

MUTATAS DICERE FORMAS

Lettura delle Metamorfosi di Ovidio

Incontro del 16 marzo 2020

Le Metamorfosi di Ovidio: un classico 'impertinente'

Conferenza conclusiva

Prof.ssa Rita Pierini - Università degli Studi di Firenze

Come si giustifica la scelta di un titolo come il mio per la lezione di oggi? perché ciascuno di noi nel definire le Metamorfosi non potrebbe che parlarne come di un grande classico latino, ma nello stesso tempo dovrebbe convenire che sono difficilmente reperibili nella attuale ricezione ovidiana le prove della funzione in qualche modo convenzionalmente rassicurante che la definizione di 'classico' implica per noi e nella nostra tradizione culturale e scolastica. Basta chiedere agli studenti (e io l'ho fatto per molti anni d'insegnamento) che hanno frequentato un liceo per cinque anni e si comprende bene che quasi nessuno ha effettivamente incontrato il testo di Ovidio direttamente, ma per lo più in brevi citazioni antologiche tradotte e nelle storie letterarie.

E del resto non sarà inutile ricordare che la locuzione di *classicus scriptor* riferita a scrittori autorevoli e affidabili si legge solo in Aulo Gellio 19, 8, 15, un passo molto noto e molto citato che contiene l'unica attestazione antica di *classicus* con significato comparabile a quello moderno di 'classico', definizione che Gellio attribuisce a Frontone. Sempre Gellio (6, 13) afferma che *classicus*, con riferimento alle classi sociali, aveva il senso di 'appartenente alla prima classe' per cui sarebbe stato il termine usato nel linguaggio critico latino per indicare gli autori esemplari in quanto, appunto, autori 'di prima categoria'. Dopo Gellio, *classicus* non ci risulta più attestato in questo senso per tutta la tarda latinità e il Medioevo, e bisogna arrivare alla fine del '400 e soprattutto al '500 per trovare un uso che sostituisca quello di *auctores* o di *auctoritas* invalsi nell'uso dei grammatici.

Infatti la famosa opera del IV sec. *Exempla elocutionis* di Arusiano Messio, spesso citata come esempio canonico di elenco alfabetico di voci che ammettono varie strutture sintattiche, le illustra solo citando passi di Virgilio, Sallustio, Terenzio e Cicerone (la quadriga Messii, come la chiamerà Cassiodoro, *De inst. div.*, 25), che diventeranno i quattro autori canonici di scuola per eccellenza. Questa drastica scelta di autori è quella che si perpetua nella tradizione scolastica e caso mai ad essa si può talvolta aggiungere Orazio, mentre Ovidio rimane sempre emarginato da questa selezione, e questo accade proprio perché la sua opera maggiore, le Metamorfosi, sono, come l'ho volute definire nel titolo, un'opera 'impertinente', intendendo l'aggettivo nel senso letterale del termine e cioè dal latino *impertinens* 'non pertinente, fuor di proposito: impertinente all'argomento, alla materia trattata'. Nello stesso tempo il mio titolo comunque vuole anche alludere all'altro significato traslato che assume in italiano, slittando verso un'accezione molto più comune come 'impertinente' detto 'di persona che fa e soprattutto dice cose con cui viene meno al riguardo dovuto ad altri' non a caso esemplificato nei dizionari con esempi come 'ragazzo o alunno impertinente'.

I 15 libri delle Metamorfosi sono il primo grande poema 'epico' dopo l'Eneide e rappresentano l'unica opera esametrica del poeta di Sulmona, quella che lui stesso in esilio definirà il suo opus maius, la sua opera più impegnativa rispetto alla scelta elegiaca adottata anche per il genere didascalico nell'Ars amatoria e nei Fasti. Già la scelta del numero di 15 libri rispetto ai 24 dei poemi omerici e ai 12 dell'Eneide sembra già suggerire un'evidente difformità da 'misure narrative' evidentemente ormai convenzionalmente epiche, impossibile per noi da interpretare in termini precisi, ma forse da subito allusiva almeno ad un'esibita distanza dai modelli canonici del genere.

Lo stesso si può dire per i sobri quattro versi del proemio che apparentemente riducono al minimo l'enfasi da vate ispirato, mentre in realtà aprono un immenso e ambizioso disegno dall'orizzonte cronologico universale e chiedono ispirazione non alle Muse e ad Apollo, ma a tutte le divinità che hanno provocato le metamorfosi e che hanno anche suggerito il mutato orizzonte delle scelte poetiche ovidiane.

In nova fert animus mutatas dicere formas

corpora. Di, coeptis, nam vos mutastis et illas (o illa),

adspirate meis primaque ab origine mundi

ad mea perpetuum deducite tempora carmen. (I 1-4)

A narrare di forme cambiate in corpi stranieri

mi spinge l'ingegno: al disegno, dèi, date respiro

(siete voi che le avete cambiate) e guidate i miei versi a discendere

dal primo principio del mondo di seguito fino ai miei giorni (Trad. Ludovica Koch).

L'apparente semplicità proemiale è ingannevole, perché il messaggio è invece un orgoglioso manifesto poetico, segnato dall'eccezionale incipit *In nova*, che marca appunto da subito il diverso sentiero d'ispirazione intrapreso nell'opera: come ben sappiamo, l'impulso verso le *res novae* è qualcosa che nella Roma del *mos maiorum* desta sempre qualche sospetto, e dunque *in nova* costituisce una provocazione implicita e la sordina è solo apparente, perché il verbo usato per chiarire il proprio messaggio è *dicere*, il verbo più semplice ma anche il più pregnante e oracolare, impiegato da Virgilio per indicare gli argomenti del canto nel VII dell'Eneide, nel proemio al mezzo dedicato ad Erato (vv. 41-4 *dicam horrida bella, / dicam acies actosque animis in funera reges, / Tyrrhenamque manum totamque sub arma coactam / Hesperiam. maior rerum mihi nascitur ordo, / maius opus moveo*). *Dicere* avvicinato com'è al *deducite* del v. 4, implica anche una chiara eco del *deductum carmen* virgiliano, la poesia limata da poeta alessandrino delle Bucoliche, e non certo adatto all'epica Eneide, dove il proemio si muove dal riferimento all'eroe e alle sue imprese (*arma virumque cano*). Inoltre il *perpetuum carmen* è qui il segno, ossimorico nella sostanza, di voler

coniugare il callimachismo con l'esigenza di una poesia ampia e continuata, dove la storia del mondo si snodi senza soluzione di continuità non solo fra le storie, ma anche fra libro e libro.

Quindi quello ovidiano è un esperimento innovativo con una tecnica inesplorata a Roma, ma adottata per stupire con effetti funambolici e ottenere un superficiale consenso secondo un famoso giudizio del classicista Quintiliano in inst. 4, 1, 77:

Illa vero frigida et puerilis est in scholis adfectatio, ut ipse transitus efficiat aliquam utique sententiam et huius velut praestigiae plausum petat, ut Ovidius lascivire in Metamorphosesin solet; quem tamen excusare necessitas potest, res diversissimas in speciem unius corporis colligentem.

Nelle scuole di retorica rilevo un atteggiamento ricercato freddo e puerile, che consiste nel produrre in ogni passaggio a tutti i costi una sententia, una frase ad effetto, e andare a cercarne gli effetti da applausi come se si trattasse di un'esibizione da funambolo, come Ovidio suole sbizzarrirsi nelle Metamorfosi (tuttavia lui lo si può giustificare per la necessità di riunire cose molto diverse sotto l'aspetto unitario di un solo corpo).

L'impegno letterario di Ovidio agli occhi di Quintiliano è puerile, ludico, appare un gioco da ragazzi smaniosi solo di farsi applaudire e certo, come vedremo, corrisponde bene a quella valutazione d'"impertinenza" della quale abbiamo parlato all'inizio.

La tradizione classicista di Quintiliano dura a lungo e, facendo un gran balzo nel tempo, la possiamo esemplificare con un famoso giudizio, molto limitativo nella sostanza che leggiamo in Leopardi quando nello Zibaldone 152-153 (5 Luglio 1820) confronta Ovidio e Dante, schiacciando ovviamente il disimpegnato Ovidio nel confronto con un poeta così profondo e originalissimo:

Altro è la forza, altro la fecondità dell'immaginazione e l'una può stare senza l'altra. Forte era l'immaginazione di Omero e di Dante, feconda quella di Ovidio e dell'Ariosto ... Il primo (scil. Dante) grave, passionato, ordinariamente (ai nostri tempi) malinconico, profondo nel sentimento e nelle passioni, e tutto proprio a soffrir grandemente della vita. L'altro (scil. Ovidio) scherzevole, leggiadro, vagabondo, incostante nell'amore, bello spirito, incapace di forti e durevoli passioni e dolori d'animo, facile a consolarsi anche nelle più grandi sventure ec. Riconoscete in questi due caratteri i verissimi ritratti di Dante e di Ovidio, e vedete come la differenza della loro poesia corrisponda appunto alla differenza della vita. Osservate ancora in che diverso modo Dante ed Ovidio sentissero e portassero il loro esilio...

Ma torniamo al proemio delle Metamorfosi

Non poteva non stupire i contemporanei e anche le generazioni successive sia l'iniziale riferimento alla novità dell'opera sia lo spostamento del focus verso la volontà del poeta, che ha subito lui per primo una metamorfosi trasformandosi da poeta d'amore a poeta 'epico', tesi sostenibile a maggior ragione se al v. 2 del proemio si accetta la variante *illa*, che si riferisce ai *coepta*, cioè alle intenzioni del poeta nell'iniziare la sua opera: questo anche perché da non molti anni Orazio aveva

ribadito nella sua *Ars poetica* che l'orizzonte della poesia esametrica doveva essere convogliato su un tema limitato, su un'eroe o addirittura, come per l'*Iliade*, su un episodio delimitato (l'ira di Achille). L'arte narrativa dell'Ovidio epico non si lascia invece costringere negli angusti limiti dell'aristotelismo di stretta osservanza, dell'arte come pura mimesi del reale, teoria fatta propria, e questo più ci interessa, anche da Orazio nell'*Ars poetica*.

Particolarmente significativo ci sembra comunque il fatto che nella solenne chiusa delle *Metamorfosi* (15, 871-9)¹ Ovidio mutui da Orazio il vanto di poeta, il tema dell'immortalità che solo la poesia può conferire, che Orazio aveva consegnato soprattutto all'ode conclusiva del terzo libro, la celeberrima *Exegi monumentum: Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignes / nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas* afferma Ovidio, richiamando allusivamente e con tutta evidenza ai lettori l'incipit oraziano. L'apparente understatement del proemio appare sconfessato dalla solenne autocoscienza del finale, che vola alto e che implica un riferimento implicito allo statuto d'immortalità garantito dalla poesia alta o epica.

Ma le *Metamorfosi*, viste queste nostre premesse, possono essere considerate davvero un poema epico?

Questa domanda che affanna la critica dei nostri giorni, se l'era posta per primo Quintiliano, che nella storia letteraria per generi abbozzata nel decimo libro dell'*Institutio* 10, 1, 88 sembra annoverare quasi a malincuore Ovidio tra i poeti epici:

Lascivus quidem in herois quoque Ovidius et nimium amator ingenii sui, laudandus tamen partibus.

Ovidio si avvale della sua lascivia, della sua libertà espressiva, anche nella poesia epica ed è troppo innamorato del suo estro poetico, e pur tuttavia merita elogi per alcune trattazioni.

Il *quoque* implica che Ovidio è sempre *lascivus*, anche nelle altre opere: nell'elegia è *lascivior* di Tibullo e Properzio sempre per Quintiliano 10, 1, 93, mentre solo la sua tragedia *Medea* viene considerata la migliore dimostrazione dei risultati che avrebbe potuto raggiungere se avesse preferito frenare la sua vena poetica piuttosto che indulgervi. La lascivia in Quintiliano è perfettamente corrispondente alla *licentia*, cioè ad una spregiudicata libertà espressiva che configura la retorica e la letteratura contemporanee, insofferenti dei canoni del classicismo

¹ *Met.* 15.871-9: *Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignes / nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas. / Cum*

volet, illa dies, quae nil nisi corporis huius / ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi: / parte tamen meliore mei super

alta perennis / astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum, / quaque patet domitis Romana potentia terris, / ore legar

populi, perque omnia saecula fama, / siquid habent veri vatum praesagia, vivam.

augusteo, di quel sapiente equilibrio tra ars ed ingenium che Orazio raccomandava nell'epistola ai Pisoni² insieme ad un misurato ricorso alla poetica licentia.

Proprio il famosissimo quadro grottesco, che si presenta davanti nell'inizio dell'Ars, una

figura ridicola e mostruosa assemblata con pezzi non coerenti, non riconducibile quindi uni... formae, ad unità formale, è frutto di un maldestro uso della licenza poetica e sarà citato da Quintiliano per indicare uno squilibrato miscuglio di stili diversi³, un monstrum, una figura ibrida quale risultato di chi unisce sublimia humilibus, vetera novis, poetica vulgaribus.

L'importanza attribuita da Orazio, anche per la sua collocazione incipitaria, al tema dell'unità dell'opera d'arte non si concilia, e non potrebbe essere altrimenti, con il carattere polimorfico delle Metamorfosi, dove ogni forma non è mai 'una', ma potenzialmente foriera di molteplici altri aspetti: e del resto quella tecnica narrativa, ricca di ricercate descrizioni e digressioni, stigmatizzata all'inizio dell'Ars poetica, sarà definita ancora da Quintiliano inst. 2, 4,3 lascivire, abbandonarsi all'estro e allontanarsi dal verisimile⁴, lo stesso termine con cui bolla l'esuberanza espressiva del Sulmonese. Ovidio, intessendo con tecnica raffinata le sue storie mitiche, rientra per sua stessa natura nella categoria di poeti criticati da Orazio, infrangendo costantemente la suprema legge del simplex et unum, l'unità d'azione, disperdendosi in minuziose, e talvolta anche defatiganti, variazioni della sua tecnica efrastica e quindi andando oltre la misura del decorum, il bello che secondo Orazio deriva dall'equilibrio e non dagli eccessi del meraviglioso. Ovviamente la distanza dalla poetica indicata nell'Ars oraziana non deve e non può essere considerata una critica intenzionalmente articolata da Ovidio, quanto piuttosto una presa di coscienza di un'arte che tende verso nuove esigenze e che, soprattutto, vuol tener conto di un nuovo pubblico, più vasto e meno elitario. Già nell'Arte di amare il destinatario è semplicemente chiunque voglia divenire doctus nell'imparare ad amare, il poeta non si sceglie interlocutori privilegiati.

Ma vediamo ora più da vicino, limitandoci al primo libro, cosa possiamo intendere per l'"impertinenza" ovidiana...

² Per il concetto di lascivia, cfr. particolarmente Quint. inst. 2.5.22 recentis huius lasciviae flosculis; 8.5.34 si necesse

sit, veterem illum horrorem dicendi malim quam istam novam licentiam.

³ Inst. 8, 3, 60 Cui simile vitium est apud nos si quis sublimia humilibus, vetera novis, poetica vulgaribus misceat - id

enim tale monstrum quale Horatius in prima parte libri de arte poetica fingit: humano capiti cervicem pictor equinam / iungere si velit et cetera ex diversis naturis subiciat.

⁴ Sed narrandi quidem quae nobis optima ratio videatur tum demonstrabimus cum de iudiciali parte dicemus: interim

admonere illud sat est, ut sit ea neque arida prorsus atque ieiuna (nam quid opus erat tantum studiis laboris inpendere

si res nudas atque inornatas indicare satis videretur?), neque rursus sinuosa et arcessitis descriptionibus, in quas

plerique [4] imitatione poeticae licentiae ducuntur, lasciuiat.

La trama narrativa diacronica si snoda dal chaos al kosmos, vv. 5-20, implicando temi di valenza filosofica, ma impregnati anche della tradizione teogonica esiodea e facendo comprendere come al di sotto del tema della metamorfosi ci siano snodi importanti come la trasformazione dell'universo e la sua deperibilità, come il mundus stesso non possa mai definirsi stabile e certo. La stessa opera di creazione del dio/demiurgo, vv. 21 ss., innalza il tono del poema sia nel linguaggio, plasmato su quello lucreziano, sia nelle tematiche che culminano nella creazione dell'uomo, forgiato dal dio quale sanctius animal e soprattutto in effigiem moderantum cuncta deorum, vv. 75-88, ad immagine delle dèi che tutto dominano: un'idea che ha fatto scrivere molto perché non sfugge il confronto con la Bibbia e la creazione dell'uomo ad immagine e somiglianza di Dio. Sarà il sostrato stoicheggiante, di lontana derivazione dal Timeo platonico, e il filtro della cultura giudaico-ellenistica ad aver creato queste analogie, ma in ogni caso in questi primi 86 versi si evince con chiarezza sia la serietà del tema sia anche la cultura polimorfica di Ovidio, capace di assorbire in un disegno universale istanze anche contrapposte.

Anche nel quadro successivo, il famoso mito delle età di ascendenza esiodea ed aratea, vv. 89-150, già ampiamente acclimatatosi a Roma nelle tre opere virgiliane che ne avevano modulato le sfaccettature a seconda del contesto, Ovidio sembra voler dimostrare ai suoi lettori la sua capacità di cantare temi alti e di plasmare la sua arte secondo i canoni della poesia narrativa di ascendenza esiodea così cara anche agli alessandrini.

Solo con l'avvento dell'età del ferro e quindi con l'irruzione del nefas, con lo scatenarsi di forze primordiali e ferine come i Giganti, che danno la scalata al cielo, vv. 151-155, il poema comincia a delinarsi nel suo snodarsi in vicende umane di ampio respiro narrativo, in quelli che forse impropriamente, ma che per comodità continuiamo a definire 'episodi' e a culminare nella metamorfosi umana in altre forme. Il primo di questi episodi è emblematico, vv. 163-239, perché implica il tema della sfida empia dell'uomo verso un dio, Giove, che si presenta dal re arcade Licaone sotto mentite spoglie, ma l'elemento che a noi interessa per la poetica ovidiana è che la storia di Licaone è narrata dal re degli dèi durante un concilio divino: ecco che improvvisamente, quasi a sorpresa, troviamo incastonata nel continuum vario del racconto una scena topica dell'epica omerica, enniana e virgiliana, quando gli dèi decidono in un dibattito delle sorti degli uomini.

Ma è proprio qui, nella prima scena epica di un poema esametrico, che s'insinua anche quella che definirei la prima 'impertinenza' ovidiana: nel descrivere la via Lattea percorsa dagli dèi per recarsi presso la reggia del Tonante si insinua, pur dissimulata in un tono oltremodo rispettoso, la verve dissacrante di Ovidio, dato che le gerarchie divine sono apertamente assimilate alle classi sociali della Roma storica e l'Olimpo diviene il Palatino celeste, con la conseguenza che Giove Olimpico e il Giove terreno, Augusto, vengono a coincidere, per cui la storia di Licaone può poi essere tranquillamente assimilata dal poeta a quella di chi ha attentato alla vita dell'imperatore:

vv. 169-176

Est via sublimis, caelo manifesta sereno;
lactea nomen habet, candore notabilis ipso.
hac iter est superis ad magni tecta Tonantis 170
regalemque domum: dextra laevaue deorum
atria nobilium valvis celebrantur apertis.
plebs habitat diversa locis: hac parte potentes
caelicolae clarique suos posuere penates;
hic locus est, quem, si verbis audacia detur, 175
haud timeam magni dixisse Palatia caeli.

vv. 199-206

Confremuere omnes studiisque ardentibus ausum
talìa deposcunt: sic, cum manus in pia saevit 200
sanguine Caesareo Romanum exstinguere nomen,
attonitum tantae subito terrore ruinae
humanum genus est totusque perhorruit orbis;

nec tibi grata minus pietas, Auguste, tuorum

quam fuit illa Iovi. qui postquam voce manūque 205
murmura compressit, tenere silentia cuncti.

Se Licaone, il re Arcade dal nome parlante, viene trasformato in lupo, mostrando agli occhi di noi lettori la prima vera metamorfosi, anche gli altri uomini dell'età scellerata del ferro dovranno pagare per le loro colpe e Giove decide di far perire il genere umano col diluvio: ecco che la prima catastrofe cosmica di un mondo mai placato diviene da subito l'occasione per il confronto fra Giove e Augusto, apostrofato direttamente come sarà poi nella conclusione panegiristica del XV libro, vv. 868-870 *tarda sit illa dies et nostro serior aevo, / qua caput Augustum, quem temperat, orbe relicto / accedat caelo faveatque precantibus absens!* Il divario rispetto all'epica di Virgilio è notevole, anche se la prima similitudine dell'Eneide, vv. 148 ss., è anch'essa riferita alla vita politica contemporanea, dove un orator autorevole placa una sedizione nell'assemblea come Nettuno i flutti della tempesta che affligge Enea e compagni. Ovidio sposta sulla figura di Giove-Augusto il focus dell'attualizzazione del suo poema, implicando quindi che ormai in mano ad Augusto è tutto il potere, mentre il senato, al pari dei suoi déi a concilio, può solo limitarsi a uno sdegno generico e a un consenso espresso in modo tacito: il controllo di Augusto sul senato si presenta più perentorio di quello mai esercitato nell'epica dagli dei riuniti a concilio, che esprimono molto liberamente le loro opinioni.

In seguito alla vicenda di Licaone, la punizione del diluvio colpisce un'umanità incapace di rispettare i valori dell'ospitalità sacra a Giove; la descrizione delle conseguenze del diluvio è un altro famoso 'pezzo' del poema metamorfico, dove Ovidio dà libero sfogo al suo estro poetico così incline al paradossale, non certo all'enfasi del catastrofismo da tragedia; il suo diluvio riporta paradossalmente il mondo all'età dell'oro, nel senso che ripristina l'uguaglianza tra le forme viventi tutte ugualmente soggette allo strapotere delle acque, ma in posizioni opposte e diverse rispetto al

loro ruolo naturale, vv. 293-310:

Occupat hic collem, cumba sedet alter adunca
et ducit remos illic, ubi nuper arabat:
ille supra segetes aut mersae culmina villae 295
navigat, hic summa pisces deprendit in ulmo.
figitur in viridi, si fors tulit, ancora prato,
aut subiecta terunt curvae vineta carinae;
et, modo qua graciles graminum carpere capellae,
nunc ibi deformes ponunt sua corpora phocae. 300
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, 305
crura nec ablato prosunt velocia cervo,
quaesitisque diu terris, ubi sistere possit,
in mare lassatis volucris vaga decedit alis.
obruerat tumulos immensa licentia ponti,
pulsabantque novi montana cacumina fluctus.

Paradossi che comunque hanno sempre un raffinato retroterra letterario come nel caso delle Nereidi, che nel carne 64 di Catullo, sul modello di Apollonio Rodio 1, 549-552, uscivano dalle acque per ammirare il meraviglioso procedere di Argo, mentre qui Ovidio ottiene un effetto rovesciato, perché il meraviglioso le raggiunge sott'acqua nel vedere nel loro habitat naturale boschi, città e case, mentre sono i delfini ad abitare i boschi. Mi riferisco a Catullo 64, 12-5:

quae simul ac rostro ventosum proscidit aequor
tortaque remigio spumis incanuit unda,

emersere freti candenti e gurgite vultus
aequoreae monstrum Nereides admirantes

Sarà Seneca, nel finale del terzo libro delle Questioni naturali (3,27,13-15) dedicato al racconto del diluvio come catastrofe cosmica, a accusare Ovidio di inadeguatezza e soprattutto di

leziosa puerilità, quell'"impertinenza" rispetto al sublime del tema catastrofico, consono ai generi letterari alti, che anche Seneca esige da un'opera poetica, che pure amava e citava molto spesso. Seneca si dimostra qui predecessore del classicista Quintiliano anche nelle espressioni critiche, perché parla anche lui di lascivire a proposito di Ovidio e definisce i particolari paradossali del racconto pueriles ineptiae, sciocchezze da ragazzini, e, come leggiamo nel trattato del Sublime 3, 4, il 'puerile' è l'antitesi perfetta del 'sublime':

Ergo insularum modo eminent "montes et sparsas Cycladas augent", ut ait ille poetarum ingeniosissimus egregie. Sicut illud pro magnitudine rei dixit "omnia pontus erat, deerant quoque litora ponto", ni tantum impetum ingenii et materiae ad pueriles ineptias reduxisset: "nat lupus inter oves, ful vos ve hit unda leones". Non est res satis sobria lascivire devorato orbe terrarum. Dixit ingentia et tantae confusionis imaginem cepit cum dixit:
expatiata ruunt per apertos flumina campos,
cumque satis arbusta simul pecudesque virosque
tectaue cumque suis rapiunt penetralia templis.
Si qua domus mansit, culmen tamen altior huius
unda tegit pressaeque labant sub gurgite turre.

Magnifice haec, si non curaverit quid oves et lupi faciant. Natari autem in diluvio et in illa rapina potest? Aut non eodem impetu pecus omne qua raptum erat mersum est? [15] Concepisti imaginem quantam debebas obrutis omnibus terris, caelo ipso in terram ruente. Perfer: scies quid deceat, si cogitaveris orbem terrarum natere.

Splendidi questi versi, se il poeta non si fosse dato pensiero di ciò che fanno pecore e lupi. Si può nuotare in mezzo al diluvio e all'onda travolgente? Forse che gli animali non erano stati sommersi dalla stessa corrente che li aveva travolti? Hai concepito un'immagine grandiosa come dovevi, cioè la

terra completamente ricoperta dalle acque e un cielo che le precipita addosso. Continua così: saprai trovare le parole adatte, se avrai riflettuto che è l'intero mondo a nuotare.

Chiaramente la critica di Seneca è pretestuosa, perché Ovidio non è e non vuole essere un filosofo, ma rispecchia evidentemente un modo comune, e forse scolastico, di giudicarlo dato che il cliché ritornerà in Quintiliano: la grandezza sublime della catastrofe naturale viene offuscata da quadretti leziosi, che per noi rimandano alla coeva pittura pompeiana, e che per Seneca sono l'antitesi stessa del pathos. Seneca però gli riconosce anche delle capacità e questo è indubbiamente importante, anche per farci capire il motivo delle sue numerose citazioni nelle opere filosofiche e i riecheggiamenti nelle tragedie.

Un'altro componente da considerare nel complesso tessuto del poema è la presenza dell'eros, un elemento particolarmente congeniale alla carriera poetica ovidiana: la prima storia d'amore è nel primo libro ai vv. 452-467 e offre anche l'occasione della prima metamorfosi al femminile, quella della ninfa Dafne, un amore impossibile per Apollo a causa dell'ira implacabile di Cupido, irriso dal

dio come un ragazzino ridicolo e vendicatosi con la passione insoddisfatta per la ninfa. Un dio beffato anche dai suoi stessi oracoli, che insegue una fanciulla avversa all'amore e alle nozze e che cerca di convincerla a cedere elencando, impropriamente e inutilmente, la sua lunga aretologia; in queste condizioni Dafne fuggitiva ottiene la metamorfosi non come punizione, ma come salvezza dal padre, il fiume Peneo, vv. 545 ss.

'fer, pater,' inquit 'opem! si flumina numen habetis, 545

qua nimium placui, mutando perde figuram!'

[quae facit ut laedar mutando perde figuram.]

vix prece finita torpor gravis occupat artus,

mollia cinguntur tenui praecordia libro,

in frondem crines, in ramos bracchia crescunt, 550

pes modo tam velox pigris radicibus haeret,

ora cacumen habet: remanet nitor unus in illa.

Hanc quoque Phoebus amat positaque in stipite dextra

sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus

complexusque suis ramos ut membra lacertis 555

oscula dat ligno; refugit tamen oscula lignum.

cui deus 'at, quoniam coniunx mea non potes esse,

arbor eris certe' dixit 'mea!

La sensualità ovidiana emerge nel momento della metamorfosi, quando il tronco funge da sostituto ancora vibrante del corpo irraggiungibile della ninfa e ci rende palpabile quella complessa e vivificante idea della natura, che promana da tutto il poema: tutto è in tutto, il reale è in continuo movimento e i corpi si trasformano e si fondono in forme sempre diverse: 11995 versi racchiudono in sé circa 250 vicende mitiche, che tutte descrivono o alludono a metamorfosi di varia natura. Esseri umani che divengono animali, forme vegetali, oggetti inanimati, oppure stelle e costellazioni, animali che si trasformano in uomini, pietre che si animano.

Attraverso complesse intermediazioni esegetico-allegoriche tardo-antiche e medievali il mito ovidiano di Apollo e Dafne arriva a Petrarca, che ne fa un Leitmotiv polivalente e pervasivo: attraverso la tessitura raffinata di equivalenze (Dafne-Laura-laurum-laurea poetica) Petrarca si pone nella posizione dell'amante ovidiano (Apollo) e al tempo stesso di custode e sacerdote della poesia. La ricerca della donna amata, irraggiungibile oggetto del desiderio, corrisponde quindi alla ricerca della poesia, e anche alla consolazione che solo l'attività letteraria è capace di generare nell'uomo.

Ma come è possibile portare a conclusione il nostro discorso anche se certo parziale e provvisorio su un'opera così monumentale e sfuggente nello stesso tempo?

Proviamo a giudicarlo dalla nostra ottica postivistica e scientifica o valutiamo piuttosto il tema della metamorfosi, della trasformazione sull'onda di quello psicologismo che tanto caratterizza il nostro tempo?

Dai laboratori dell'800 letterario poteva nascere un Dr. Jekyll e un Mr. Hyde, una metamorfosi che è fenomeno psicologico più che fisico, così come un impertinente Pinocchio, che dipendeva, certo alla lontana, dalla riscrittura salvifica del romanzo di Apuleio, ma che comunque faceva originare dal legno 'una vocina sottile sottile' non dissimile da tanti miti antichi, nei quali lo straniamento della voce umana era il segno dell'avvenuta metamorfosi: basti ricordare Polidoro nell'Eneide e Pier delle Vigne nella Divina Commedia. La vocina di Pinocchio dà vita e forma al ciocco di legno prima della pialla di Geppetto, non sarà una gamba di tavolino, ma il burattino 'maraviglioso' come lo definisce Collodi e il nome precede la trasformazione: come è chiaro qui si procede a ritroso, ma tenendo conto della tradizione che deriva dal mondo metamorfico classico (non dimentichiamo Le agnizioni di lettura di uno splendido saggio del linguista fiorentino Giovanni Nencioni).

Nel mondo del mito ovidiano sono gli déi il motore del cambiamento, per punire o per salvare, ma in Ovidio a mio parere c'è già la percezione che esiste anche una metamorfosi spirituale

o anche psicologica, ed è Ovidio stesso a dimostrarcelo: infatti Ovidio descrive e riscrive la sua vita passata e presente servendosi della poesia come di un filtro, come di una garanzia che salvaguardi il suo destino stesso di poeta. In Tristia 1, 7 Ovidio costruisce quasi per intero l'elegia sulla vicenda della sua opera maggiore, le Metamorfosi e la considera destinata alle fiamme, perché privata del necessario labor limae dall'esilio del suo autore; i libelli delle Metamorfosi sono addirittura definiti viscera nostra, 'carne della sua carne' diremmo noi, a lui cari come un figlio al padre anzi per meglio dire alla madre, che viene qui evocata tramite la figura mitica di Altea. Il poeta alla sua partenza per l'esilio, discedens, getta nel rogo l'opera imperfetta (v. 22 adhuc crescens et rude carmen) e compone ora anche tre distici da apporre come nuovo inizio all'opera non pubblicata da lui, ma per così dire sottratta al funerale del suo autore, quasi de domini funere rapta.

Ma è soprattutto la prima elegia dei Tristia, con la sua patetica conclusione, che ci dà la certezza sulla consapevolezza ovidiana della dimensione nuova della sua esperienza poetica epica, del suo essere in costante movimento e pronta a trasformarsi come l'argomento stesso del canto.

Infatti in esilio l'ultima metamorfosi che dovrà ora suggellare il poema maggiore interrotto dall'esilio sarà proprio quella del poeta, come leggiamo nell'appello al libro di trist. 1, 1, 117-122. Scrive infatti Ovidio: «Ci sono anche le Metamorfosi, quindici libri, da poco strappati al mio rogo. A questi, o libro, ti incarico di riferire che tra i corpi che hanno subito trasformazioni si può inserire anche il volto della mia sorte, giacché d'un tratto si è fatta diversa da prima, ora è da piangere, un tempo fu lieta».

Sunt quoque mutatae, ter quinque volumina, formae,
nuper ab exequiis carmina rapta meis.
His mando dicas, inter mutata referri
fortunae vultum corpora posse meae.
Namque ea dissimilis subito est effecta priori,
flendaque nunc, aliquo tempore laeta fuit.

Cosa dire in conclusione del nostro discorso: quest'ultima affermazione rappresenta una grande novità, a mio parere, perché attribuisce al concetto tradizionale di metamorfosi anche la valenza molto 'moderna' di un radicale cambiamento della sfera psichica e del ruolo sociale di un individuo e questa notazione si riverbera a ritroso su molte vicende mitiche del poema, facendocene rileggere in un'ottica molto diversa, più innovativa e attuale, libera da condizionamenti pertinenti solo al genere epico e alle sue leggi.

Rita Degl'Innocenti Pierini