

© 2018 Padova University Press
Università degli Studi di Padova
via 8 Febbraio 2, Padova
www.padovauniversitypress.it
ISBN 978-88-6938-114-0

TRASFORMARE IL MONDO

Breve guida alla lettura
delle *Metamorfosi* di Ovidio

Il saggio, pubblicato per la prima volta in “Quaderni di storia” 83, gennaio-giugno 2016, pp. 5-49, viene qui riproposto per gentile concessione del direttore della rivista, prof. Luciano Canfora.

Pubblicammo con gioia all'inizio del 2016 il saggio di Emilio Pianezzola su Ovidio: bilancio di una compenetrazione con quell'autore di cui non è facile trovare l'eguale. Emilio Pianezzola aveva tradotto e commentato molti anni fa per la “Collezione Valla” l'Ars amatoria, non immemore del giudizio di un maestro cui era per molti versi legato, Concetto Marchesi (“il capolavoro” di Ovidio). Ma non ha mai smesso di perlustrare quell'universo mitico-filosofico che è l'opera ovidiana. L'ultimo suo scritto ha il valore di un bilancio e di un lascito.

Luciano Canfora



Apollo e Dafne (G.L. Bernini, 1622-1625).

Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apollo_and_Daphne_\(Bernini\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apollo_and_Daphne_(Bernini).jpg)

By Architas [CC BY-SA 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>)], from Wikimedia Commons

INDICE

1	Metamorfosi e tecnica retorica	p. 11
2	Metafora e metamorfosi	p. 15
3	Narrare l'impossibile	p. 33
4	Che cosa sono le <i>Metamorfosi</i> ?	p. 43
5	Una nuova cosmogonia	p. 53
6	I mille volti delle <i>Metamorfosi</i>	p. 63
	Note	p. 65

per Alessia e Enrico
per Andrea Giovanni

1 METAMORFOSI E TECNICA RETORICA

Nasone sostiene che in questo mondo *una cosa è un'altra*. Che, in ultima analisi la realtà è una grande figura retorica [...]. Per lui un uomo si trasforma in un oggetto, e viceversa, con la logica immanente della grammatica [...]. Per lui il mondo era il linguaggio.

Iosif Brodskij

«La grammatica – ha detto George Steiner – non è una tecnica, è una maniera di pensare e di sentire, è lo scheletro del pensiero e delle emozioni».

Altrettanto si potrebbe dire della retorica che tuttavia è certamente anche una tecnica, con la sua casistica e le sue regolate applicazioni, ma una tecnica ricavata da atteggiamenti mentali ed emozionali che hanno suggerito – secondo le possibilità e le strutture di ogni lingua – figure e procedure, immagini e stilemi che entrano nel vivo della creazione linguistica e della stessa creazione artistica.

Ciò vale in particolare per Ovidio. Il rapporto fra retorica e poesia (o retorica e poetica) è tradizionale nella critica ovidiana e per lungo tempo ha pesato negativamente e in parte pesa ancor oggi sulla valutazione della poesia di Ovidio.

L'influsso della retorica sul poeta viene in genere riconosciuto in quei procedimenti e atteggiamenti convenzio-

nali che caratterizzano così spesso l'opera ovidiana: nella stessa prospettiva rimane anche la critica rivalutativa di Ovidio, che giudica gli elementi retorici non separabili dal momento della creazione poetica.

Tra le opere di Ovidio, le *Metamorfosi* possono fornire il terreno più adatto per saggiare la presenza e la vitalità di elementi che traggono motivazione e sviluppo dalla strumentazione retorica. Perché nelle *Metamorfosi* Ovidio fece coscientemente lavoro di sperimentazione, forzando i confini di vari generi letterari e impiegando entro quegli "indistinti confini" tutta la sua inventività – immaginosa e insieme realistica – che nella scuola dei retori non era stata compressa e disciplinata ma anzi aveva trovato incentivo e giustificazione teorica. Nell'ampia compagine dell'opera, che offre alla varietà della materia metamorfica un contenitore paragonabile per dimensioni soltanto all'epos, Ovidio raccoglie e dispone *res diversissimas in speciem unius corporis*: ne risulta un accorto e affascinante assemblaggio di storie e situazioni differenti, di personaggi che hanno abitato luoghi letterari lontani fra loro, segnati da distinte tradizioni di genere (dall'epica omerica e virgiliana, dalla tragedia, dal romanzo elegiaco, dall'elegia). E tuttavia, pur nel segno della *poikilia*, o meglio della *polyeidia* o "multiformità" – secondo l'espressione di Alessandro Barchiesi – Ovidio traspone *topoi* motivi e situazioni provenienti dalle varie forme letterarie nella omogenea e particolare forma narrativa che caratterizza il suo grande poema: narrazione frammentata per ricomporre l'unità del reale mediante la chiave interpretativa – spesso eziologica – della trasformazione.

Il poeta opera dunque una trasposizione di racconti mitici o meglio mitico-letterari nel sistema narrativo delle

Metamorfosi attraverso una diversa codificazione degli elementi originari. «La cultura in lui è materiale fantastico, da reinventare attraverso le incognite dell'espressione figurata» ha scritto Giuseppe Pontiggia a proposito di Borges. Anche Ovidio, nel proporre l'immenso patrimonio mitico-letterario ordinandolo mediante la categoria unificatrice della metamorfosi, reinventa e ricodifica tutti gli elementi del reale, ma lo fa secondo i parametri dell'espressione figurata, i parametri noti e controllabili forniti dalla tecnica retorica.

Il più macroscopico esempio è quello che si verifica nel procedimento della trasformazione, che nelle *Metamorfosi* non è soltanto il momento privilegiato e culminante di ogni episodio e il motivo conduttore dell'intera struttura narrativa, ma anche il tratto più caratteristico dell'invenzione ovidiana. Il procedimento che Ovidio segue nell'attuazione della metamorfosi ha caratteri del tutto peculiari rispetto alla tradizione precedente, e d'altra parte ha registrato, nella tradizione successiva, scarsissimi tentativi di imitazione. Si tratta dunque di un procedimento originale che ha la sua genesi e il suo punto di riferimento proprio nella figura retorica della metafora.

«Far bene le metafore (*eu metapherein*) vuol dire saper vedere le somiglianze (*to homoion theorein*)» afferma Aristotele nella *Poetica* (1459a). La definizione della metafora come quella di una figura che, cogliendo un tratto comune a due aree semantiche, lo generalizza, facendo astrazione della parte non comune, per approdare alla loro identificazione (utilizzo la definizione di G.F. Pasini), può essere valida anche come definizione della metamorfosi, perché il suo punto di arrivo, l'identificazione di due oggetti diversi, si realizza proprio in virtù di un'analogia

dialettica fra differenza e somiglianza.

2 METAFORA E METAMORFOSI

Il latinista francese Henry Bardon, parlando delle metafore nelle *Metamorfosi* di Ovidio, disse che la metamorfosi è nell'ordine del racconto quello che la metafora è nell'ordine della creazione stilistica; ma l'osservazione, isolata e priva di ogni appoggio di dimostrazione, tendeva soltanto a giustificare l'inadeguatezza di Ovidio nella creazione metaforica: il sentimento, sia pure confuso, della complessità delle cose e degli esseri e delle loro relazioni Ovidio lo esprimerebbe nella mitologia, mediante cioè la metamorfosi, che «rejette la métaphore» e «s'y substitue, au lieu de l'impliquer».

A mio parere la possibilità e la validità del confronto metafora/metamorfosi vanno controllate sul testo attraverso l'analisi del linguaggio poetico ovidiano. Consideriamo l'episodio di Niobe, esempio tipico in cui la metafora appare come generatrice di metamorfosi.

La donna che diventò pietra

Niobe, punita per la sua superbia con la morte dei sette figli e delle sette figlie

*...orba resedit
exanimis inter natos natasque virumque
deriguitque malis... (6,301-303),*

(rimase sola, / in mezzo ai corpi inanimati dei figli, delle figlie, del marito, immobile, / irrigidita dalla sciagura).

E il poeta continua:

*...Nullos movet aura capillos,
in vultu color est sine sanguine, lumina maestis
stant immota genis, nihil est in imagine vivum.
Ipsa quoque interius cum duro lingua palato
congelat et venae desistunt posse moveri;
nec flecti cervix nec brachia reddere motus
nec pes ire potest; intra quoque viscera saxum est.*

(...la brezza non muove i suoi capelli, / pallido, esangue è il suo viso, fissi gli occhi / nel volto addolorato. Non c'è più nulla di vivo in lei. / La lingua è di ghiaccio contro il palato indurito. / Nelle vene il sangue non scorre più. / Il collo non può piegarsi, non possono muoversi le braccia / né i piedi camminare. E, dentro, anche le viscere sono ormai pietra).

Jurij Konstantinovič Ščeglov, nella sua indagine tipologico-strutturale sulle *Metamorfosi*, scrive, parlando in generale, che il mutamento di una sola proprietà fisica «si riflette subito decuplicato a più concreti livelli, provocando tutta una serie di mutamenti di vario tipo»; e ancora «la trasformazione di una cosa in un'altra è un processo radicale che muta il suo principio costruttivo, i sintomi elementari di differenziazione che la compongono». Nel caso particolare di Niobe, egli osserva: «il suo

corpo si indurisce (*deriguit malis*). Questo mutamento di un solo sintomo si fa subito sentire in molti altri: il vento non muove i capelli, gli occhi si fermano, nel volto non c'è goccia di sangue, il collo non si piega; le braccia non si muovono, le gambe non possono camminare ecc. La durezza porta all'arresto di ogni tipo di movimento proprio di un corpo vivente».

Giuste osservazioni e coerenti con l'impostazione complessiva del suo lavoro, inteso a individuare nelle *Metamorfosi* ovidiane delle linee sistematiche di descrizione del reale, che consistono nella capacità del poeta di organizzare tutti gli elementi dell'universo in una serie di oggetti e di analizzarli secondo parametri fisico-spaziali in modo da far apparire un chiaro principio di modellizzazione della realtà.

Ma la trasformazione di Niobe presenta una maggiore complessità, che si rivela ad un'analisi condotta con gli strumenti della filologia.

Il risultato della metamorfosi è anticipato, già nei primi versi, dall'arrestarsi di ogni movimento: *resedit* in fine di verso ("ricadde seduta"), *exanimis* ("inanimati") all'inizio del verso successivo, e soprattutto *deriguit malis*, ancora all'inizio di verso. *Derigeo/derigesco* può avere valore proprio ("il suo corpo si indurisce"), ma anche valore traslato, come precisa il *Thesaurus Linguae Latinae*; anzi il perfetto *derigui*, a inizio di verso, ha sempre valore traslato nella tradizione epica, in particolare in quella virgiliana che ha influito non poco su Ovidio epico: *Eneide* 3,259 *At sociis subita gelidus formidine sanguis /deriguit...* ("Allora ai compagni per improvviso terrore come ghiaccio il sangue / si irrigidì"...: si tratta dei compagni di Enea dopo aver udito la profezia dell'Arpia Celèno);

Eneide 3,308 *deriguit visu in medio, calor ossa reliquit* (“si irrigidì, a quella apparizione, e il calore abbandonò le sue ossa”: Andromaca, nuova sposa dell’indovino Èleno, è sconvolta alla vista di Enea).

Nella tradizione dunque Ovidio trovava l’uso di *deriguit* nel senso metaforico di irrigidirsi, impietrisi soprattutto per orrore e paura, e comunque per indicare la vita che si arresta di fronte a un’emozione violenta. Egli riprende il verbo in senso metaforico ma lo carica anche del suo significato proprio, che per il momento resta in ombra ma che si preciserà ben presto nel processo della pietrificazione.

Deriguit malis non è dunque, come afferma Ščeglov, il primo mutamento di Niobe nel senso della pietrificazione, ma è la preparazione della pietrificazione, tenuta ancora sul piano dell’ambiguità. Tuttavia Ščeglov non ha torto nel dire che da *deriguit* muove tutto il processo della metamorfosi; proprio per questo io chiamerei *deriguit* il “nucleo metamorfico”, quello che resterà, nella tradizione successiva, l’emblema della metamorfosi di Niobe: *deriguit aliqua mater, ut toto stetit / succisa fetu* (“irrigidita restò una madre, quando tutti i figli le furono strappati”), dice Alcmena alludendo a Niobe in Seneca (*Eracle sull’Eta*, 1849 s.); e lo stesso verbo, nella variante *diriguit*, indicherà anche in Prudenzio la trasformazione in statua di sale della moglie di Lot (*Hamartigenia* 743).

Con *deriguit* Ovidio gioca dunque tra senso metaforico e senso proprio, come dicesse “si irrigidì come una pietra, senza essere una pietra” (una specie di “similitudine per negazione” della poesia vedica: “come una pietra che non è una pietra”); e invece Niobe sta diventando una pietra:

di qui nasce l'ambiguità, dovuta alla compresenza di senso proprio e senso traslato.

La metafora dunque ha la funzione di preparare il processo metamorfico, che si articolerà in una somma di particolari non collocati casualmente ma funzionalmente organizzati: prima l'aspetto esteriore visto soprattutto nei tratti del volto, poi gli organi interni (*interius, intra, viscera*) e il blocco delle funzioni fisiologiche espresso da una serie di verbi di movimento con negazione. La metamorfosi ha così sviluppato in termini narrativi e descrittivi la metafora iniziale.

Ma nel caso di Niobe, dopo il primo momento della "preparazione", e dopo il secondo del "processo metamorfico" vero e proprio, vi è anche un terzo momento, costituito dagli ultimi tre versi dell'episodio (310-312):

*Flet tamen et validi circumdata turbine venti
in patriam rapta est; ibi fixa cacumine montis
liquitur et lacrimis etiam nunc marmora manant.*

(Piange, tuttavia. Un vento impetuoso la trascina nella sua patria, / come avvolta in un turbine, e la inchioda sulla vetta di un monte. / Ma lei piange, e dalla roccia ancor oggi stillano lacrime).

Niobe è pietra, è roccia, ma mantiene il carattere umano del pianto. Non è un ritorno all'indietro, ma la "persistenza" di un carattere precedente alla trasformazione, una "resistenza" al totale annullamento dell'essere originario.

Le pietre che diventarono uomini

La metamorfosi di Niobe presenta un tipo di struttura riscontrabile in un'alta percentuale di esempi.

Anche nell'episodio di Deucalione e Pirra il punto di partenza da cui si arriva alla metamorfosi delle pietre in uomini è costituito dalla metafora. Anzi, l'enigma con cui l'oracolo della dea Temi suggerisce ai due sopravvissuti la via per ripopolare la terra, contiene una duplice metafora (1,381-383):

...*Discedite templo*
et velate caput cinctasque resolvite vestes
ossaque post tergum magnae iactate parentis.

(...Andate via dal tempio,/ velate il capo, sciogliete le vesti / e dietro le spalle gettate le ossa della grande madre).

La *magna parens* è la Terra; le sue ossa sono le pietre. L'equivalenza *ossa terrae/saxa* ha un precedente greco – *ges ostea* – in un frammento del poeta tragico Cerilo (VI-V sec. a.C.), ma in latino la metafora non ha attestazioni; qui, evidentemente, essa è funzionale al mito e alla trasformazione finale. Tuttavia se, in base a tale metafora, Ovidio avesse voluto mantenere rigorosamente il parallelismo tra la struttura della terra e quella del corpo umano, avrebbe dovuto dire che le pietre della terra corrispondono alle ossa dell'uomo (cioè *saxa: terra = ossa: homo*) e quindi si avrebbe avuto *saxa = ossa hominis*. Ma il mito, per la sua componente eziologica (gli uomini sono un *genus durum* perché nati dalla pietra) e per quella etimologica (paronimia greca *laas* "pietra"/ *laoi* "popoli"), imponeva a Ovidio l'equivalenza *saxa/homi-*

nes. Questa identificazione pietre= uomini dava luogo ad un'altra metafora, per così dire obbligata, che Ovidio svolge in forma narrativa con un singolare e interessante procedimento: l'oggetto di partenza (la pietra) e l'oggetto di arrivo (l'essere umano) vengono scomposti nei loro elementi costitutivi (nei loro "comuni indizi strutturali" secondo la terminologia di Ščeglov) e viene così stabilito tra cose tanto diverse un rapporto capace di portare all'identificazione propria della metamorfosi (vv.407-410):

*Quae tamen ex illis aliquo pars umida suco
et terrena fuit, versa est in corporis usum;
quod solidum est flectique nequit mutatur in ossa;
quae modo vena fuit sub eodem nomine mansit.*

(La parte più friabile, umida e terrosa, / assume la funzione di carne; / la parte compatta e rigida si trasforma in ossa; / le vene della pietra conservano lo stesso nome).

L'osservazione delle affinità, la ricerca dell'analogia fra "termine identificato" e "termine identificante" (secondo la terminologia proposta da Pasini) è spinta, come si vede, al grado massimo. Qui, come in altri casi, di fronte all'eccessiva distanza tra i due termini, di fronte cioè, all'esiguità del *Ground*, Ovidio fa ricorso alla scissione dell'oggetto da trasformare in unità minori.

Homo homini lupus

Metamorfosi 1,196-198: concilio degli dei sulla vita degli uomini in terra. Parla Giove:

*An satis, o superi, tutos fore creditis illos,
cum mihi, qui fulmen, qui vos habeoque regoque,
struxerit insidias notus feritate Lycaon?*

(Ma voi credete, o dei, che potranno vivere sicuri [gli uomini sulla Terra] / dopo le insidie che quel Licàone, famoso per la sua ferocia, ha tramato contro di me,/ di me che regno su di voi e impugno il fulmine, segno del potere?)

Licàone, il re dell'Arcadia uccisore degli ospiti, è presentato subito come *notus feritate Lycaon*. Già il suo nome evoca l'idea di ferocia: Licàone è il simbolo stesso della ferocia, è l'uomo feroce come un lupo, è l'uomo-lupo: il suo nome richiama infatti il nome greco del lupo (*lykos*). Ecco come Ovidio descrive la sua trasformazione (vv.232-239):

*Territus ipse fugit nactusque silentia ruris
exululat frustra que loqui conatur; ab ipso
colligit os rabiem solitaeque cupidine caedis
utitur in pecudes et nunc quoque sanguine gaudet.
In villos abeunt vestes, in crura lacerti;
fit lupo et veteris servat vestigia formae.
Canities eadem est, eadem violentia vultus,
idem oculi lucent, eadem feritatis imago est.*

(Fugge, atterrito, e giunto nei campi immersi nel silenzio, / invano tenta di parlare: dalla bocca esce un ululato. / Nella bocca si concentra tutta la sua rabbia, la furia di uccidere / si scatena sulle greggi e anche ora gode nel vedere il sangue. / I suoi abiti diventano pelame, la braccia sono zampe: / diventa un lupo e tuttavia conserva tracce

dell'antica forma. / Il colore: grigio il pelo come prima era canuto l'uomo; lo sguardo: ha la medesima violenza; / gli occhi: sprigionano lo stesso lampo. È l'immagine della ferocia, come prima).

Lupus est homo hominis: questa metafora antica e dalla lunga storia è il sottinteso punto di partenza della metamorfosi. A *est*, l'"est d'équivalence" si sostituisce *fit* (v.237: *fit lupus*), si ha cioè il processo metamorfico con *fit lupus* in posizione di rilievo all'inizio del verso. Ancora una volta la metafora è illustrata da Ovidio mediante il processo narrativo della metamorfosi: la *feritas* è il *Ground*, il tratto comune che permette sia la metafora che la metamorfosi. Nella metamorfosi il carattere della ferocia costituisce il ponte fra l'uomo Licàone e il lupo; accanto agli elementi di persistenza, pochi ed essenziali particolari fisici segnano il mutamento necessario per giungere all'identificazione, obbligato punto d'arrivo della metafora come della metamorfosi. Ovidio individua dapprima i tratti salienti della diversità tra uomo e lupo (l'uomo parla, il lupo ulula; l'uomo indossa le vesti, il lupo è coperto di pelo ecc.); egli opera quindi il passaggio di un tratto fisico umano a un tratto fisico ferino sfruttando il principio dell'analogia: il blocco della funzione umana della parola si manifesta con l'urlo, che è ferino ma può essere anche umano («*ex-ululo* se dit des hommes et des animaux», Ernout-Meillet). Siamo nella prima fase, il momento "preparatorio". Poi, in un solo verso (236) le vesti di Licàone diventano il pelame del lupo, le braccia diventano le zampe anteriori. È un'operazione metamorfica, ma è anche operazione metaforica: la metafora principale dell'uomo che per la sua ferocia è lupo

si precisa visivamente articolandosi in metafore minori: vesti/pelame, braccia/zampe. La figura retorica si è dunque inverata in una serie di immagini, la metafora si è trasformata da figura retorica in procedimento diegetico, in narrazione. Attraverso il *Ground* metaforico della *feritas*, l'uomo è diventato lupo.

La Ninfa e l'albero di alloro

Metamorfosi, 1,548-552:

*Vix prece finita, torpor gravis occupat artus,
mollia cinguntur tenui praecordia libro,
in frondem crines, in ramos braccia crescunt;
pes modo tam velox pigris radicibus haeret,
ora cacumen habet; remanet nitor unus in illa.*

(La preghiera è appena finita, ed ecco: un pesante torpore le invade le membra, / una scorza sottile ricopre il tenero petto, / i capelli diventano fronde, le braccia si allungano in rami; / i piedi – prima così veloci – si irrigidiscono in salde radici; / il suo volto è la cima dell'albero. Intatta rimane la luminosa bellezza ch'era in lei).

Lei è Dafne, la splendida ninfa delle acque, che fugge dalla pervicace passione di Apollo. Il trapasso dalla figura femminile alla forma dell'albero è fondato sulla puntigliosa ricerca dell'isomorfismo (il termine è di Ščeglov). Ricorrendo cioè al linguaggio della biologia, Ovidio scopre tra essere umano e albero tutta una serie di omologie: il busto della donna è il tronco dell'albero, i capelli sono il fogliame, le braccia i rami, il piede corrisponde alle

radici con l'opposizione mobilità/fissità, il volto è l'alta cima chiomata.

Ognuna di queste corrispondenze si fonda su metafore che hanno una base nella tradizione della lingua latina; il busto umano e il tronco dell'albero possono essere espressi dallo stesso termine, *truncus*; il rapporto tra *crines* e *frondes* è sostenuto dal termine *coma*, che può metaforicamente indicare anche la chioma dell'albero; la corrispondenza *braccia/rami* è metafora tradizionale. In un altro episodio simile, Mirra è trasformata in albero (*Metamorfosi* 10,493 s.). Ovidio distingue addirittura i rami più grandi, che risultano dalle braccia, dai rami più piccoli che provengono dalle dita. In queste fantastiche trasformazioni i procedimenti descrittivi utilizzano forme a tutti familiari, puntano sulla concretezza meticolosa dei dettagli con «un eccesso di precisione, una sorta di esattezza maniacale del linguaggio, una follia di descrizione» si potrebbe dire con le parole che Roland Barthes riferisce a una «petite phrase» di Flaubert.

Ritornando a Dafne, dunque, una serie di metafore sono disposte e organizzate secondo uno schema compositivo che scompone la figura femminile e la ricompono in quella dell'albero così da dar luogo alla metafora principale in virtù della generalizzazione dei tratti comuni, in virtù di quello che Genette, a proposito di Proust, definisce «il miracolo dell'analogia».

L'analogia è una delle «quattro similitudini» illustrate da Foucault per tracciare una storia della somiglianza, una storia dei rapporti di similarità, delle corrispondenze che la cultura occidentale coglieva tra tutti gli oggetti del reale fino alla fine del xvi

secolo e agli inizi del XVII. Egli riporta l'opinione del Cesalpino (Andrea Cesalpino, medico e naturalista aretino, studioso della circolazione del sangue e del sesso delle piante, 1519-1603), secondo cui «la pianta è un animale in piedi i cui principi nutritivi salgono dal basso verso la sommità lungo uno stelo che si estende come un corpo e termina con una testa – mazzo, fiori, foglie». È una cultura – come si vede – largamente nutrita di Ovidio, anche se Foucault non lo cita. Un altro studioso del tempo, Crollius, parlando dell'uomo, dice «la sua carne è una zolla, le ossa sono rocce, le vene grandi fiumi»: anche qui si pensa naturalmente a Ovidio dell'episodio di Deucalione e Pirra; e alle metamorfosi degli uomini in uccelli che si leggono in Ovidio si ritorna ancora col pensiero leggendo le sottili omologie che il naturalista francese del Cinquecento Pierre Belon coglieva tra l'uomo e gli uccelli.

La considerazione della metamorfosi come metafora narrativa che ho voluto proporre non si esaurisce – io credo – in una formula, ma può fornire uno strumento di analisi, una più consapevole chiave interpretativa della metamorfosi ovidiana.

Ogni episodio del poema si conclude e culmina con la trasformazione: in virtù di singoli mutamenti fondati su sottili rapporti di omologia e analogia, Ovidio vede e fa vedere in modo nuovo gli esseri e gli oggetti implicati nella trasformazione. Soprattutto l'essere umano che, al centro della realtà, è legato da infiniti fili al resto del mondo: alla pietra agli alberi agli animali terrestri agli uccelli ai pesci. Ma questa novità della visione è resa pos-

sibile proprio dalla natura metaforica della metamorfosi ovidiana: dico metamorfosi ovidiana, non metamorfosi in generale, perché quelle di altri autori – greci o latini – sono lontanissime dal modello di Ovidio, sono quasi esclusivamente constatazione miracolistica dell'avvenuto mutamento.

Due esempi: nella metamorfosi dei pirati tirreni in delfini, una metamorfosi di gruppo, Ovidio descrive il mutamento degli uomini in animali con ricchezza di particolari e con una tecnica che si può chiamare “metaforica” (*Metamorfosi* 3,670-691: vedi l'analisi dettagliata dell'episodio nelle “Note”, p. 71). Nell'Inno omerico a Dioniso I (v. 53, Humbert = *Inni omerici* VII, Càssola) la trasformazione dei pirati in delfini si risolve invece in un'unica espressione: *delphines d'egenonto*. In modo analogo in *Metamorfosi* 14, 549 ss. Ovidio sviluppa la metamorfosi delle navi di Enea in Ninfe con i consueti particolari basati sull'omologia e sull'isomorfismo (i remi diventano dita e gambe delle Ninfe, la chiglia diventa la spina dorsale, il cordame i capelli ecc.: vedi ancora “Note”, p. 72 s.). Virgilio invece, in *Eneide* 9, 117-122, dà solo l'annuncio del miracoloso mutamento (*mirabile monstrum* v. 120) delle navi in Ninfe.

Ma anche le metamorfosi di autori moderni (Hoffmann, Kafka) hanno questa impronta che le pone al di fuori dello schema ovidiano. È giusto ricordare peraltro che, nelle modalità metamorfiche messe in atto da Ovidio, rientra anche l'effetto “miracolo”, riscontrabile per esempio nell'episodio della ninfa Io trasformata da Giove in candida giovenca (1,583-750): due soli versi sono sufficienti per dare a Io la forma di un animale; ma, non a caso, la metamorfosi è l'opera fulminea della divinità più poten-

te. Quando, placata l'ira di Giunone per il tradimento di Giove, l'infelice giovenca torna all'antica forma, anche il poeta ritorna alla consueta tecnica metamorfica, quella più usuale, mirabilmente esemplificata dall'episodio di Dafne.

Secondo le note prospettive del formalismo russo, ricondurre le metamorfosi nell'ambito della metafora significa applicare alla metamorfosi quegli effetti di "straniamento", di "deformazione" che ridanno "acutezza alla nostra percezione e densità al mondo che ci circonda". E in effetti assistere alla trasformazione di Dafne in albero obbliga a vedere in modo inusitato la struttura sia del corpo umano sia dell'albero. Con la metafora, la metamorfosi ovidiana suggerisce una visione rinnovata della realtà, quasi un processo di ri-creazione della realtà. Potrebbe dunque essere non solo un piacevole e brillante procedimento narrativo ma anche «un modo di conoscere il mondo, alternativo alla conoscenza di tipo logico».

"Il mondo estremo"

Nel romanzo *Die letzte Welt* dello scrittore austriaco Christoph Ransmayr (1988), il "mondo estremo" è Tomi, luogo della relegazione senza ritorno di Ovidio: la lontana cittadina sul Mar Nero diventa nel romanzo un mondo fuori dalla civiltà e anche fuori del tempo, come fuori del tempo sono i luoghi del mito e i miti stessi che Ransmayr proietta in questa città da lui definita "ferrigna", essendo popolata da minatori e fonditori e coperta perciò da un perenne colore rugginoso. Un mondo pressoché "virtuale"

in cui ritroviamo i personaggi del mito (Licàone, Aracne, Eco, Tereo con Procne e Filomela, e altri ancora) che, con l'indelebile impronta del loro destino impressa nel nome, escono dallo spazio mitico e vengono calati in una realtà, quella della vita di Tomi, che benché disfatta, stravolta e allucinata, è pur sempre presentata come realtà quotidiana.

Ecco due esempi, particolarmente significativi.

Nel mito di Tereo, ridotto a un registro basso di cronaca nera, il personaggio – non più re di Tracia ma macellaio della città di Tomi – è colto nel momento in cui alza l'ascia per colpire la moglie Procne che aveva assassinato il loro figlio per vendicare la sorella Filomela alla quale Tereo aveva tagliato la lingua per impedire che rivelasse lo stupro di cui era rimasta vittima da parte dello stesso Tereo. Ma le due donne, trasformate in rondine e usignuolo, «svanirono nel cielo azzurro cupo prima ancora che dal manico ricurvo dell'ascia nascesse un altro becco, dalle braccia di Tereo ali e i capelli gli fossero diventati piume brune e nere. Un'upupa seguì le due scampate in un volo arcuato, ondeggiante, quasi scivolasse lungo le tracce sonore della voce di Procne» (p. 212 s.).

Nella tesa e drammatica prosa di Ransmayr, Tereo si trasforma dunque in upupa con particolari metamorfici che non esistono nel modello ovidiano (*Metamorfosi* 6, 667-674), ma che lo scrittore moderno ha esemplato con grande capacità imitativa sulla collaudata tecnica dell'antico modello.

L'altro esempio è quello di Ceice e Alcione, la patetica e romantica storia che Ovidio narra in *Metamorfosi*, 11, 410-748. Ceice, re di Trachine, costretto a imbarcarsi per consultare l'oracolo di Apollo a Claro nella Ionia, muore

nel naufragio della sua nave invocando il nome dell' amata moglie Alcione. Costei, innamorata e in preda all' ansia come un' eroina elegiaca, viene a conoscere, tramite un sogno inviatole da Giunone, la tragica sorte del marito. Sconvolta dal dolore si reca allora sulla riva del mare e qui rimane nella speranza che le onde restituiscano il corpo dell' amato. Appare alla fine, sospinto dalla risacca, un corpo senza vita: ad Alcione sembra di riconoscere il marito, balza sopra un molo che delimita il porto e, come per miracolo, non corre più ma vola (*Insilit huc, mirumque fuit potuisse: volabat*, v. 731). Ovidio mostra il nuovo, infelice uccello che batte le ali "pur mo' nate" (*modo natis ... pennis*, v. 732) sfiorando le acque ed emettendo il suo tipico lamento: con le ali abbraccia il corpo del marito morto coprendolo di baci e subito, per misericordia degli dei, entrambi si trasformano in una coppia di alcioni (*... et tandem superis miserantibus ambo / aliter mutantur...* vv. 741s.).

In questo caso Ovidio riduce al minimo la descrizione dei particolari anatomici soggetti al mutamento e, privilegiando l' aspetto patetico ed elegiaco dell' amore e del dolore, mira piuttosto all' esito finale della trasformazione, che viene ad assumere un' impronta miracolistica. Ransmayr riempie in qualche modo lo spazio lasciato dal poeta antico: giocando tra elementi macabri (le carni putrefatte del corpo di Ceice) e levità del nuovo essere alato, lo scrittore costruisce una singolare metamorfosi che non ha riscontro in Ovidio ma ha i caratteri di una vera metamorfosi ovidiana (p. 32):

«...si portò sul cadavere con una successione di eleganti colpi d'ala e si abbassò sul petto squarciato

dai necrofagi, Ceice. Aveva anelli di sale attorno agli occhi chiusi e fiori di sale agli angoli della bocca. Sembrava quasi che il martin pescatore [così l'autore chiama il nuovo essere alato] accarezzasse con le ali quel volto sfregiato dalle beccate, le guance a brandelli, la fronte. E d'improvviso nel volto devastato fiorì qualcosa di piccolo, di luccicante, di vivo, d'improvviso scolorirono il viola e il nero della putrefazione, la spuma maleodorante tra i capelli fu solo una corona di giovani piume, bianca, fresca lanugine, si aprirono gli occhi perlacei; occhi. Poi dallo specchio del mare cesellato da una lieve brezza si alzò una testa graziosa, provvista di becco, si guardò attorno con piccoli scatti e come stupita, un minuscolo corpo piumato che si sollevò sbattendo le ali e scuotendosi via infiorescenze di sale, acqua e croste di ferite».

“Il regno meccanico”

Abbiamo visto come la metamorfosi ovidiana sia fondata – nella maggior parte dei casi – sulla puntigliosa ricerca dell'omologia e dell'isomorfismo tra due esseri diversi: questo modo di procedere trova un impensato collegamento con la metamorfosi scientifico-tecnologica dei futuristi: al regno animale, vegetale e minerale in cui si colloca il multiforme scenario delle metamorfosi in Ovidio, si aggiunge, in una sorta di unità dell'intera materia, il regno meccanico.

Scrive Filippo Tommaso Marinetti nel *Manifesto teorico della letteratura futurista* (1912): «Dopo il regno anima-

le, ecco iniziarsi il regno meccanico. Con la conoscenza e l'amicizia della materia, della quale gli scienziati non possono conoscere che le reazioni fisico-chimiche, noi prepariamo la creazione dell'**uomo meccanico dalle parti cambiabili**» [in grassetto nel testo]. E ancora, in *L'uomo moltiplicato e il Regno della Macchina*, Marinetti fantasticava future metamorfosi dell'uomo-macchina: «Possiamo prevedere fin d'ora uno sviluppo a guisa di prua della sporgenza esterna dello sterno, che sarà tanto più considerevole, inquantoché l'uomo futuro diventerà un sempre migliore aviatore. Uno sviluppo analogo si nota appunto, fra gli uccelli, nei migliori volatori».

Una prospettiva visionaria che, in virtù dell'immaginario impresso nella nostra cultura dalla memoria del poema ovidiano, sembra ricordare i meccanismi metamorfici applicati da Ovidio in tanti episodi del suo poema. Sono sempre le sue immagini «quasi come informazioni genetiche» a influire sulla sensibilità nel corso dei tempi, poiché «ogni nuova era si specchia nel quadro e nella mitologia attiva del proprio passato o di un passato ripreso da altre culture: misura il proprio senso di identità, di regresso o di progresso, sullo sfondo di quel passato» (Steiner).

3 Narrare l'impossibile

Adynaton

Lo schema retorico dell'*adynaton* – l'impossibile – non ha avuto, nella trattatistica antica, uno statuto nettamente individuato.

Nella sua monografia sull'argomento, Andrea Manzo ha proposto tre diverse tipologie di *adynata*, tratti dalle *Egloghe* virgiliane:

a) 5,76-78

*Dum iuga montis aper, fluvios dum piscis amabit
dumque thymo pascentur apes, dum rore cicadae
semper honos nomenque tuum laudesque manebunt.*

(Finché amerà il cinghiale le balze montuose e il pesce l'acqua dei fiumi, / finché si nutriranno di timo le api, e le cicale di rugiada / sempre per te vivranno onore e fama, vivranno i tuoi meriti).

Questa prima tipologia (introdotta da *dum* con il futuro) dichiara il perdurare di un fatto nel futuro, subordinandolo al perdurare di una realtà naturale che non può mutare.

b) 1,59-63

*Ante leves ergo pascentur in aethere cervi
 et freta destituent nudos in litore piscis,
 ante pererratis amborum finibus exsul
 aut Ararim Parthus bibet aut Germania Tigrim,
 quam nostro illius labatur e pectore vultus.*

(Prima pascoleranno i cervi leggeri nell'aria / e il mare lascerà in secco i pesci sulla spiaggia, / prima berranno i Parti l'acqua dell'Arari e i Germani quella del Tigri, / esuli gli uni e gli altri dalle loro terre, / prima che si allontanano dal mio cuore l'immagine del suo volto).

Caratterizzato da una preposizione temporale con *ante/prius...quam*, il passo afferma l'immutabilità di un fatto subordinandolo a eventi che, secondo l'ordine naturale, non potranno mai verificarsi.

C'è infine il tipo di *adynaton* che non è formalizzato da un preciso stilema, ma è caratterizzato da strutture sintattiche diverse: l'*adynaton* viene in qualche modo rovesciato in quanto, una volta constatato il verificarsi di un fatto mostruoso, si trae come conseguenza la possibilità che accada ciò che nell'ordine naturale è impossibile:

c) 8,26-28

*Mopso Nysa datur: quid non speremus amantes?
 Iungentur iam grypes equis, aevoque sequenti
 cum canibus timidi venient ad pocula damnae.*

(A Mopso Nisa è data in sposa: noi innamorati, che altro ci aspettiamo? / Si uniranno ormai grifi e cavalli, e in

avvenire / andranno a bere i timidi daini insieme con i cani).

Il mito del diluvio

Nessuno degli stilemi o meccanismi retorici elencati si presentano nel testo in cui Ovidio narra il mito del diluvio universale (*Metamorfosi* 1, 293-312). Ci sono i materiali che più volte compaiono nelle strutture degli *adynata* (da Omero, *Iliade* 22, 262-265, ad Archiloco 122 West a Virgilio nel passo citato di *Egloga* 1, 59-60), ma non c'è l'impostazione logica, né la struttura formale dell'*adynaton*.

Anche Orazio nell'evocare il diluvio e il mito di Deucalione e Pirra – gli unici superstiti di tutta l'umanità – utilizza alcuni elementi del repertorio topico degli *adynata* senza tuttavia applicare gli stilemi canonici del *topos*:

Orazio, *Odi* 1,2,1-12

*Iam satis terris nivis atque dirae
grandinis misit pater et rubente
dextera sacras iaculatus arcis
terrui urbem,
terrui gentis, grave ne rediret
saeculum Pyrrhae nova monstra questae,
omne cum Proteus pecus egit altos
visere montis*

*piscium et summa genus haesit ulmo,
nota quae sedes fuerat columbis*

*et superiecto pavidae natarunt
aequore damnae.*

(Già troppa neve e grandine funesta / rovesciò sulla terra Giove padre, / e folgorando le sacre rocche con la destra di fuoco / atterrì la città, / tutte le genti atterrì: che non tornassero / il tempo tragico di Pirra e quei mostruosi eventi, / quando si posarono i pesci sopra gli olmi, / dimora familiare alle colombe, / e impaurite cerbiate nuotarono nell'acqua / che tutto ricopriva).

Orazio costruisce il suo racconto utilizzando i mezzi forniti dalla tradizione, tradizione che risale ad Archiloco e a Licofrone (vv. 83 ss.); la sua descrizione fu accusata di “frivolezza”, così come Seneca si espresse nei confronti del diluvio ovidiano (Seneca, *Questioni naturali* 3,27,14). Ma la scena di un mondo stravolto – le foche guidate da Proteo sulle montagne, i pesci sugli alberi, le cerbiate che nuotano sulla distesa d'acqua – è presentata da Orazio come timore diffuso nell'immaginario collettivo legato alla tradizione mitica depositata, ad esempio, nella *Bibliotheca* di Apollodoro (1,7,2). La tensione che segna l'avvio dell'ode - messa in rilievo già da Eduard Fraenkel nell'edizione oxoniense del 1957 (trad.it. Roma 1993) - così come la tensione di ciò che segue a partire dal v.13, e l'alta ispirazione, dal tono sacrale e di preghiera, dell'intero componimento, giustificano perfettamente la descrizione, in forma per così dire di pittura naïve, dell'antica paura del diluvio (vv.4-5: *terruit urbem, /terruit gentis*).

Il diluvio nelle Metamorfosi

Ovidio tenne certamente conto del luogo oraziano (Orazio, *Odi* 1,2,9, cfr. Ovidio, *Metamorfosi* 1,296) e naturalmente anche di Archiloco e Licofrone, ma il suo intento e gli esiti poetici del suo diluvio sono del tutto peculiari. Ovidio parte dalla tradizione letteraria rapportabile alla struttura retorica dell'*adynaton* e la iscrive in un'ampia cornice descrittivo-narrativa: proprio come, partendo dalla metafora, perviene a descrivere e a narrare la metamorfosi nel suo sviluppo. E come nel processo ovidiano della trasformazione si coglie generalmente un primo momento di ambiguità, un momento in cui la metafora può essere ancora intesa come tale e non come metafora che si inverte nella metamorfosi, così nella trascrizione in forma descrittivo-narrativa dell'*adynaton*, la rappresentazione iniziale delle conseguenze del diluvio resta nell'ambito di una natura sconvolta dall'alluvione ma pur sempre realisticamente percepibile.

1,285-292

*Exspatiata ruunt per apertos flumina campos
cumque satis arbusta simul pecudesque virosque
tectaue cumque suis rapiunt penetralia sacris.
Siqua domus mansit potuitque resistere tanto
indeiecta malo, culmen tamen altior huius
unda tegit, pressaeque latent sub gurgite turres.
Iamque mare et tellus nullum discrimen habebant:
omnia pontus erat, deerant quoque litora ponto.*

(Straripano i fiumi e invadono l'aperta campagna, / travolgono seminati, piante e insieme uomini e animali, /

travolgono le case e i templi con i loro sacrari. / E se una casa è rimasta e ha resistito senza crollare a tale disastro, / l'acqua è più alta e ne ricopre il tetto, e più non si vedono le torri sommerse dalle onde. / Tra mare e terra non c'era ormai distinzione: / tutto era mare ed era privo il mare delle coste).

Ovidio è sempre sistematico nelle sue descrizioni. Questo primo gruppo di versi delinea esclusivamente la realtà naturale inanimata, una "natura morta" che riflette lo sconvolgimento dell'ambiente, senza tuttavia le sottolineature proprie dell'*adynaton*.

Segue la sezione dedicata all'uomo, alla sua situazione e ai suoi comportamenti:

1, 293-298

*Occupat hic collem, cumba sedet alter adunca
et ducit remos illic ubi nuper ararat;
ille supra segetes aut mersae culmina villae
navigat, hic summa pisces deprendit in ulmo;
figitur in viridi, si fors tulit, ancora prato,
aut subiecta terunt curvae vineta carinae.*

(Uno sale su un colle, siede un altro su piccola barca ricurva / e muove i remi là dove prima arava; / c'è chi naviga sopra le messi o sopra la sommità della casa sommersa, / o prende un pesce sulla cima di un olmo; può accadere / che l'ancora si pianti sull'erba di un prato / o che la curva carena sfiori le vigne sott'acqua).

Anche qui Ovidio, pur utilizzando i motivi tipici dell'*adynaton*, presenta la scena in termini sostanzialmente realistici, negando perciò l'essenza stessa degli *impossi-*

bilia. L'attacco suggerisce comportamenti umani assolutamente plausibili nelle condizioni che egli ha prima descritto. In particolare il v.293, raffigurando chi cerca salvezza salendo su un'altura e chi ha trovato rifugio su una barca, offre immagini del tutto normali in quella emergenza; solo il successivo verso 294 segna il contrasto che dà il senso del paradossale: e tuttavia anche questa è, di fatto, un'osservazione pertinente e giustificata dalla contingenza. Anche la registrazione degli altri comportamenti dell'uomo (il navigare sopra le messi e sopra il tetto della fattoria, il cogliere il pesce sull'olmo, l'affondare l'ancora sul prato e lo sfregare della carena sui vigneti) resta nell'ambito delle realistiche conseguenze provocate dal territorio sommerso.

Una terza sezione ritrae la situazione degli animali (1, 299-308):

*et modo qua graciles gramen carpsere capellae
nunc ibi deformes ponunt sua corpora phocae.
Mirantur sub aqua lucos urbesque domosque
Nereides, silvasque tenent delphines et altis
incursant ramis agitataque robora pulsant.
Nat lupus inter oves, fulvos vehit unda leones,
unda vehit tigres, nec vires fulminis apro,
crura nec ablato prosunt velocia cervo,
quaesitisque diu terris ubi sistere possit
in mare lassatis volucris vaga decedit alis.*

(e dove prima brucavano l'erba le snelle caprette / ora posano le foche il loro corpo goffo. / Guardano stupite, le Nereidi, sotto la distesa d'acqua, / boschi, case e città; abitano le selve i delfini, / guizzano tra gli alti rami e bat-

tono, scuotendole, le querce. / Nuota tra le pecore il lupo, l'onda trascina i fulvi leoni e le tigri, / e più non serve la forza fulminea al cinghiale, non servono più le zampe veloci al cervo travolto. / Gli uccelli, cercando a lungo una terra sulla quale posarsi / con ali stanche, spossati, cadono infine nel mare).

Nell'habitat stravolto dall'alluvione, alle caprette si sostituiscono le foche, presenza tipica della tradizione dell'*adynaton*: il nuovo universo acquatico è attraversato da delfini e Nereidi, è popolato da lupi e pecore, da tigri e leoni, da uccelli, tutti allontanati dalle abitudini e dai comportamenti naturali: l'inefficacia della forza fulminea del cinghiale, della velocità del cervo, della capacità di volare degli uccelli, è trattata da Ovidio, nonostante l'evidente gusto del paradossale, con notevole aderenza alla realtà, in rapporto alla situazione eccezionale, secondo il criterio, costantemente applicato anche nelle trasformazioni, del realismo fantastico.

Con il caratteristico impegno di tracciare un quadro coerente in tutte le sue parti Ovidio dedica altri due versi conclusivi alla visione complessiva della natura inanimata (vv.309-310):

*Obruerat tumulos immensa licentia ponti,
pulsabantque novi montana cacumina fluctus.*

(La forza sfrenata del mare aveva coperto le alture / e le cime dei monti, battute dai flutti prima mai visti).

E, come suggello, dedica altri due versi, al destino di morte cui vanno incontro gli esseri viventi (vv.311-312):

*Maxima pars unda rapitur: quibus unda pepercit,
illos longa domant inopi ieiunia victu.*

(Degli esseri umani la parte maggiore è portata via dalle onde: / e chi è risparmiato soccombe, privo di cibo, per il lungo digiuno).

Ovidio ha dunque dilatato il materiale che lo statuto retorico dell'*adynaton* gli forniva, arricchendolo di realistiche notazioni e distendendolo in un ampio quadro descrittivo, funzionale alla narrazione (punizione divina mediante il diluvio, distruzione del genere umano con l'eccezione di Deucalione e Pirra, capostipiti della nuova umanità). Egli è riuscito anche in questo caso a raccogliere insieme e a organizzare in un unitario quadro narrativo tutti gli elementi e le articolazioni del *topos* e ad esaurirne in tal modo tutte le possibilità di sviluppo. Sarà Seneca, nella prosa delle *Questioni naturali*, a riprendere e a commentare il diluvio ovidiano, senza comprendere – o senza accettare – l'intenzione poetica di Ovidio e la sua innovativa sperimentazione di un genere atipico, solo formalmente aderente ai canoni del genere epico.

4 Che cosa sono le *Metamorfosi*?

La presenza del carattere epico nelle *Metamorfosi* di Ovidio ha costituito e costituisce ancora un inevitabile nodo di incertezza e di riflessione per i lettori e i critici della poesia ovidiana. Quando si parla di “carattere epico”, il termine stesso evoca annosi dibattiti, a partire dall’*Ovids elegische Erzählung* di Richard Heinze del 1919 – e poi Brooks Otis, D.Little, P.E.Knox, Stephen Hinds, per citare solo i più autorevoli.

Che cosa sono le *Metamorfosi*? Le definizioni e le caratterizzazioni generali, per quanto brillanti e pertinenti, siano esse frutto di osservazioni al microscopio o di ripresa col grandangolo, riescono sempre o troppo parziali o troppo generiche e fatalmente insoddisfacenti: «poema delle meraviglie e del mutamento» (Concetto Marchesi); «storia universale guardata sotto specie metamorfica» (Scevola Mariotti); «poema narrativo in maniera continua ma discontinuo nella stilizzazione» (Brooks Otis) ecc. Si potrebbe anche adottare la definizione che Claudio Magris applica alla poesia di Novalis: «La sua poesia è frammento ed enciclopedia [...] ; mescola non solo tutti i generi letterari ma anche letteratura e scienza, poesia e

filosofia, lirica e trattato...». Oppure aderire alla posizione di Alessandro Barchiesi quando afferma: «Definire la cifra tematica unificante dell'opera è risultata [...] una scommessa impossibile. Dovendo sintetizzare conviene dire che le *Metamorfosi* sono una storia mitologica universale narrata dal punto di vista del cambiamento».

Ma anche in questo modo non si va oltre un'oggettiva descrizione della materia dell'opera.

Tre diverse prospettive

Proviamo dunque a chiederci: che tipo di opera intendeva realizzare Ovidio nell'accingersi a comporre le *Metamorfosi*?

Già affermato poeta d'amore – con le elegie degli *Amores*, con le epistole erotico-mitologiche delle *Heroides*, con la didascalica amorosa dell'*Ars amatoria* – Ovidio volle un'opera di più alto impegno e di più vasto disegno, un'opera che proprio per questo non poteva non connotarsi come pertinente alla tradizione epica. Di conseguenza egli accetta, dell'epos, «le coordinate di più ampia significazione statutaria: metro, vastità dell'impianto, imponenza del compito ideologico denunciato in apertura, presunzione interpretativa della realtà cosmica che si vuole far convergere sul presente storico» (G. Baldo).

L'esametro, il verso “eroico” per eccellenza, ma anche il verso della narrazione e della trattazione didascalica, è la prima e impegnativa scelta. Senza voler esagerare il condizionamento dell'esametro – che in Ovidio si fa particolarmente agile e duttile – è certo che il modulo

ritmico del distico imponeva, nelle opere precedenti (e imporrà anche nei *Fasti*), un respiro diverso alla poesia e un diverso andamento logico del pensiero, meno disteso e come contratto nella cellula ritmica dell'esametro alternato al pentametro. Anche l'ampia costruzione dell'opera, che si sviluppa in circa dodicimila versi, concorreva a offrire alla vasta materia metamorfica un contenitore paragonabile per ampiezza soltanto all'epos: e tuttavia non ventiquattro libri, né dodici, ma quindici. Segnali contraddittori, di rispetto e insieme di rifiuto di fronte alla tradizione epica: come già nell'*Ars amatoria* dove il marcato dispositivo didascalico contrasta con la scelta del metro elegiaco.

Ovidio ebbe chiara coscienza della novità di un'opera che costringeva la varietà e l'episodicità del vastissimo materiale mitologico-metamorfico in una grande unitaria costruzione poetica di stampo epico. E proprio nel breve e denso proemio, dopo aver dichiarato con una perifrasi titolo e materia della sua poesia ("Il mio animo mi induce a narrare forme mutate in corpi nuovi"), e dopo aver invocato ritualmente gli dei, Ovidio utilizza l'espressione oraziana *perpetuum carmen* (*Odi* 1,7,6), di ascendenza callimachea, per affermare con la totalità dell'arco cronologico teso dalla prima origine del mondo fino al suo tempo, l'unità e la solida struttura del vasto poema.

Nella linea cronologica di una storia universale che muove dal Caos e culmina nella celebrazione di Augusto, Ovidio cercava la legittimazione di un'opera che, entro la salda e compatta cornice costruita con i materiali della storia e della filosofia, offriva un quadro, nel segno della *poikilia*, vivacemente composito e va-

riegato, brillante dei colori del fantastico e del meraviglioso, un meraviglioso visto tuttavia attraverso il filtro del razionale e del realistico. Ovidio dunque forzava coscientemente i confini del genere epico, creava un'intelaiatura che non sfigurasse al confronto con la più alta tradizione omerica e virgiliana, ma nello stesso tempo introduceva, spesso sotto forma di digressione, un'infinita serie di "epilli", unificati dal gusto della narrazione piacevole e brillante.

La storia universale, introdotta dall'apertura cosmogonica, segue, per un tratto, nel corso del primo libro, una sua cronologia (creazione dell'uomo; le quattro età del mondo; una condensata Gigantomachia; il diluvio e il mito di Deucalione e Pirra); ma poi la linea di sviluppo cronologico si sfrangia in una serie infinita di episodi mitici, uniti dal comune esito metamorfico ma debolmente coordinati fra loro da richiami, ravvicinati o a distanza, e da legami di varia natura che non si limitano al mondo mitologico ma inglobano anche il mondo creato dalla letteratura (con allusioni all'*Iliade*, all'*Odissea*, all'*Eneide*, e ancora ai miti dell'antico Lazio, a Pitagora, fino all'apoteosi di Cesare e alla celebrazione di Augusto). Una varietà estrema, un accorto assemblaggio di storie e situazioni diverse.

Come fu recepito dagli antichi il poema ovidiano? Gli indizi non sono molti. Ma si può dire che l'opera, nonostante le grandiose forme esteriori e la severa cornice storico-filosofica, non fu sentita come epos: venne percepita piuttosto la frammentarietà delle vicende narrate, la mancanza di un centro, di un personaggio esemplare, di un obiettivo da raggiungere, di un ideale da perseguire. Le *Metamorfosi* apparvero sempre come

esemplare e fastoso repertorio mitologico, come grande conglomerato di storie diverse, caratterizzate dallo stile lussureggiante di un poeta consapevole, a volte fin troppo, della sua facile vena poetica, e segnate da una fondamentale leggerezza e frivolezza.

Per Quintiliano, Ovidio non possedeva la serietà e la gravità adeguate all'epos. Era un poeta *lascivus*, "troppo innamorato del suo talento", un virtuoso della parola insomma, incapace di controllare il proprio narcisismo. Tuttavia il tradizionalista professore di retorica riconosce i meriti del poeta nelle singole parti – se non nella totalità – giustificandolo con la necessità di mettere insieme, in forma di corpo unitario, le cose più diverse, le più contrastanti: notava dunque lo sforzo di Ovidio di dare unità a un'opera che vuole essere epica ma che si frammenta in episodi che il poeta cerca di legare insieme con troppa disinvoltura.

Il giudizio di Quintiliano si incontrava sostanzialmente con quello di Seneca il Vecchio (*Questioni naturali* 3,27,13-15): anche il filosofo Seneca lamentava l'assenza, in Ovidio, di sensibilità umana e di adeguata altezza poetica. In realtà Quintiliano e Seneca cercavano l'epica, o l'epicità, dove non potevano trovarla.

Che cosa poteva scrivere Ovidio dopo l'*Eneide* di Virgilio? Comporre un poema che celebrasse apertamente le gesta di Augusto, quando Virgilio stesso aveva evitato di farlo proiettando l'attualità nel mito delle origini? O riprendere un mito della tradizione greca staccandosi decisamente da ogni legame con il presente?

Ovidio scelse una terza via, quella di salvaguardare l'ossequio al principe e alla casa Giulia ma di fare insieme un'opera nuova, un'opera "moderna" che tenesse conto

delle esperienze ellenistiche e neoteriche ma serbasse le forme del grande poema epico.

L'epica della tradizione diventa, nelle *Metamorfosi*, scenario, spettacolo: quello che di epico c'è nel poema non è epica "agita" e narrata, ma epica rappresentata, apparato epico. Nelle *Metamorfosi* anche la tradizione epica, e insieme molte altre tradizioni, vengono inglobate e ri-funzionalizzate per orientare in un nuovo senso il complesso delle favole metamorfiche: il progetto dell'opera ovidiana è quello di catalogare l'immenso patrimonio mitico, ordinarlo mediante una categoria unificante come la metamorfosi, per dominare e controllare in qualche modo l'eredità della tradizione mitica e letteraria e renderla consultabile.

In questa prospettiva rifluiscono, come si è già detto, i generi letterari tradizionali, i cui confini diventano "in-distinti", secondo la formulazione di Italo Calvino.

Leggerezza, molteplicità, Consistency

Scrivendo Calvino nel 1979 (cinque o sei anni prima della stesura delle celebri e incomplete *Lezioni americane*): «Le *Metamorfosi* vogliono rappresentare l'insieme del raccontabile con tutta la forza d'immagini e di significati che esso convoglia, senza decidere – secondo l'ambiguità propriamente mitica – tra le chiavi di lettura possibili. Solo accogliendo nel poema tutti i racconti e le intenzioni di racconto che scrono in ogni direzione, che s'affollano e spingono per incanalarsi nell'ordinata distesa dei suoi esametri, l'autore delle *Metamorfo-*

si sarà sicuro di non servire un disegno parziale ma la molteplicità vivente che non esclude nessun dio noto ed ignoto».

Le Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio, pubblicate nel 1988 – riflessione sull’operare dello scrittore, testamento letterario proiettato nel futuro millennio – ebbero anche nella vicenda della pubblicazione postuma l’impronta dell’evento editoriale e culturale. La letteratura classica antica ha, in queste lezioni, una presenza apparentemente assai limitata: il richiamo ad autori greci (Omero, Platone, Aristotele, Luciano) è del tutto occasionale e scarsamente significativo; degli autori latini sono ricordati soltanto Ovidio e Lucrezio. Ma la presenza di questi due poeti ha un rilievo del tutto particolare che sembra assumere un valore fondante nella struttura complessiva delle lezioni.

«Leggerezza» è il titolo della prima lezione ed è la qualità che lo scrittore riscontra in Ovidio. Il termine può apparire ambiguo per un poeta tante volte accusato di leggerezza e frivolezza. Ma la parola deve essere intesa in senso “calviniano”: la leggerezza della poesia e della scrittura contro «la pesantezza, l’inerzia, l’opacità del mondo». Calvino prende le mosse dal mito di Perseo e Medusa così come è narrato da Ovidio (*Metamorfosi* 4,602 ss.; in particolare vv. 740-752: origine dei coralli) e oppone alla pesantezza della pietrificazione operata dalla Gorgone la leggerezza dell’eroe dai sandali alati. Perseo diventa l’eroe-simbolo della leggerezza, quasi «un’allegoria del rapporto del poeta col mondo»: egli scende attraverso l’aria e della Gorgone guarda solo l’immagine riflessa sullo scudo; alato è anche il suo cavallo Pegaso che con un colpo di zoccolo fa scaturire la fonte delle

Muse sul monte Elicona. E i due poemi “enciclopedici” di Lucrezio e di Ovidio – il *De rerum natura* e le *Metamorfosi* – vengono subito associati fra di loro come opere di poesia in cui «la conoscenza del mondo diventa dissoluzione della compattezza del mondo».

Nelle lezioni successive solo alcuni richiami, sempre a Ovidio e a Lucrezio, richiami soprattutto all'utilizzazione iniziale dei due poeti in rapporto all'opposizione pesantezza/leggerezza. Ma Ovidio e Lucrezio ritornano, ricordati ancora in parallelo, in chiusura della quinta lezione, dedicata alla «molteplicità». Riferendosi a se stesso, cioè ai suoi due romanzi – *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e *Il castello dei destini incrociati* – Calvino indica nella «molteplicità potenziale del narrabile» il loro principio strutturante, ma sottolinea contemporaneamente anche il rischio in base al quale «più l'opera tende alla moltiplicazione dei possibili più s'allontana da quell'unicum che è il *self* di chi scrive, la sincerità interiore, la scoperta della propria verità». E conclude la lezione dicendo: «magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica... Non era forse questo il punto d'arrivo cui tendeva Ovidio nel raccontare la continuità delle forme, il punto d'arrivo cui tendeva Lucrezio nell'identificarsi con la natura comune a tutte le cose?».

Sono le ultime parole del libro e si ha l'impressione che il poema delle forme dell'universo e il poema della natura siano stati assunti da Calvino come archetipi letterari,

come pilastri dell'intera architettura in cui egli collocò le sue idee-guida per una letteratura capace di rispettare la tradizione e insieme di rinnovarsi in forme vitali.

È forse possibile formulare anche un'ipotesi, indimostrabile ma suggestiva. Calvino aveva rilevato, nel saggio dell'edizione einaudiana, un altro carattere delle *Meta-morfosi*, la "coerenza poetica" (p. XIV): «... ma forse la sola cosa che conta per noi è la coerenza poetica nel modo che Ovidio ha di rappresentare e raccontare il suo mondo». Coerenza poetica. Questo carattere ovidiano, così vivamente sottolineato, potrebbe essere stato in qualche modo presente allo scrittore nell'ideazione della sesta lezione, di cui resta solo il titolo inglese di "Consistency", termine che Luigi Meneghello, in una sua bella pagina sulle *Lezioni americane*, traduce appunto con "Coerenza".

5 Una nuova cosmogonia

Genesi dell'ordine e ricostituzione dell'ordine

Molteplicità. Leggerezza. Due categorie letterarie che Calvino riscontrava nelle *Metamorfosi* e che vedeva come essenziali tanto da volerle trasmettere alla letteratura del prossimo millennio.

Ma queste categorie letterarie sono in se stesse negazione dell'epica antica. D'altronde abbiamo già visto come Ovidio avesse consapevolmente “decostruito” l'epica tradizionale sostituendola con un poema dalle molteplici definizioni, ognuna con la sua parte di verità, nessuna – in sé – risolutiva, poiché a ciascuna esso sembra, di volta in volta, “adattarsi” come ad una ennesima, perpetua “metamorfosi”.

Potremmo persino considerare le *Metamorfosi* come il primo esempio di quelle che Franco Moretti ha definito opere dell'epica moderna: enciclopediche ed onnicomprensive, coltissime e didascaliche, anomale e difficilmente inquadrabili in un genere letterario: le “opere mondo” – come *Faust*, *Moby Dick*, *L'anello del Nibelungo*, *L'uomo senza qualità*.

Ma ogni nuova ipotesi sembra riportarci al punto di partenza, ogni nuova speculazione offre chiavi di lettura, tutte accettabili, nessuna totalizzante.

Una di queste – e certo non l'ultima – potrebbe essere, ad esempio, la connessione tra cosmogonia e metamorfosi. Senza entrare nella valutazione delle molte e diverse teorie e tradizioni filosofiche e anche dei modelli letterari che il poeta ha rielaborato nella rappresentazione dell'universo dalla sua prima origine (*Metamorfosi* 1,3), è chiaro che la cosmogonia ovidiana, coerentemente con l'assunto e lo statuto del poema, costituisce la prima delle metamorfosi: passaggio da una congerie indifferenziata (vv.6 s.) a un sistema ben diviso nelle sue parti (vv.32 s.), un passaggio insomma dal Chaos all'ordine di una realtà fisica (mare, terra, cielo) delimitata entro confini certi (v.69).

Anche nel moderno poema scientifico di Raymond Queneau, *Petite cosmogonie portative* (sei canti sull'esempio del poema di Lucrezio), il tema della cosmogonia è strettamente legato a quello delle trasformazioni della massa primordiale fino all'emergere della vita in tutte le sue forme (dal minerale al biologico), compresi gli interventi dell'uomo sulla natura con le sue invenzioni tecnologiche. La descrizione del processo metamorfico dall'informe all'universo costituito (argomento del primo canto) presenta a Queneau difficoltà analoghe a quelle che Ovidio incontra nel redigere la sua cosmogonia. Nella sua *Piccola guida alla Piccola cosmogonia*, Italo Calvino annota: «Dato che sulla terra non c'è ancora niente, ogni metafora è metafora del futuro».

Nello stesso modo l'indicibilità dell'universo informe prima della creazione – solo la parola greca *Chaos* ne può connotare l'essenza – è risolta da Ovidio con la descrizio-

ne dell'abisso primordiale fatta con sguardo retrospettivo (l'intera sequenza dei versi, per creare lo sfondo della narrazione è all'indicativo imperfetto, con un piuccheperfetto resultativo) mediante il procedimento per negazione (1, 10-14):

*Nullus adhuc mundo praebebat lumina Titan
nec nova crescendo reparabat cornua Phoebe
nec circumfuso pendebat in aere Tellus
ponderibus librata suis nec braccia longo
marginè terrarum porrexerat Amphitrite.*

(Non vi era il Sole che donasse luce al mondo,/ non vi era Febe che unisse le corna nel novilunio,/ non vi era la Terra sospesa nell'aria dal suo stesso peso / e neppure Anfritrite stendeva le sue braccia intorno al lungo confine della terra).

La sequenza negativa prosegue ai vv.16-17: *sic erat instabilis tellus, innabilis unda, lucis egens aer* (così era instabile la terra, innavigabile era l'acqua, priva di luce l'aria), e si conclude nello stesso v.17 con un'espressione, *nulli sua forma manebat* (niente aveva forma stabile), che sembra alludere e precludere alle metamorfosi che seguiranno nel corso dell'opera.

Alessandro Barchiesi, nel suo commento ai vv.5-88 dell'edizione del primo libro, osserva che la cosmogonia ovidiana è atipica in quanto si discosta dalla tradizione, in particolare da quella esiodea, per l'assenza di una teogonia e soprattutto per l'assenza di Eros, forza propulsiva di ogni creazione.

Ma lo spazio iniziale riservato alla cosmogonia, se risponde al disegno di storia universale del poema,

trova la sua motivazione anche nella volontà del poeta di prefigurare, con la trasformazione dell'informe massa primordiale nell'ordine del mondo, il tema metamorfico che regge l'intero poema. *Nulli sua forma manebant*: la *forma fluens* della natura originaria costituisce appunto anche la cifra delle trasformazioni di cui è intessuta l'opera ovidiana. La cosmogonia, costituzione dell'universo con la successiva creazione dell'uomo, rappresenta proprio la prima della lunga serie di metamorfosi, cioè la trasformazione del Caos primordiale in un assetto stabile e duraturo. Nello stesso ambito rientrano le vicende che seguono immediatamente, e cioè la vittoria di Giove sui Giganti figli della Terra, la punizione da parte dello stesso Giove, mediante il diluvio, della generazione degli uomini nati dal sangue dei Giganti, e infine la palingenesi dell'umanità, con il lancio delle pietre fatto dalla coppia sopravvissuta, Deucalione e Pirra. Tutto questo costituisce immagine e metafora della fondazione dell'ordine universale, e l'ordine del mondo è il riflesso dell'ordine che, garantito da Giove, vige nel regno degli dèi, gerarchicamente divisi in dèi maggiori e dèi minori, come appare nel Concilio convocato da Giove, sempre nel primo libro (vv.163-252).

Tuttavia se la cosmogonia è – secondo il valore letterale del termine – “genesi dell'ordine”, le metamorfosi, che costituiscono la catena narrativa del poema, sembrano porsi invece come negazione dell'ordine, in quanto mutamento e superamento dei confini naturali dei singoli esseri. L'essere umano che diventa roccia (Niobe) o albero (Dafne, Mirra) o animale - lupo (Licaone), serpente (Cadmò), uccello (Ceice e Alcione) - rompe la barriera che separa l'organico dall'inorganico, il confine che di-

stingue una specie dall'altra. Questi fenomeni sembrano disorganizzare la realtà, sconvolgere gli ambiti delle singole identità che ci permettono di individuare e di definire gli oggetti e gli esseri che popolano il nostro mondo. Ma la metamorfosi che Ovidio pone a suggello di ogni narrazione non è evento gratuito e immotivato. Nell'insieme apparentemente disordinato e contraddittorio della realtà le varie trasformazioni ricostruiscono in qualche modo un ordine universale, perché il risultato della metamorfosi interviene a sanare situazioni di intollerabile disagio, a risolvere le contraddizioni del mondo, a ricostituire un ordine violato, riportando alla vera forma di lupo la ferocia di Licàone travestita da uomo, riducendo a rane gracidanti i contadini lici che avevano osato rispondere con grida e insulti alla mite richiesta di Latona. La metamorfosi interviene come condanna (Aracne, Niobe) e come salvazione (Ceice e Alcione), come atto di giustizia e come maledizione, come punizione di una colpa ma anche come rimedio e riparazione di una colpa altrui, come ricomposizione, infine, di un ordine morale e sociale, individuale o collettivo.

Di fronte alla violenza della natura che con la morte di Ceice rompe un saldo vincolo coniugale, o alla violenza che un innamorato respinto tenta di esercitare su una ninfa votata alla castità (Apollo e Dafne, Alfeo e Aretusa), o ancora di fronte alla violenza del destino di morte comune a tutti gli uomini, interviene la metamorfosi a ricostruire un equilibrio che si è rotto, a riassetare un ordine sconvolto. L'amore e la fedeltà di una perfetta unione coniugale distrutta dalla morte in naufragio di Ceice vengono recuperati nella nuova forma fisica di una coppia di alcioni, uccelli che – secondo la tradizione – sarebbero

esempio di particolari cure nel nidificare e nell'allevare i loro piccoli. Dafne, mutata in alloro, diventa emblema del dio Apollo e dei trionfatori di Roma, e la ninfa Aretusa dà il nome alla fonte di Siracusa: perché l'eziologia, cioè la realtà spiegata attraverso il mito, dà spesso ragione del nuovo assetto ottenuto grazie alla metamorfosi. E ancora, l'ineluttabilità della morte per vecchiaia della coppia felice di Filemone e Bauci è sublimata dalla loro metamorfosi nei due alberi gemelli, posti a custodia del tempo.

In molti casi la metamorfosi può essere letta come un processo che trasforma una realtà sgradevole in quello che la realtà dovrebbe essere, in modo da suggerire una prospettiva di nuova moralità. Pigmalione (10,243-247), artista solitario e misogino, è riscattato, in nome dell'arte, dalla perversione di amare la perfetta bambola d'avorio da lui stesso creata; ma è la metamorfosi della statua in una donna reale che riporta l'ordine naturale nel feticistico e distorto atteggiamento di Pigmalione.

Anche l'episodio di Ifi e Iante (9,669-797) trova nella metamorfosi la conclusione risolutiva di una situazione insostenibile. Ifi, allevata dalla madre come un ragazzo per evitare alla neonata la soppressione violenta voluta dal padre, prima di unirsi in un impossibile matrimonio con Iante, sua sposa promessa, è trasformata in un maschio per intervento di Iside: la metamorfosi, descritta nei tipici modi dell'arte ovidiana viene a sanare la trasgressione dell'omosessualità femminile, che in Roma era rimossa e condannata come cosa contro natura, e fa rientrare i due personaggi nella normalità di un rapporto eterosessuale sancito dal matrimonio.

L'ordine violato trova dunque nella metamorfosi la ricomposizione in un nuovo ordine. E come la cosmogonia è un

mito di fondazione, così la metamorfosi potrebbe essere considerata un mito di ri-fondazione. Ancora una volta ritorna alla mente l'analisi di Ščeglov, quando afferma: «... scomposte le cose nei loro tratti distintivi, sulla base di questi Ovidio ricostruisce poi ex novo tutto l'universo».

Dal passaggio estremo alla sopravvivenza eterna

Evoluzione da un modo di essere a un altro, la metamorfosi può essere sentita anche come metafora del mutamento di ogni essere vivente, un modo per comprendere il passaggio estremo, quello della morte, per dominarlo ed esorcizzarlo.

La morte – a parte le scene di battaglia di tradizione epica –, la morte con il suo immaginario, sembra del tutto marginale nelle *Metamorfosi*. Il Sonno, descritto nella sua ombrosa dimora, non è “fratello della morte”, secondo la concezione già omerica: Ovidio chiama il Sonno, nello stile dell'inno, “pace dell'animo, che disperdi gli affanni e rianimi i corpi oppressi dal lavoro e li ritempri per nuove fatiche” (11,624s.); e la pietrificazione di Niobe è una morte evitata - e mai nominata – un'alternativa alla morte con sopravvivenza della sensibilità nelle lacrime che continuano a scorrere (6,310).

I miti metamorfici classici – così come i miti cosmogonici – ormai non entrano più nel nostro immaginario, non concorrono più a spiegare realtà naturali o sociali e religiose del mondo in cui viviamo: perché il girasole si volga verso il sole, perché le rane emettano quel gracido insolente e fastidioso, perché l'alloro sia l'albero sacro ad Apollo, perché ci sia un ordine nell'universo ecc.

Il nostro immaginario ha trasferito ogni cosmogonia dal mito alla scienza, attribuendo valore di metafora all'origine del mondo e all'origine dell'uomo che Ovidio racconta, in apertura del suo poema, in termini non troppo dissimili da quelli della cosmogonia e della creazione di tradizione biblico-cristiana.

Nello stesso modo l'uomo occidentale ha trasferito dal mito alla realtà l'immaginario delle cose che si trasformano: alla realtà, per esempio, dei prodotti geneticamente modificati, alla realtà degli esseri clonati, uguali e insieme diversi. Ma per la persistente spinta alla mitopoiesi si tende a mitizzare questi nuovi inquietanti aspetti di una realtà di cui temiamo le conseguenze genetiche e le implicazioni etiche e sociali: e certi prodotti della fantascienza moderna uniscono effettivamente alla precisione scientifica della descrizione e all'apparente credibilità del racconto il fascino dell'invenzione fantastica (i "mutanti" non sono forse esseri che hanno subito una metamorfosi?).

I miti narrati da Ovidio restano fissati ormai in un canone non più vitale e produttivo, restano come straordinario patrimonio letterario, paragonabile in qualche modo a una lingua morta come il latino, morta nel senso che conserva, per l'intero Occidente, una grande eredità di letteratura e di storia culturale. Ed è questa meravigliosa affabulazione del poeta, è la parola della poesia l'unica sopravvivenza possibile: *vivam*, io vivrò, è l'ultima parola che consacra la sua immortalità di poeta, immortalità legata all'estensione della potenza di Roma (15, 877-879):

*Quaque patet domitis Romana potentia terris,
ore legar populi perque omnia saecula fama,
siquid habent veri vatum praesagia, vivam.*

(Dovunque, su tutte le terre soggette al potere di Roma, dovunque mi leggeranno. Se nel presagio dei poeti c'è un po' di verità, allora la mia fama durerà nei secoli. Io vivrò).

Eternità di Roma, eternità della fama. Lo aveva detto anche Orazio in un'immagine solenne scandita da versi indimenticabili (*Odi*, 3, 30, vv.6-9):

*Non omnis moriar, multaue pars mei
vitabit Libitinam: usque ego postera
crescam laude recens, dum Capitolium
scandet cum tacita virgine pontifex*

(Non morirò del tutto: di me gran parte / eviterà i riti funebri di Libitina. E sempre, / rinnovato di gloria, io sarò tra i posteri più grande, / finché al Campidoglio ascenderà il Pontefice / e insieme a lui, in silenzio, la Vestale).

6 I mille volti delle *Metamorfosi*

Le *Metamorfosi* sono l'opera più ambiziosa di Ovidio. Riassumerne la trama è pressoché impossibile per l'intrecciarsi di miti, leggende, aneddoti, per le continue divagazioni che si inseriscono nelle vicende narrate, le interruzioni e poi le riprese, il lento ma progressivo sfumare del mito nella storia, l'alternarsi degli stili, il passaggio da un libro all'altro senza soluzione di continuità in modo tale da formare una catena continua che scivola da un argomento all'altro e sembra non avere mai fine. Un labirinto e insieme un fiume. Solo la mano ferma del poeta, con la sua perfetta padronanza della lingua nelle più sottili sfumature e della mitologia nei suoi più intimi risvolti, impedisce alla vasta e variegata messa in scena di precipitare nel caos.

Molte sono, abbiamo visto, le definizioni che sono state date e continuano a essere proposte per le *Metamorfosi*. Ma ogni definizione risulta alla fine parziale, restrittiva, incompleta. Forse inutile.

Perché leggere le *Metamorfosi* è un'avventura da affrontare senza prevenzioni, con gioiosa curiosità: basta solo attraversare lo specchio di Alice ed entrare, con passo "leggero", nell'universo delle meraviglie.

Note

1. *Metamorfosi e tecnica retorica*

Il rapporto fra retorica e poesia (o retorica e poetica) è tradizionale tema di dibattito nella critica ovidiana. Per una critica rivalutativa di Ovidio retore e poeta resta fondamentale Scévola Mariotti, *La carriera poetica di Ovidio*, “Belfagor” 12, 1957, pp. 609-635, rist. in S.M., *Scritti di filologia classica*, Roma 2000, pp. 123-153.

Sulla compresenza dei generi letterari hanno scritto pagine ineludibili Gian Biagio Conte (si veda *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano 1984 e altri saggi), Mario Labate, Gianpiero Rosati, Alessandro Barchiesi.

Gli “indistinti confini” è il titolo della Prefazione di Italo Calvino a *Ovidio, Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla, Torino 1979, pp. VII-XVI = I.C., *Ovidio e la contiguità universale in Perché leggere i classici*, Milano 1991, pp. 36-49.

Res diversissimas in speciem unius corporis è in Quintiliano, *Institutio oratoria* 4,1,77: *Ovidius lascivire in Metamorphosesin solet, quem tamen excusare necessitas potest, res diversissimas in speciem unius corporis colligentem* (“Ovidio è solito sbizzarrirsi nelle Metamorfosi; e tuttavia lo si può scusare per la necessità di raccogliere cose diversissime nella forma di un’opera unitaria”). Il *lascivire* di Ovidio è efficacemente sintetizzato nella formula di “narcisistico virtuosismo” di Gianpiero Rosati (Introduzione a *Le Metamorfosi* a cura di R. Corti, Milano 1994, p. 7). Alessandro Barchiesi ha diretto per la collana della Fondazione Valla /Mondadori l’edizione con traduzione e commento del poema ovidiano (volumi I-VI), 2005-2015. La definizione di *polyeidía* (“multiformità”) è in A. Barchiesi, *Voci e istanze narrative nelle Metamorfosi di Ovidio*, “Materiali e Discussioni” 23, 1989, pp. 55-97.

Per Giuseppe Pontiggia vedi *L’isola volante*, Milano 1996, p. 30. La proposta di considerare la metamorfosi come metafora narrativa fu formulata per la prima volta da Emilio Pianezzola nel

1975: E.P., *La metamorfosi ovidiana come metafora narrativa*, in *Retorica e Poetica*, "Quaderni del Circolo filologico-linguistico padovano", 10 (Atti del III Convegno italo-tedesco, Bressanone 1975), Padova 1979, pp. 79-91, rist. con aggiornamenti bibliografici di Gianluigi Baldo in E.P., *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna 1999, pp. 29-42. Riflessioni sulla metamorfosi come metafora narrativa in Ernst A. Schmidt, *Ovids poetische Menschenwelt. Die Metamorphosen als Metapher und Symphonie*, Heidelberg 1991, in partic. pp. 56-59: § 10 *Pianezzolas Theses: Narrative Metapher. Abgrenzungen*. Sulla rilevanza della retorica anche nel tessuto narrativo delle *Metamorfosi* ovidiane, cioè nei rapporti tra una storia e l'altra, è intervenuto Alessandro Barchiesi nell'*Introduzione* alla citata edizione Valla, vol. I, pp. CL s., dove, richiamandosi esplicitamente alla mia pubblicazione, scrive (p. CLI): «L'altra via maestra per il recupero della retorica si è rivelata il confronto fra la metafora e la metamorfosi. Per la sua affinità con la figura retorica della metafora, la metamorfosi permette di passare ciclicamente dalla forma al contenuto alla forma (anche in questo senso con notevole serietà lucreziana!) e non tratta solo di eziologie ma di analogie». Per la definizione della metafora è stata utilizzata quella data da Gian Franco Pasini, *Dalla comparazione alla metafora*, "Lingua e Stile" 7, 1972, pp. 441-469, in partic. p. 454.

2. Metafora e metamorfosi

Le fondamentali linee interpretative delle metamorfosi analizzate in questo 2° capitolo si riferiscono a Emilio Pianezzola, *La metamorfosi come metafora narrativa* citato nelle Note al capitolo 1°.

Il saggio di Henry Bardon, *L'Obstacle: métaphore et comparaison en latin* risale al 1964 e apparve nella rivista «Latomus» 23, pp. 1-30 (in particolare p. 14).

Nel suo fortunato tentativo di analisi strutturale delle *Metamorfosi*, che risale al 1962, Ju. K. Ščeglov cercava di individuare nel poema ovidiano delle linee sistematiche di descrizione del reale, in base alle quali il poeta organizza tutti gli elementi in una serie di oggetti e li analizza secondo parametri fisico-spaziali così da ricavare un chiaro principio di modellizzazione della realtà (Ju. K. Ščeglov, *Alcuni elementi di struttura nelle 'Metamorfosi' di Ovidio*, «Lingua e stile» 4, 1969, pp. 53-68, trad. italiana di Alessandro Ivanov; altra traduzione italiana: *Alcuni tratti strutturali delle 'Metamorfosi' di Ovidio*, in Remo Faccani e Umberto Eco, *I sistemi strutturali e lo strutturalismo sovietico*, a cura di R.F. e U.E., Milano 1969, pp. 133-150).

Per la “similitudine per negazione” della poesia vedica cfr. René Daumal, *I poteri della parola*, trad. italiana, a cura di Claudio Rugafori, Milano 1968, pp. 153-188 (in particolare p. 159); ediz. orig. Paris, Gallimard 1953 e 1954.

La “continuità” nelle *Metamorfosi* era già stata rilevata da Scévola Mariotti, *La carriera poetica di Ovidio*, «Belfagor» 12, 1957, pp. 609-635 (in particolare p. 626), rist. in S. M., *Scritti di Filologia classica*, Roma 2000, pp. 123-156 (in particolare p. 143); si veda inoltre, fra gli altri, William S. Anderson, *Multiple Change in the Metamorphoses*, «Transactions of American Philological Association» 94, 1980, pp. 129-143 (in particolare pp. 135 e 142), dove parla di «vocabulary of continuity»; si vedano inoltre J.M. Frécaut, *Les métamorphoses de Niobé chez Ovide*, «Latomus» 39, 1980, pp. 129-143 (in particolare pp.135 e 142); Gianpiero Rosati, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze 1983, pp. 134-136; Alessandro Perutelli, *Il ricordo delle forme perdute*, in AA.VV., *Ovidio poeta della memoria*, Roma 1991 ecc.

Per il motivo eziologico connesso al mito degli uomini nati dalla pietra cfr. i versi con cui si conclude l'episodio (*Metamorfosi*, 1, 414 ss.): *Inde genus durum sumus experiensque laborum / et documenta damus qua simus origine nati* (“Per questo siamo una stirpe dura, resistente alle fatiche / e diamo prova di come

siamo stati generati”); cfr. inoltre Virgilio, *Georgiche* 1,61 ss. ... *quo tempore primum / Deucalion vacuum lapides iactavit in orbem / unde homines nati, durum genus...* (le leggi fissate dalla natura: “...dal tempo in cui/ Deucalione gettò le pietre nel mondo vuoto, e di qui nacquero gli uomini, dura stirpe”). Quanto al motivo etimologico, esso è adombrato già in Pindaro, *Olimpica* 9, 43-46: “Pirra e Deucalione [...] crearono un popolo della stessa origine, una razza di pietra, e la chiamarono *laoi*”. Nella paronimia greca *laoi* (popoli) / *lâas* (pietra) sarebbe la spiegazione del mito, come voleva Max Müller, il teorico della relazione tra mito e linguaggio; cfr. in particolare l’illustrazione del pensiero di Müller in Ernst Cassirer: «Questo originarsi dell’uomo dalla pietra è assolutamente incomprensibile e sembra riluttare ad ogni spiegazione; ma non diviene immediatamente comprensibile, se si ricorda che in greco uomini e pietre vengono designati con nomi di suono uguale o simile, e cioè che le parole *laoi* e *lâas* si richiamano l’una con l’altra per il suono?» (E. Cassirer, *Linguaggio e mito*, trad. italiana 1968², p. 13). Si veda, da ultimo, per una prospettiva antropologica del mito di Deucalione e Pirra, Maurizio Bettini, *Il grande racconto dei miti classici*, Bologna 2015, pp. 99-106 (Cap. VIII “Le ossa della Terra e la rete della mitologia”).

Homo homini lupus. La formulazione è già in Plauto, *Asinaria* 495: *lupus est homo homini, non homo, quom qualis sit non novit*. Ricorre poi in Erasmo, Bacone, Hobbes: vedi Carlo Ginzburg, *Rileggere Hobbes oggi*, in Id., *Paura reverenza terrore*, Milano 2015, pp. 51 ss., nota 2 a p. 232.

«L’est d’équivalence»: vedi Groupe μ , *Rhétorique générale*, Paris 1970, p. 115.

Per la corrispondenza *brachia / rami* vedi Virgilio, *Georgiche* 2,368; cfr. inoltre *Eneide* 12, 209 s., dove l’immagine dello scettro del re Latino è famosa per la sua derivazione omerica. Si veda in particolare Gianpiero Rosati, Narciso e Pigmalione, cit., p. 134 e Alessandro Perutelli, *I ‘bracchia’ degli alberi. Designazione tecnica e immagine poetica*, «Materiali e discussioni» 15, 1985, pp. 9-48.

L'espressione di Roland Barthes in relazione a Flaubert è riferita da Marino Barchiesi, *Il testo e il tempo (Tre esercizi e una confessione II)*, «Il Verri» 7, v serie, 1974, pp. 117-166 (in particolare p. 133 = M.B., *Il testo e il tempo. Studi su Dante e Flaubert* a cura di Alessandro Barchiesi, Urbino 1987, pp. 115-214 (in partic. p. 181).

Il «miracolo dell'analogia» è espressione di Gérard Genette, *Figure*, trad. italiana, Torino 1969, p. 40.

Le citazioni di Cesalpino, Crollius e Belon sono tratte da Michel Foucault, *Le parole e le cose*, trad. italiana, Milano 1967, pp. 35-36 e 48.

Si riporta per confronto la trasformazione dei pirati in delfini ad opera di Dioniso / Bacco (*Metamorfosi* 3, 670-686: i marinai si gettano in mare e in ciascuno di loro si verifica un particolare mutamento, la cui somma delinea la forma complessiva di un delfino):

*Exiluere viri sive hoc insania fecit
sive timor; primusque Medon nigrescere coepit
corpore et expresso spinae curvamine flecti
incipit. Huic Lycabas: "In quae miracula" dixit
"verteris?" et lati rictus et panda loquenti
naris erat squamamque cutis durata trahebat.
At Libys obstantes dum vult obvertere remos,
in spatium resilire manus breve vidit et illas
iam non esse manus, iam pinnas posse vocari.
Alter ad intortos cupiens dare brachia funes
brachia non habuit truncoque repandus in undas
corpore desiluit: falcata novissima cauda est,
qualia dimidia sinuantur cornua lunae.
Undique dant saltus multaque aspergine rorant
emerguntque iterum redeuntque sub aequora rursus
inque chori ludunt speciem lascivaque iactant
corpora et acceptum patulis mare naribus efflant.*

(Balzano gli uomini in mare, spinti dalla follia / o dal terrore, e Medonte per primo comincia in tutto il corpo / ad annerirsi, mentre s'incurva inarcando la spina dorsale. / Disse a lui Licabante: "In quale mostro ti stai trasformando?" / E mentre parlava già la sua bocca era un largo muso, ricurvo era il naso / e la pelle indurita si copriva di squame. / Libys allora, mentre vuol liberare i remi bloccati, vede rattrappirsi le mani, / che più non erano mani ma potevano chiamarsi ormai pinne. / Un altro, volendo allungare le braccia alle funi ritorte, non ha più le braccia, e col corpo così mutilato si inarca, / si getta tra i flutti: e appare all'estremità del suo corpo una coda a forma di falce / simile ai corni ricurvi della mezza luna. / Fanno balzi qua e là con grandi spruzzi all'intorno, / riemergono e tornano di nuovo sott'acqua: / lanciano in una sorta di danza i loro corpi guizzanti / e dalle larghe narici soffiano l'acqua inspirata).

Quanto alla trasformazione, operata da Cibele, delle navi di Enea in Ninfe marine per salvarle dal fuoco appiccato da Turno, si pongono a confronto il testo di Ovidio e quello di Virgilio (analisi dell'episodio in Gianluigi Baldo, *Dall'Eneide alle Metamorfosi. Il codice epico di Ovidio*, Padova 1995, pp. 89 ss.).

Metamorfosi 14, 549-557

*Robore mollito lignoque in corpora verso
in capitum facies puppes mutantur aduncae,
in digitos abeunt et crura natantia remi,
quodque prius fuerat, latus est mediisque carina
subdita navigiis spinae mutantur in usum,
lina comae molles, antemnae brachia fiunt;
caerulus ut fuerat color est; quasque ante timebant,
illas virgineis exercent lusibus undas
Naides aequoreae. ...*

(Il legno di quercia si fa molle, si fa sostanza di carne, / le poppe ricurve prendono l'aspetto di un volto, / i remi diventano dita

e gambe che nuotano in acqua, / le fiancate ora sono i fianchi
e la chiglia che divide la carena, / sotto la linea d'immersione,
ha funzione di spina dorsale; / le vele diventano morbide chio-
me, le antenne diventano braccia; / azzurro è il colore, azzurro
come prima./ Naiadi marine ora sono e come giovani donne
agitano / scherzando le acque prima tanto temute).

Eneide, 9, 117-122

...*Et sua quaeque*
continuo puppes abrumpunt vincula ripis
delphinumque modo demersis aequore rostris
ima petunt, hinc virgineae (mirabile monstrum)
[quot prius aeratae steterant ad litora prorae]
reddunt se totidem facies pontoque feruntur.

(...E subito le navi / strappano dalla riva gli ormeggi / e immer-
gendo il rostro nell'acqua al modo dei delfini / puntano al pro-
fondo; di là [quelle che prima erano prore di bronzo ancorate
alla riva] / riemergono (mirabile prodigio!) / con l'aspetto di
giovani donne, e vanno per il mare).

Per un'analisi dell'episodio della Ninfa Io trasformata da Giove
in giovenca rinvio a Emilio Pianezzola, *Io, figlia di Inaco: meta-
morfosi e retrometamorfosi*, in *Il gran poema delle passioni e delle
meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico
e riscoperta dell'antico*, "Antenor Quaderni 28" (Atti del Con-
vegno, Padova 15-17 settembre 2011, a cura di Isabella Colpo e
Francesca Ghedini), Padova 2011, pp. 85-91.

Per i termini e le formulazioni suggerite nella prospettiva del
formalismo russo, in particolare di Viktor Šklovskij, vedi Viktor
Erlich, *Il formalismo russo*, trad. italiana, Milano 1966, p. 191.

Per il modo alternativo di conoscere il mondo attraverso la
metafora e quindi anche attraverso la metamorfosi vedi A.

Fonzi – E. Negro Sancipriano, *La magia delle parole: alla riscoperta della metafora*, Torino 1975.

Il romanzo *Die letzte Welt* dello scrittore austriaco Christoph Ransmayr fu pubblicato nel 1988 e ben presto tradotto in Italia: Ch. R., *Die letzte Welt*, Greno Verlag GmbH, Nördlingen 1988; traduzione italiana di Claudio Groff, *Il mondo estremo*, Leonardo Editore, Milano 1989; seconda edizione italiana, sempre con traduzione di Claudio Groff, *Il mondo estremo* (nuova edizione riveduta), Feltrinelli, Milano 2003 (le citazioni sono da questa edizione).

Per il romanzo di Ransmayr si può rinviare, tra gli altri, a Emilio Pianezzola, *Il mito e le sue forme. L'eredità delle "Metamorfosi" nella cultura occidentale*, Saggio preposto a Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di Mario Ramous, Milano, Garzanti 1992, pp. XLIII-LXXVII (in part. pp. LIII-LVIII), rist. in E.P., *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna, Pàtron 1999, pp. 161-191 (in part. pp. 168-173).

Sul "regno meccanico", che si aggiunge al regno animale, vegetale e minerale, nel cui ambito si realizzano le metamorfosi ovidiane, si veda Fiorenza Lipparini, *Metamorfosi e superamento del "cogito"*, in AA.VV., *La metamorfosi*, a cura di Francesco Zambon, Milano, Edizioni Medusa 2009, pp. 163-187. Fiorenza Lipparini analizza quella sorta di "metamorfosi scientifico-tecnologica" indicata dai futuristi, rinviando in particolare a Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, in *I poeti futuristi*, a cura di M. Albertazzi, La Finestra, Lavis 2004, p. 14 e pp. 22 s., e ancora a F.T. Marinetti, *L'uomo moltiplicato e il regno della macchina*, in *I poeti futuristi* cit., p. 19.

Le citazioni di Steiner sono in George Steiner, *Nel castello di Barbablù. Note per la ridefinizione della cultura*, Milano, Garzanti 2011, p. 11 (traduzione di Isabella Farinelli); ediz. originale G.S., *In Bluebeard's Castle. Some Notes towards the Redefinition of Culture*, 1971 by George Steiner.

3. Narrare l'impossibile

Di Andrea Manzo vedi la voce *adynaton* in *Enciclopedia virgiliana*, I, Roma 1984, pp. 31-33, e il saggio *L'adynaton poetico-retorico e le sue implicazioni dottrinali*, Genova 1988. Sulla storia dell'*adynaton*: H.I. Scheuer in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, I, Tübingen 1992, s.v.

Nelle *Questioni naturali* 3,13 Seneca riconosce l'alto risultato poetico raggiunto da Ovidio (*ille poetarum ingeniosissimus* – come egli lo definisce) in certe espressioni con cui rappresenta il diluvio. Seneca apprezza in particolare il verso *Omnia pontus erat, deerant quoque litora ponto* (Tutto era mare ed era privo il mare della costa, *Metamorfosi* 1, 292), ma non accetta che Ovidio abbia abbassato lo slancio dell'ispirazione e la gravità della materia a puerili sciocchezze (*ad pueriles ineptias*), quali *Nat lupus inter oves, fulvos vehit unda leones* (1,304 Nuota tra le pecore il lupo, l'onda trascina i fulvi leoni). È da persone che hanno bevuto – continua Seneca 3, 27, 14 - fare dello spirito di fronte al totale disastro del mondo (*Non est res satis sobria lascivire devorato orbe terrarum*). E se Ovidio – così ancora Seneca – ha dato con i versi 285 e 290 una magnifica immagine: *Expatata ruunt per apertos flumina campos / ... pressaeque latent sub gurgite turres* (Straripano i fiumi e invadono l'aperta campagna ... e più non si vedono le torri sommerse dalle onde), non avrebbe dovuto occuparsi di che cosa facevano pecore e lupi, che non potevano certo nuotare travolti da quell'immane alluvione.

Per il confronto tra il diluvio di Ovidio e il commento di Seneca si veda Rita Degl'Innocenti Pierini, *Tra Ovidio e Seneca*, Bologna 1990, pp. 177-210 e inoltre Arturo De Vivo, *Seneca scienziato e Ovidio*, in *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, a cura di I. Gallo – L. Nicastri, Napoli 1995, pp. 39-55.

La *Bibliotheca* di Apollodoro è presumibilmente posteriore a Orazio: sulla datazione dell'opera si veda l'equilibrata discus-

sione di Paolo Scarpi nella Introduzione a: *Apollodoro. I miti greci (Bibliotheca)*, a cura di P.S., traduzione di Maria Grazia Ciani, Milano 1996, pp. XI-XIII.

Per la valutazione del diluvio ovidiano come sviluppo narrativo del *topos* retorico dell'*adynaton* rinvio a Emilio Pianezzola, *Ovidio: dalla figura retorica al procedimento diegetico*, in *Ovid. Werk und Wirkung*, Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag, herausgegeben von Werner Schubert ("Studien zur klassischen Philologie", Band 100), Frankfurt am Main 1999, pp. 331-342, rist. in E.P., *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna 1999, pp. 211-222.

4. Che cosa sono le *Metamorfosi*?

Per alcune riflessioni generali su questo tema rinvio a Emilio Pianezzola, *Molteplicità e leggerezza nelle "Metamorfosi" di Ovidio: per una decostruzione dell'epicità*, in *Metamorfosi* ("Atti del Convegno internazionale", Sulmona 20-22 nov. 1994), Sulmona 1997, pp. 55-69, rist. in E.P., *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna 1999, pp. 199-210.

La definizione della poesia di Novalis è in Claudio Magris, *Itaca ed oltre*, 1991, p. 46. Per il poema ovidiano la più recente, in ordine di tempo è in Alessandro Barchiesi, *Introduzione a Ovidio. Metamorfosi*, vol I (libri 1-2), a cura di A.B., Fondazione Valla, Milano 2005, pp. cxiv. Barchiesi a sua volta si richiama a U. Schmitzer, *Ovid*, Hildesheim-Zürich-New York 2001, p. 59 (edizione italiana Bologna 2005).

Per le componenti epiche delle *Metamorfosi* vedi Gianluigi Baldo, *Il codice epico nelle Metamorfosi di Ovidio*, «Materiali e discussioni» 16, 1986, pp. 109-131 (in part. p. 129). Dello stesso Baldo si veda *Dall'Eneide alle Metamorfosi. Il codice epico di Ovidio*, Padova 1995.

Le citazioni di Quintiliano sono in *Institutio oratoria* 10,1,88; 7,2,22; 4,1,77.

La citazione di Calvino 1979 si riferisce al saggio *Gli indistinti confini* dell'edizione Einaudi già ricordata, p. x. La vicenda delle *Lezioni americane* è nota: lo scrittore ne aveva progettato sei ma non giunse a compiere l'ultima. L'opera fu pubblicata postuma nel 1988.

Le citazioni delle *Lezioni americane* si trovano alle pp. 6,10,11,120. Tra *Gli indistinti confini* del 1979 e le *Lezioni americane* del 1988 vi sono molte e precise corrispondenze. Dalla sua prima riflessione sul grande poema classico Calvino trasse spunti e suggestioni che ebbero specifica influenza sull'ideazione e sull'elaborazione delle *Lezioni americane*. Su questo rinvio a Emilio Pianezzola, *Da Ovidio alle "Lezioni americane"*, in AA.VV., *Omaggio a Gianfranco Folena*, vol. III, Padova 1993, pp. 2241-2244, rist. in Emilio Pianezzola, *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna 1999, pp. 193- 197.

«La sesta lezione si sarebbe chiamata *consistency*, traducibile (direi) con "Coerenza"»: così Luigi Meneghello, *La materia di Reading e altri reperti*, Milano 1997, p. 150.

5. Una nuova cosmogonia

Per il rapporto "cosmogonia / metamorfosi" in Ovidio rinvio a Emilio Pianezzola, *Ovidio, dalla cosmogonia alla metamorfosi: per la ricomposizione di un ordine universale*, «Materiali e discussioni» 65, 2010, pp. 59-68 (Comunicazione presentata al *Colloque commémorant le bimillénaire de l'arrivée d'Ovide en Dacie*, Bucarest 28-29 ottobre 2008).

Il saggio di Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine* è stato pubblicato da Einaudi, Torino 1994.

La *Petite cosmogonie* di Raymond Queneau, apparsa in Francia, Paris 1950, è stata tradotta da Sergio Solmi per Einaudi, Torino 1988, accompagnata da una *Piccola guida alla Piccola cosmogonia* di Italo Calvino.

Il procedimento per negazione – ricorda Alessandro Barchiesi nel commento a *Metamorfosi* 1,5-88 dell'edizione Valla precedentemente citata (vol. I, Milano 2005, p. 146) – ha antecedenti nell'*Enuma Elis* babilonese: «Quando non c'era ancora un nome per i cieli lassù, e la terra al di sotto non era menzionata per nome» ecc.; vedi anche Aristofane, *Uccelli* 694: «Non c'era né Terra, né Aria né Cielo...». Questo stilema sarà usato dallo stesso Ovidio nella descrizione dell'età dell'oro (*Metamorfosi* 1, 89 ss.).

Forma fluens è il titolo di un saggio di Ruggero Pierantoni, *Forma fluens. Il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell'arte e nella tecnica*, Torino 1986.

L'immagine di Ovidio come «autore cinico, mondano, frivolo e amorale» – osserva ancora Alessandro Barchiesi nell'*Introduzione* all'edizione citata, p. CXLII – nasce anche dall'accantonamento della cifra interpretativa dell'allegoria e, in generale, dall'«espulsione dell'immaginario cristiano medievale dalla ricezione del poema, processo che caratterizza la prima età moderna in Europa».

Il ripetuto riferimento a Ščeglov risale a una mia comunicazione del 1975 al Convegno italo-tedesco su *Retorica e poetica*, ricordata nella nota iniziale al 1° capitolo. Lo stesso saggio dello Ščeglov fu ampiamente utilizzato da Piero Bernardini Marzolla nell'*Introduzione* alla citata edizione einaudiana del 1979, dove apparve anche lo scritto di Calvino *Gli indistinti confini*.

Per le implicazioni “scientifiche” delle descrizioni ovidiane vedi, tra l'altro, il recente *Metamorfosi tra scienza e letteratura*, a cura di Francesco Citti, Lucia Pasetti, Daniele Pellacani, Firenze 2014 (Centro Studi *La permanenza del classico*, Università di Bologna).

Le più recenti traduzioni italiane delle Metamorfosi (con testo latino a fronte):

Piero Bernardini Marzolla, in Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di P.B.M., con uno scritto di I.Calvino, Torino 1979.

Mario Ramous, in Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di M.R., con un saggio di E.Pianezzola, Milano 1992.

Giovanna Faranda Villa, in Ovidio, *Le Metamorfosi*, introd. di G.Rosati, Milano 1994.

Guido Paduano, in Ovidio, *Opere*, 11, *Le Metamorfosi*, Torino 2000.

Nino Scivoletto, in Ovidio, *Opere*, LII, *Metamorfosi*, Torino 2000.

La Fondazione Valla ha infine completato, nel 2015, la monumentale edizione in 6 volumi, con le traduzioni di Ludovica Koch (I e II) e di Gioachino Chiarini (LII, IV, V, VI) e i commenti di A. Barchiesi (I, II), G.Rosati (11-111), E.J.Kenney (IV), J.D.Reed (V), P.Hardie (VI). Le traduzioni belle e accurate, gli ampi e approfonditi commenti, l'esautiva bibliografia danno una quadro completo e compiuto della grande opera ovidiana.

TRASFORMARE IL MONDO
Breve guida alla lettura delle Metamorfosi di Ovidio

*al momento in cui questo libro è stato realizzato
lavorano in casa editrice:*

direttore: Luca Illetterati
responsabile di redazione: Francesca Moro
responsabile tecnico: Enrico Scek Osman
redazione: Valentina Berengo,
amministrazione: Corrado Manoli,
Alessia Berton

