di loro differenti) non può che farci credere che il primo episodio si configuri come prefigurazione del secondo.

<sup>50</sup> Si noti l'interessante posizione centrale dell'apposizione, equidistante dai due regni.

<sup>51</sup> CURRAN (1978, 229).

### 5. *Il ratto diventa tema assoluto: il de raptu Proserpinae di Claudiano*

Claudiano dedica un intero poema alla narrazione del rapimento di Proserpina, poema incompiuto rimasto mutilo al III libro, ma comunque significativo al fine di valutare alcuni nuovi elementi che si inseriscono nella vicenda mitologica. Il modello fondamentale dell'intreccio sembra essere l'Ovidio delle *Metamorfosi*, anche se un giudizio definitivo è impossibile alla luce del fatto che l'opera non fu portata a conclusione<sup>52</sup>; tuttavia Claudiano pare innovare a partire da quella versione, alle volte potenziando degli aspetti già presenti nella sua fonte, altre volte invece affidando alla vicenda di Proserpina considerazioni che non possono che essere state partorite da un autore tardo-antico.

Il Plutone di Claudiano è spinto al ratto da un sincero sentimento amoroso generatosi quasi spontaneamente. Il dio dei morti sin da subito si presenta nei panni inconsueti della vittima del Fato; lui che è stato per primo fra gli dei privato della luce e pure delle gioie del matrimonio minaccia grande vendetta contro Giove e l'Olimpo qualora non venga accontentato: ciò che si prospetta all'orizzonte è l'ennesima guerra per la supremazia sul mondo tra dei e titani, sventata solo grazie all'intercessione delle Parche, che suggeriscono al loro signore di consultare il fratello. Le volontà di Plutone sono affidate a Mercurio (*rapt. Pros.*, I 99-103):

*Nonne satis visum, quod grati luminis expers  
tertia supremae patior dispendia sortis  
informesque plagas, cum te laetissimus ornet  
signifer et vario cingant splendore Triones?*

---

<sup>52</sup> Gli studiosi si sono in verità divisi sulla questione dell'incompiutezza dell'opera. Rimando in particolare a CULLHED (2019) per un quadro più ampio sulle varie posizioni. Alle pp. 84-88 la studiosa di fatto prende posizione a favore della tesi per la quale il poema non sarebbe incompiuto ma frutto di una precisa volontà di Claudiano. Sono in particolare cinque i punti della narrazione epica che convincono Cullhed della propria lettura: in I, 267-271 ci viene presentata l'anticipazione futura del ratto che coglie Proserpina nell'atto di tessere la sua tela, manifestatasi tramite le lacrime che improvvisamente le rigano il volto e contemporaneamente l'arrivo di Venere che la convince a seguirla lasciando incompiuto il suo lavoro; in III, 108-114 si interrompe bruscamente l'incontro onirico tra Proserpina e la madre Cerere; in III, 155-158 Cerere trova in stato pietoso il suo palazzo, e scorge la tela di Proserpina incompiuta sulla quale sta invece lavorando un ragno (da intendere come tributo pagato alla tradizione ovidiana, in particolar modo all'Aracne delle *Metamorfosi*); in III, 248-251 la nutrice Elettra riferisce della morte improvvisa di Ciane per un veleno silenzioso, creando un ponte notevole con l'episodio metamorfico di Ciane nelle *Metamorfosi*; l'intera storia raccontata da Elettra è letta e valutata alla luce della sua frammentarietà. «From this perspective, the ways in which the “trope of the lacuna” appears in Claudian’s text, and especially in the third book where the fog thickens, seem inseparable from the focus of the story: the rape. In Ceres’ interrupted dream, in the empty hall, in the unfinished web, in Cyane’s silent poison, and in the nurse’s fragmentary story, Claudian gestures at inexpressible pain and despair as consequences of rape», CULLHED (2019, 88). Come il ratto, dunque, si presenta quale evento funesto e rapidissimo, che interrompe il ciclo normale della vita di Proserpina, strappandola via alla luce, così anche il poema sembrerebbe chiudersi in maniera quasi lacerata, omettendo proprio la riconciliazione con la madre che darebbe all'episodio un apparente lieto fine.

*Sed thalamos etiam prohibes? [...]*

«Non ti sembra forse abbastanza che io, privato della luce gradita  
patisco il terzo danno dell'ultimo sorteggio  
e gli spazi mostruosi, mentre assai lieto ti celebra  
lo Zodiaco e le Orse ti cingono con variopinto splendore?  
Ora mi vieti anche le nozze? [...]».

Plutone si sta di fatto rivolgendo al fratello in persona seppur per mezzo di un mediatore e, come già accennato, presenta se stesso come *grati luminis expers*, rovesciando sulla sua stessa figura una caratteristica che nelle varie versioni del mito era sempre stata affidata a Proserpina: la privazione della luce come sciagura atroce per un dio, quanto di più simile alla morte un essere immortale possa sperimentare<sup>53</sup>. È appena il caso di sottolineare che l'assurdità di questa condizione per la quale un immortale è confinato nel regno dei morti, di fatto non vivendo ma essendo impossibilitato a morire, è la stessa su cui si fonda la prima versione di *Persephone the Wanderer*.

Giove pensa immediatamente che la richiesta del fratello possa essere soddisfatta da Proserpina, che però la madre tiene nascosta nelle terre siciliane. Il poeta non manca di specificare: *iam matura toro plenis adoleverat annis / virginitas, tenerum iam pronuba flamma pudorem / sollicitat mixtaque tremit formidine votum* (I, 130-132), alludendo a una presunta volontà di trovare l'amore, che unirebbe i desideri di Proserpina e Plutone, avvicinati dunque non solo nella privazione della luce (effettiva per Plutone, futura per Proserpina), ma anche nelle volontà. Non si può mancare a questo punto di rilevare come una simile costruzione dell'intreccio abbia potuto operare sulla rielaborazione di Glück, tenendo a mente l'attenzione dedicata dalla poetessa ai discorsi sulla collaborazione di Persefone al suo stupro, in particolar modo nella prima versione della sua raccolta: *Persephone's initial sojourn in hell continues to be pawed over by scholars who dispute the sensatio of the virgin: did she cooperate in her rape, or was she drugged, violated against her will, as happens so often to modern girls, e ancora Persephone is having sex in hell [...] she is lying in the bed of Hades. What is in her mind?*

L'unione tra Plutone e Proserpina è già iscritta nel ciclo del Fato, e di questo Claudiano ci fornisce perfetta dimostrazione, sia manifestando i segni della *mens* divina che ha accesso alla conoscenza del futuro, seppur in forma incosciente, sia facendo proferire esplicitamente a Giove che il matrimonio era già stato in passato vaticinato<sup>54</sup>. In I, 191-

---

<sup>53</sup> Sul punto Cullhed così si esprime: «Pluto is a nervous 'forty-year-old virgin' and a victim not only of Venus, but of all the gods, since he stands at the bottom of an elaborate hierarchy», CULLHED (2019, 90), inserendosi in una tradizione che legge la figura di Plutone come vittima quasi al pari di Proserpina.

<sup>54</sup> In questo modo la versione di Claudiano si riallaccia a quella dell'inno omerico, nel quale Zeus aveva assunto un ruolo di primo piano nella confabulazione divina. In una forma di contaminazione con la versione ovidiana delle *Metamorfosi*, in cui Venere aveva voluto "invadere" l'oltretomba con la forza dell'*amor*, qui la dea è invitata da Giove (e non per sua iniziativa) a far innamorare Plutone, in quanto l'unione tra i due era già stata cantata da Temi (I, 218).

199 Cerere piange involontariamente, poi rivolge alla *tellus*, in particolar modo quella trinacria, la promessa di renderla eternamente fertile in cambio della protezione di sua figlia Proserpina: è palese in questo caso l'ironia tragica con cui Claudiano costruisce la scena. Più interessante invece l'episodio di prefigurazione che coinvolge la stessa Proserpina: ai vv. I, 258-267 si dice che la dea, impegnata nella tessitura di una tela rappresentativa dell'ordine con cui le regioni del mondo sono disposte (troppo calde al centro, mitigate subito dopo, gelide ai poli), crea anche l'immagine del regno di Dite con la figura dello Zio e, improvvisamente, il suo volto profetico si bagna di lacrime (*praescia nam subitis maduerunt fletibus ora*). L'attività della tessitura di Proserpina era ben nota alla tradizione orfica del ratto, non a caso essa è presente nelle *Rapsodie* orfiche, come pure in un antico poema intitolato *La Tela*. Proserpina tesse una tela intrecciata di fiori che rappresenta il ricoprirsi della terra di colture e altra vegetazione, ovvero un'allusione al ciclo delle stagioni per via dell'identificazione tra la tela stessa e la terra. Nella rielaborazione di Claudiano, seppur in un contesto leggermente differente, la tela continua a mantenere la sua funzione di simbolo dell'ordine del mondo, destinato di lì a poco a ristrutturarsi<sup>55</sup>. L'osservazione della presenza di forti rimandi orfici anche all'interno della versione di Claudiano, in connessione con l'ovvio recupero della rielaborazione ovidiana, ci aiutano sin da subito a comprendere che anche nel *de raptu Proserpinae* c'è la possibilità di interpretare l'innamoramento di Plutone come la conseguenza della forza dell'*amor* che struttura il cosmo: avremo modo di osservare che, in una forma più esplicita rispetto al modello ovidiano, anche in questo caso l'*amor* risponde al compiersi delle volontà di Giove.

Il libro II si apre con la scena del ratto, dopo una lunga digressione descrittiva, modulata sullo schema del *locus amoenus*, della bella valle nei pressi di Enna e del lago di Pergo. Proserpina è accompagnata non solo dalla schiera delle ninfe e delle sirene, ma anche da tre compagne d'eccellenza quali Venere (che è già a conoscenza di ciò che sta per accadere), Diana e Minerva, compagne di Proserpina nell'ostinata castità. Plutone, nel frattempo, si fa strada attraverso le cavità rocciose dell'Etna sotto il quale riposa Encelado, e quando la viva pietra tenta di sbarrare la strada al signore infernale egli, agitando lo scettro, impone alla terra di aprirsi in una grande voragine, (*rapt. Pros.* II, 186-196):

*Postquam victa manu duros Trinacria nexus  
solvit, et immenso late discessit hiatu,  
apparet subitus caelo timor: astra viarum  
mutavere fidem, vetito se proluit Arctos  
aequore, praecipitat pigrum formido Booten,  
horruit Orion, audito palluit Atlas*

<sup>55</sup> Cfr. WEST (1983, 256-257) «In his epic on the Rape of Persephone Claudian borrows from Orpheus the motif of the goddess's weaving, though he obscures its significance. It is still cosmological in its subject, but there is no seasonal reference. She completes her design of heaven, earth, and underworld, and is interrupted while adding Oceanus along the edge of the fabric».

*hinnitu, rutilos obscurat anhelitus axes  
discolor et longa solitos caligine pasci  
terrui orbis equos, pressis haesere lupatis  
attoniti meliore polo rursusque verendum  
in Chaos obliquo certant temone reverti.*

«Dopo che, battuta dalla mano del dio, la Sicilia disfece i solidi intrecci, e si separò largamente in una grande voragine, un improvviso sgomento appare nel cielo: gli astri mutarono il loro corso sicuro, l'Orsa si bagnò nelle acque a essa vietate, lo spavento accelera il tardo Boote, inorridì Orione, al sentire il nitrito Atlante si fece pavido, un anelito oscuro rabbuia le regioni splendenti del cielo e il mondo atterri i cavalli abituati a pascolare in una tenebra profonda, si bloccarono facendo pressione sui morsi storditi dal mondo migliore e dopo aver girato l'asse, si sforzano di ritornare di corsa al Chaos che incute timore».

La scena che ne consegue descrive egregiamente gli effetti di un evento contro natura, ovvero l'arrivo della tenebra dell'Erebo sulla terra di sopra, inondata dalla luce; l'ordine degli elementi del mondo è presto ribaltato sotto la minaccia terrificante di quanto sta avvenendo, l'immagine più chiara di ciò è data dagli astri che mutano il loro corso, tipicamente definito "certo, sicuro", perché sempre uguale a se stesso: nulla di ciò che normalmente esiste nel mondo di sopra resta immune all'imponente sovversione delle regole del Cosmo, e addirittura le regioni del cielo sono oscurate dalle tenebrose esalazioni del regno sotterraneo. La morte si mescola con la vita in una forma assolutamente intollerabile, tanto che gli stessi destrieri del carro di Plutone non sopportano la luce del mondo superiore, e fremono al fine di ritornare nell'Erebo. Claudiano insiste su questa linea, e dopo aver presentato l'evento del rapimento vero e proprio, anche in questa versione tanto funesto quanto rapido, riporta ancora le parole rivolte allo zio dalla dea Minerva, le quali in II, 216 s. interrogano Plutone sui motivi del suo "sconfinamento" (*[...] Tua cur sede relicta / audes Tartareis caelum incestare quadrigis?*), e ancora pochi versi più avanti domanda: *[...] Quid viva sepultis / admisceas? Nostrum quid proteris advena mundum?* (II, 221 s.).

La confusione che si genera tra il sopra e sotto, che tra di loro dovrebbero possedere un confine insuperabile, è una prefigurazione del destino a cui andrà incontro Proserpina, dea luminosa privata della sua condizione e successivamente obbligata a spostarsi ciclicamente tra i due mondi, incarnazione dello sconvolgimento a cui il naturale ciclo di esistenza delle cose è stato sottoposto.

Ma questi, come visto, sono i piani del Fato, e Giove padre impedisce a Minerva di percuotere con la lancia lo zio datosi alla fuga, inviando dal cielo una folgore scarlatta, simbolo della sua approvazione dell'unione tra il fratello e la figlia<sup>56</sup>.

Claudiano fa dunque della vicenda di Proserpina un esempio globale di un ordine perso e successivamente ristabilito nel ciclo che consegna la vita alla morte e la morte alla vita. Del resto, che un poeta tardo-antico, attivo intorno alla fine del IV sec. e ancora all'inizio del V, descrivesse in un'opera mitologica un mondo in rovina e le cui leggi sembrano del tutto sovvertite, non pare essere fonte di stupore<sup>57</sup>.

Le urla di Proserpina rapita costituiscono qui un vero e proprio piccolo monologo che, per tono e argomenti, si contrappone in modo complementare a quello di Plutone del libro I. Il dio dei morti, nelle sue lamentele, pare assumere dei tratti tipici del fato di Proserpina, come ad esempio il rifiuto di una sorte che condanna un dio a essere privato della luce; la Proserpina di Claudiano è un personaggio meglio caratterizzato nella sua "psicologia" di vittima e di figlia abbandonata, prima dal padre e poi dalla madre; alcune sezioni del suo discorso lo dimostrano bene (*rapt. Pros.* II, 250-254; 262-264):

*Cur non torsisti manibus fabricata Cyclopum  
in nos tela, pater? Sic me crudelibus umbris  
tradere, sic toto placuit depellere mundo?  
Nullane te flectit pietas? Nihilumne paternae  
mentis inest? Tantas quo crimine movimus iras?*

[...]

*Sed mihi virginitas pariter caelumque negatur;  
eripitur cum luce pudor terrisque relictis  
servitum Stygio ducor captiva tyranno*

«Perché padre non scagliasti i fulmini fabbricati dalle mani dei Ciclopi  
in mio soccorso? Così ti piacque di consegnarmi alle ombre  
crudeli, così di scacciarmi del tutto dal mondo?  
Nessun sentimento di amore genitoriale ti piega? Nulla della mente  
d'un padre è in te? Per quale crimine ho smosso simili ire?

<sup>56</sup> Il colore rosso è quello caratteristico dell'amore ma anche dei frutti degli inferi: infatti il succo del melograno, dei cui semi Persefone / Proserpina si ciba nelle varie versioni del mito, è rosso. Bisogna inoltre constatare che qui Claudiano guarda, come già fece Ovidio, alla realtà legale del diritto romano secondo il quale il matrimonio a seguito di rapimento è possibile qualora venga concesso l'assenso dei genitori, in tal caso del *pater*, cfr. JONES (2019, 75-79).

<sup>57</sup> La precisa datazione dell'opera è ancora argomento controverso tra gli studiosi. Uno dei nodi più importanti è costituito dalle prefazioni ai primi due libri, che sembrano offrire appigli più sicuri per la datazione, sebbene la seconda prefazione (che contiene la dedica a Florentino) sia spesso ritenuta estranea al poema esametrico. Un'ottima sintesi delle varie posizioni sul tema è offerta da HALL (1969, 93-105): l'autore dell'edizione prende posizione a favore dell'autenticità della seconda prefazione nel luogo del poema che la tradizione le ha assegnato; in più ritiene che il libro I sia antecedente al 395 e che il libro II invece sia stato realizzato dopo una pausa di circa quattordici o quindici mesi tra il 396 e il 397.

[...]

Mi è negata a un tempo la verginità e il cielo;  
Il pudore mi è strappato insieme alla luce e, lasciate le terre,  
sono condotta prigioniera a servire il sovrano stigio».

L'attenzione sulla questione dell'affetto genitoriale è recuperata dalle due narrazioni ovidiane, che tra di loro presentavano questo aspetto come comune, ma è mutata l'interlocutrice: tanto nei *Fasti* quanto nelle *Metamorfosi*, Ovidio aveva affidato alle labbra di Cerere le parole volte a smuovere Giove in quanto padre e non in qualità di giudice divino: così il poeta poteva ben intrecciare i sentimenti della madre afflitta con quelli del padre che considera la figlia *commune pignus*, ma allo stesso tempo deve garantire l'ordine cosmico; Claudiano invece fa pronunciare direttamente a Proserpina il discorso che mina alla base la sincerità dei sentimenti paterni di Giove nei suoi confronti, poco dopo che dal carro del dio dei morti ha avuto occasione di osservare il padre bloccare il tentativo di salvataggio di Minerva. Proserpina ha sperimentato in forma diretta il "tradimento" di Giove, per questo è legittimata a mettere in dubbio la sua *pietas*, il suo stesso essere *pater*.

E come già Plutone in precedenza, anche Proserpina si duole della perdita della luce, ma contrariamente allo zio, che lamentava l'assenza di una sposa, la dea vuole rimanere vergine: i due futuri coniugi sono accomunati dal desiderio di luce, separati nettamente dalla consensualità alle nozze.

Ulteriore innovazione claudiana è la risposta immediata fornita dal rapitore. Nell'inno omerico Ade esprimeva direttamente a Persefone le sue motivazioni solo poco prima che lasciasse l'Erebo. Claudiano invece anticipa i tempi e fa in modo che Plutone parli con la nipote-sposa quando ancora è in lacrime, costretta sul suo carro funesto. Il motivo che spinge il dio dei morti a parlare è la tenerezza dell'amore, un sentimento che dunque travolge Plutone in modo inconsueto, al punto tale da addolorarsi per le sofferenze di Proserpina benché ne sia proprio lui la causa. Oltre alle consuete argomentazioni, il dio della morte precisa che egli e la consorte avranno, prima o poi, dominio su tutto ciò che l'esistenza ha partorito: sulla terra la vita è meritata una volta soltanto, poi inesorabile giunge la morte che abbraccia nel suo velo ogni cosa, indipendentemente dal fatto che essa nel regno della luce si muovesse nell'aria, nell'acqua o camminasse sulla terra, tutto alla fine piomba nell'Erebo (*rapt. Pros. II, 285-299*). Mi sembra qui possibile che Louise Glück abbia recuperato il senso del testo di Claudiano. Il poeta tardo-antico, al fine di potenziare gli argomenti del suo Plutone, ricorda come ogni singolo essere vivente possa appartenere alla vita una e una sola volta, secondo una concezione dell'esistenza che prevede la morte come inesorabile soglia della vita. Glück, come già osservato, esprime un concetto assai simile quando ricorda che Demetra, ovvero la terra nella sua funzione generatrice, è madre una sola volta e a essa, successivamente come tomba perenne, si deve per forza ritornare. Nel suo discorso di valore consolatorio Plutone accede a una verità utile all'interpretazione

generale dell'esistenza, ovvero il fatto che ogni parte del creato è destinata alla morte e alla consunzione. Come già osservato per altri casi del poema, la vicenda mitologica specifica è innestata in vari punti di riflessioni che ne sfondano l'orizzonte narrativo al fine di porre considerazioni di valore globale. Ancora una volta il mito del ratto si presta bene a riflessioni di questo genere, in quanto da un lato mostra come la sovversione dell'ordine tra la vita e la morte, quando i reciproci confini vengono abbattuti, generi il chaos nel mondo, dall'altro invece rende evidente che l'unica certezza del vivere equivale al morire: un valore certo definibile paradigmatico che avrà concorso a rendere appetibile il mito alla rielaborazione della poetessa statunitense.

Quando i novelli sposi varcano la soglia dell'oltretomba, anche questo luogo muta i suoi connotati, come già prima la terra battuta dal sole: nel primo caso addirittura le regioni scarlatte dell'aria erano state coperte dalle esalazioni tenebrose dell'Erebo; nel secondo invece, completamente contro l'ordine delle cose, l'aldilà diviene luogo festoso e "luminoso"<sup>58</sup> (*rapt. Pros. II, 324-331*):

*Pallida laetatur regio gentesque sepultae  
luxuriant epulisque vacant genialibus umbrae.  
Grata coronati peragunt convivia Manes.  
Rumpunt insoliti tenebrosa silentia cantus,  
sedantur gemitus. Erebi se sponte relaxat  
squalor et aeternam patitur rarescere noctem.*

«Si rallegra il regno pavido e le genti di sotterra  
si danno ai festeggiamenti e le larve si effondono nei banchetti coniugali.  
I Mani incoronati conducono i pranzi graditi.  
Canti mai uditi rompono il silenzio di tenebra,  
sono placati i lamenti. Spontaneamente si scioglie  
la desolazione dell'Erebo e consente di diradare la notte eterna».

Abbonda il cibo nel corso delle celebrazioni; il silenzio della morte, le tenebre del riposo perenne sono rotti dai canti e dal diradarsi della notte, condizione straordinaria legata al lieto evento. Le corone sono poste sul capo dei *Manes* durante l'ascolto di musiche che, possiamo immaginarlo, dovevano essere imenei. Tutto ciò che compete al mondo della morte scompare da esso, e di ciò beneficia anche la terra ove camminano i vivi.

L'apertura del libro III ribalta quasi completamente la lettura della vicenda che fino ad adesso si è delineata. In un discorso che Giove tiene davanti a un consesso allargato di divinità (nel quale rientrano anche le figure minori) finalmente vengono svelate le reali intenzioni del padre degli dei. Il Cronide ricorda i tempi dello spodestato Saturno, sotto il quale gli uomini abitavano la terra beneficiando dei suoi frutti spontanei e per

<sup>58</sup> Come si sarà già compreso, le trasformazioni radicali dei mondi a cui appartengono Plutone e Proserpina dipendono dallo sconfinamento delle due figure divine l'una nell'ambito di pertinenza dell'altra, diventano cioè una figura stessa del capovolgimento tra il sopra e il sotto.

questo oziosi; Giove invece ricopre le terre di rovi, in quanto ritiene che sia degno solo l'animo dell'uomo che lavora per guadagnarsi il cibo. È chiaro che ci troviamo davanti a una vera e propria teodicea del lavoro al pari di quella che già Virgilio fondò nelle *Georgiche*, ma a differenza del poeta-vate, Claudiano investe Giove della volontà di difendersi dalle accuse degli uomini di aver generato una natura avida. Per ovviare al problema Giove orchestra il rapimento della figlia<sup>59</sup>, comunque destinata allo sposalizio con lo zio, affinché Cerere, ritrovandola, possa concedere alle terre almeno sei mesi di piena fertilità. In questo modo Giove disfa e ricostruisce un equilibrio naturale altrimenti minato da un intrinseco sentore di instabilità.

Cerere intanto è ignara di tutto, per quanto i funesti presagi di lutto si continuino a manifestare sotto i suoi occhi e nei suoi stessi gesti; sarà necessario che la figlia le si presenti in sogno affinché si decida a dare inizio alla sua celeberrima peregrinazione. Tanto è mutato l'aspetto di Proserpina che la madre a prima vista non è in grado di riconoscerla: Claudiano è in grado di rendere plastica l'immagine nuova di Proserpina, integrando attraverso i tratti del viso e del corpo la metamorfosi che Ovidio aveva sotteso all'omologo episodio della sua opera (*rapt. Pros.* III, 80-90):

*Sed tunc ipsa, sui iam non ambagibus ullis  
nuntia, materno facies ingesta sopori:  
namque videbatur tenebroso oblecta recessu  
carceris et saevis Proserpina vineta catenis,  
non qualem Siculis olim mandaverat arvis,  
nec qualem roseis nuper convallibus Aetnae  
susperere deae. Squalebat pulchrior auro  
caesaries et nox oculorum infecerat ignes  
exhaustusque gelu pallet rubor, ille superbi  
flammeus oris honos et non cessura pruinis  
membra colorantur picei caligine regni.*

«Ma allora ecco lei di persona, messaggera di sé oramai senza alcun equivoco, visione penetrata nel sonno della madre: infatti sembrava che fosse rinchiusa nella cavità tenebrosa d'un carcere e che Proserpina fosse avvinta da catene crudeli, non quella che aveva inviato nelle campagne sicule, neanche quella che le dee Etnee avevano ammirato nelle valli di rose. S'era insozzata la chioma più bella dell'oro e la notte le aveva spento il fuoco degli occhi e per il gelo impallidisce il rossore esangue, quella bellezza

---

<sup>59</sup> Mentre parla, Giove chiede a tutte le divinità presenti di non svelare a Cerere alcunché su quanto è stato architettato alle sue spalle. Oltre l'ovvia motivazione narrativa per la quale la dea non si sarebbe prestata a garantire sei mesi di fertilità alla terra, qualora fosse stata conscia del piano del fratello, c'è da aggiungere che la scelta di Claudiano potrebbe avere solide radici nella legislazione del suo tempo. Di fatto le leggi di Costantino punivano severamente il *pater* che si fosse rivelato complice nel rapimento, a fini matrimoniali, della propria figlia. Cfr. JONES (2019, 96).

fiammante del volto superbo e le membra che non sarebbero inferiori alla brina si colorano della caligine del nero regno».

Ogni sentore del candore e della luce che in precedenza avvolgevano il corpo della dea pare scomparso, il gioco di contrapposizione tra le luci e le ombre che già Ovidio aveva plasmato in chiusura dell'episodio nel V libro delle *Metamorfosi* è recuperato indagando, punto per punto, i tratti dell'aspetto di Proserpina che sono stati inficiati dalla sua permanenza nell'Erebo.

Proserpina, dunque, si presenta alla madre nella sua nuova sembianza di *regina Erebi*, destino però al quale la giovane divinità pare non essersi rassegnata, furiosa come appare nei confronti pure della madre, colpevole di non averla protetta e di non essere ancora partita in suo soccorso. È questo un tratto nuovo e caratterizzante della Proserpina di Claudiano, la quale oltre ad aver assunto in un suo discorso le parole di sfida a Giove, ora tenta di smuovere anche l'affetto genitoriale di Cerere. Forse è proprio dalla lettura del contrasto tra figlia e madre della versione di Claudiano che la Glück, senza dimenticare l'importante precedente ovidiano, trae la sua immagine così ambigua di Demetra. Certo non deve essere dimenticato che parte della versificazione della poetessa dipende dalla resa in forma universale delle sue esperienze di vita, tra le quali rientra una certa conflittualità nei confronti proprio della madre, d'altro canto non è improbabile che la Glück sia stata in grado di cucire insieme in un'unica rappresentazione la madre addolorata di Ovidio con il biasimo mosso nei confronti di Cerere da parte della Proserpina di Claudiano.

La dea delle messi è molto diversa rispetto alle sue versioni precedenti, Claudiano infatti porta alle estreme conseguenze la natura di "madre", già privilegiata in Ovidio, che pare impedire al personaggio di riuscire a proteggere la figlia, perché eccessivamente travolta dal dolore della sua scomparsa. Anche dopo essere venuta a conoscenza dello svolgimento del ratto grazie alla testimonianza della nutrice Elettra<sup>60</sup>, ma ancora ignara dell'identità del rapitore, quando si dirigerà al consesso degli dei per interloquire direttamente col fratello, renderà nuovamente evidente questa sua nuova caratterizzazione. Dopo un iniziale accesso di ira nei confronti delle dee che avevano accompagnato Proserpina nelle vallate di Enna, in cui Cerere pretende che il suo onore di dea venga rispettato, la madre prevale nella sua natura e la induce a supplicare affinché le sia concesso almeno di vedere la figlia. Nel silenzio generale che la attornia, Cerere annuncia che la sua ricerca non avrà pace alcuna fin quando non sia giunta a poter ritrovare la sua Proserpina e, finalmente, si dà alla consueta peregrinazione con le fiaccole accese nel fuoco dell'Etna.

<sup>60</sup> Il personaggio della nutrice è un'aggiunta originale di Claudiano. Elettra è trovata in un angolo della dimora siciliana, nella quale abitava con Proserpina, in preda al pianto, e ha il compito, nello sviluppo narrativo, di svelare a Cerere una parte della verità sul rapimento che la potrà indirizzare verso l'Olimpo. La funzione narrativa di questa figura si evince ancora più chiaramente per il fatto che Elettra denuncia anche Diana e Minerva come complici di Venere. In questo modo Claudiano si costruisce la possibilità di rappresentare l'ira di Cerere dinanzi al consesso degli dei, in quanto ella si sente tradita da loro tutti e non solo da Giove e Plutone che sono i reali artefici del ratto.

La rottura nel personaggio di Cerere appare tanto più evidente in alcuni dei versi che chiudono il mutilo libro III:

*Non tales gestare tibi, Proserpina, taedas  
sperabam, sed vota mihi communia matrum  
et thalami festaeque faces caeloque canendus  
ante oculos Hymenaeus erat. [...]*

«Proserpina, speravo di portare per te non queste  
fiaccole, ma per me i voti comuni alle madri  
e il matrimonio, le feste, le fiaccole nuziali e nel cielo  
davanti ai miei occhi, l'Imeneo doveva essere cantato [...]».  
(vv. 407-410)

L'altra Cerere, *sublimis* come ella stessa si definisce al v. 412, che tradizionalmente rifiutava le schiere di pretendenti e che desiderava per sua figlia il destino della castità, rivela infine che avrebbe desiderato per Proserpina l'imeneo, le nozze, le torce accese in segno di festa. Un ulteriore tratto di novità del personaggio che è probabile abbia colpito la sensibilità di Louise Glück, posta davanti all'immagine di una madre che si comporta in maniera ambigua nei confronti della figlia.

Non è dato sapere in quale modo Claudiano potesse ulteriormente intervenire sull'episodio mitologico, variandone alcuni connotati o potenziandone degli altri, in quanto l'opera rimase incompiuta. Tuttavia, sembra evidente che il poeta abbia tentato di rappresentare un equilibrio che si ricostruisce per volere divino dopo che quella stessa volontà lo aveva disfatto, sovvertendone le regole di funzionamento al punto tale da causare lo scambio tra il sopra e il sotto. In un simile intento però Claudiano si dimostra comunque capace di generare personaggi nuovi rispetto a quelli della tradizione, caricandoli di elementi che riescono a umanizzare gli dei.

Come si era già anticipato, il mito è tale perché è docile alla rielaborazione, e per esso non è utile adoperare la categoria dell'autorialità perché, per quanto indietro si possa tornare, sarà impossibile trovare la versione originale di un episodio mitologico. È proprio in questo modo che le figure di Ade / Plutone, Demetra / Cerere, Persefone / Proserpina sono riuscite a sopravvivere allo scorrere dei secoli, incarnandosi di volta in volta in essenze leggermente diverse dalle precedenti, giungendo fino alla nostra contemporaneità e alla penna di Louise Glück che ha saputo reinventarle ancora una volta.

*Bibliografia primaria:*

D'ALESSIO (1996)

G. B. D'alessio (ed.), *Callimaco. Opere*, Milano.

HALL (1969)

J. B. Hall (ed.), *Claudian. De raptu Proserpinae*, Cambridge.

REED (2013)

J. D. Reed (ed.), *Ovidio. Metamorfosi, libri X-XII*, (trad. it. di A. Barchiesi), Milano.

ROSATI (2009)

G. Rosati, *Ovidio. Metamorfosi, libri V-VI*, Milano.

SCIVOLETTO (2013)

N. Scivoletto (ed.), *P. Ovidio Nasone. Metamorfosi*, Novara.

SERPA (1981)

F. Serpa (ed.), *Claudio Claudiano. De raptu Proserpinae*, Milano.

STOK (1999)

F. Stok (ed.), *P. Ovidio Nasone. Fasti e frammenti*, Torino.

ZANETTO (2015)

G. Zanetto (ed.), *Inni Omerici*, Milano.

*Bibliografia secondaria:*

AGAMBEN – FERRANDO (2010)

G. Agamben, M. Ferrando, *La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore*, Milano.

ALBRECHT (1989)

M. V. Albrecht, *Proserpina's Tapestry in Claudian's "De raptu": Tradition and Design*, «*Illinois Classical Studies*», XIV, 383-390.

BARCHIESI (2006)

A. Barchiesi, *Narrative technique and narratology in the Metamorphoses*, in P. Hardie (ed.), *The Cambridge companion to Ovid*, Cambridge, 180-199.

BERNABÉ (2008)

A. Bernabé, *Orfeo y Eleusis*, «*Synthesis*», XV, 13-36.

BERNABÉ (2018)

A. Bernabé, *La cosmogonia de las Metamorfosis de Ovidio y las Rapsodias orficas*, «*Revista de Lingüística y Filología Clásica*», LXXXVI, 207-232.

BERNABÉ - JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL (2008)

A. Bernabé, A. I. Jiménez San Cristóbal, *Instructions for the Netherworld. The Orphic Gold Tablets*, Leida.

BETTINI (1986)

M. Bettini, *Antropologia e cultura romana. Parentela, tempo, immagini dell'anima*, Roma.

CULLHED (2019)

S. S. Cullhed, *Proserpina in pieces: Claudian on her rape*, «*Ramus*», XLVIII, 82-94.

CURRAN (1978)

L. C. Curran, *Rape and rape victims in the Metamorphoses*, «*Arethusa*», XI, 213-241.

DEIDIER (2010)

R. Deidier (ed.), *Persefone. Variazioni sul mito*, Venezia.

DONALISIO (2021)

F. Donalisio, *I libri del mese. Louise Glück. Averno*, «*Blow Up*», CCLXXVI, 135.

EIGLER (2012)

U. Eigler, *The Tenth Book of Ovid's Metamorphoses as Orpheus' Epyllion*, in M. Baumbach, S. Bär (ed.), *Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and its reception*, Leida, 355-368.

FANTHAM (2004)

E. Fantham, *Ovid's Metamorphoses*, Oxford.

FANTHAM (2004/2005)

E. Fantham, *Mater dolorosa*, «*Hermathena*», CLXXVII / CLXXVIII, 113-124.

GALLESÌ (2021)

L. Gallesi, *Louise Glück, Nobel inaspettato. Intervista con Massimo Bacigalupo*, «*Studi Cattolici*», DCCXIX, 36-37.

GLÜCK (2006)

L. Glück, *Averno*, New York (trad. it. di M. Bacigalupo, Milano 2020).

HINDS (1987)

S. Hinds, *The metamorphosis of Persephone. Ovid and the self-conscious Muse*, Cambridge.

JONES (2019)

B. F. Jones, *The Poetics of Legalism: Ovid and Claudian on the Rape of Proserpina*, «*Arethusa*», LII, I, 71-104.

MILLER (2001)

J. F. Miller, *The Fasti: style, structure and time*, in B. Weiden Boyd (ed.), *Brill's companion to Ovid*, Brill, Leiden, 167-196.

MONTANARI (1974)

F. Montanari, *L'episodio eleusino delle peregrinazioni di Demetra: A proposito delle fonti di Ovidio*, "Fast." IV 502-62 e "Metam." V 446-61, «*Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*», IV, I, 109-137.

SFAMENI GASPARRO (1986)

G. Sfameni Gasparro, *Misteri e culti mistici di Demetra*, Roma.

VERNANT (1965)

J. P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Parigi (trad. it. di M. Romano e B. Bravo, Torino 2001).

WEST (1983)

M. L. West, *The Orphic Poems*, Oxford.

ZISSOS (1999)

A. Zissos, *The Rape of Proserpina in Ovid "Met." 5.341-661: Internal Audience and Narrative Distortion*, «*Phoenix*», LIII, 97-113.

Sitografia:

CARRARA (2021)

G. Carrara, *Louise Glück, poetessa dell'aria aperta anche nella discesa agli inferi*, ultimo accesso: 28 dicembre 2021, <https://www.illibraio.it/news/dautore/louise-gluck-poesie-1394002/>.

MATTEONI (2021)

F. Matteoni, *Appunti su L'iris selvatico e Averno di Louise Glück*, ultimo accesso: 28 dicembre 2021, <https://www.nazioneindiana.com/2021/03/05/appunti-su-liris-selvatico-e-averno-di-louise-gluck/>.

PARPAGLIONI (2021)

V. Parpaglioni, *Sulla poesia di Louise Glück: L'iris selvatico e Averno*, ultimo accesso: 28 dicembre 2021, <https://ilrifugiodelircocervo.com/2021/01/25/sulla-poesia-di-louis-gluck-liris-selvatico-e-averno/>.

SORRENTINO (2021)

B. Sorrentino, *Un dialogo con l'Oltre: Louise Glück e le domande della poesia*, ultimo accesso: 28 dicembre 2021, <https://www.pulplibri.it/un-dialogo-con-loltre-louise-gluck-e-le-domande-della-poesia/>.