

Territori di grazia, teatri di sventura

Prima, si sa, gli dèi potevano essere (o non essere) dappertutto. L'ambiente del paesaggio mediterraneo era uno scenario pieno di promesse e di pericoli. Ancora oggi, si presenta tutto staccato, tutto nicchie, spezzature, prospettive incluse e forzate tra ostacoli: rocce, monti, alberi, scogli, promontori, gravine, grotte, golfi, fratte, torrenti, fonti e lagune.

I singoli paesaggi offrono quelli che sono stati definiti «territori di grazia»¹ e sono pure teatri di sventura: infatti gli dèi proteggono esattamente le stesse aree in cui puniscono. Il sacro abita queste *enclosures* e può sempre manifestarsi: prima infatti, come usiamo dire con irrimediabile anacronismo, era tutto pagano. Le *Metamorfosi* di Ovidio invitano a immaginare entro questi paesaggi una forza invisibile e sconvolgente, pronta a manifestarsi e capace di trasfigurare i corpi umani in situazioni estreme².

In effetti Greci e Romani sapevano benissimo che la poesia non coincide con il culto e neppure con l'immaginazione del sacro. Non a caso, la poesia eroica si occupa di solito di epoche del mondo in cui c'era una diversa facilità agli incontri fra umano e divino. Le storie che Ovidio riprende e trasforma sono in gran parte condivise, e a volte hanno l'importanza sociale tipica del mito greco, ma non sono veramente vincolanti: non sono oggetto di

¹ Nell'ecologia storica di N. Purcell – P. Horden, *The corrupting sea*, Oxford 2000, pp. 403-12.

² Nella versione primitivista di Jakob Burkhardt, così importante per lo storicismo europeo, la metamorfosi è uno stadio che precede la religione storica dei Greci (*Gesammelte Werke*, Basel 1955-59, VI, pp. 7-19; la *Griechische Kulturgeschichte* appare postuma nel 1898-1902).

fede o di ortodossia e non nutrono in modo diretto la pratica religiosa, piuttosto la fiancheggiano. Il poema illustra in modo grandioso il paradosso per cui ciò che noi tutti ereditiamo dal passato non è tanto l'esperienza ma una sorta di «non vissuto», un immaginario che nessuno ha veramente vissuto.

Per una serie di vicende storiche che Ovidio non avrebbe potuto immaginare, l'opera si è trasformata in un accesso principale, a volte quasi l'unico, al «mitologico» come stato d'animo e come spazio fisico accessibile all'occhio dell'artista¹, e nel veicolo per quella che si può chiamare in generale l'estetizzazione del mito²; l'opera rappresenta un contributo fondamentale all'invenzione, europea e moderna, del classico come «seconda identità» o «identità alternativa». (Questa linea di sviluppo – va subito ammesso – non è l'unica lettura possibile: per noi è facile trascurare che questo poema era apparso, nel tardo Medioevo, come uno strumento di «scienza» della natura, una collezione di storie che garantiscono accesso ai fenomeni dell'universo fisico.) Le *Metamorfosi* hanno, per i lettori europei che coltivano una loro eredità classica, il doppio vantaggio di avere dimensioni di opera-mondo, in cui ci si può smarrire, e di convertire in territorio di grazia e teatro di sventura l'intero spazio fisico del mondo mediterraneo, non solo la città di Roma con la sua popolazione di statue e rovine.

In questo processo è difficile provare a distinguere i contributi di diversi contesti storici e diverse sensibilità. Il nostro Ovidio è in certa misura, nell'immaginario di noi lettori moderni, definito ormai da Tiziano, Rubens, Poussin e Bernini, come da Picasso e Francis Bacon, e da certe avanguardie: ma dobbiamo anche renderci conto di quale mondo, immaginario e reale, preesisteva alla pubblicazione delle *Metamorfosi*. Vedremo poi che la trasformazione del «mito» in «arte» è una preoccupazione importante del poema latino, anche se per Ovidio né mito né arte avevano esattamente il valore che avranno per gli artisti europei in età moderna e contemporanea.

¹ Segal 1991, p. 9, che rimanda a Barkan 1986, e alla sua importante trattazione del paesaggio in Segal 1969a.

² Cfr. p. es. K.J. Knoespel, *Narcissus and the invention of personal history*, New York-London 1985, p. x.

Ci si può chiedere addirittura se la categoria attuale del mito *esisterebbe* senza Ovidio¹. Se si guarda alle più utili introduzioni oggi disponibili al mito greco, libri come *Le nozze di Cadmo e Armonia* di R. Calasso o *Early Greek myth* di T. Gantz, ci si trova nell'impressione di una sostanziale continuità con le forme di narrazione sistematica del mito che si erano sviluppate in Grecia, dal *Catalogo delle donne* di Esiodo sino a testi di epoca romana come la *Biblioteca* dello Pseudo-Apollodoro. Queste opere attuali in effetti simulano – a vantaggio dei lettori moderni – una immersione totale nella tradizione ellenica e non fanno nulla per alludere alla vita dei miti nel mondo romano e romanizzato – salvo quando Gantz conclude la sua lunga fatica con l'unico discendente degli immortali che ha decisiva importanza politica per un romano, il figlio di Enea Ascanio da cui dipendono Augusto e Roma (nella stessa posizione conclusiva, il compendio della *Biblioteca* aveva, come ultimo degli eroi, Telegono, l'ultimo figlio di Ulisse, un eroe che, a differenza di Enea, non ha genitori divini, né discendenti romani). Quello che questi testi non dicono è che il mito classico che sopravvive nell'immaginario collettivo è un mito greco-romano, un mito transnazionale, tradotto e a volte semplificato o banalizzato, comunque fuori contesto; un mito goduto come spettacolo e fenomeno estetico, che dipende dalle ville romane tanto quanto dalla tradizione greca. Il poema ovidiano è necessario per capire come il mito greco è stato reinventato molto prima che la cultura occidentale fosse in grado di emergere.

Tradizione e modelli

La forma unitaria del poema², quindici libri in esametri di narrazione continua, il più lungo epos latino conservato (con l'eccezione, molto meno frequentata dai lettori, di Silio Italico), abbraccia circa duecentocinquanta storie, il cui numero varia a seconda di

¹ Cfr. l'introduzione di D.C. Feeney al poema (Penguin Books 2004, p. XXIX).

² Sul valore programmatico delle indicazioni proemiali cfr. le note al proemio del libro I.

come le definiamo¹, e ciascuna di esse è, in tutto o in parte, una vicenda di trasformazione che attraversa i confini tra aree ben definite del cosmo naturale: pietra, pianta, animale, uomo, dio, ma anche manufatti artificiali come le statue, che possono essere l'esito di una trasformazione, o addirittura animarsi in essere vivente. Salta subito agli occhi che nessun personaggio può assicurare continuità d'azione a un poema del genere, neppure il dio supremo Giove, che si manifesta in vari episodi ed è presente nella prima e nell'ultima narrazione, nei libri I e XV, ed è anche il primo e l'ultimo tra i personaggi a prendere la parola per raccontare: nonostante questi privilegi, neppure lui riceve una posizione dominante nel grande arazzo. Ci sono quindi differenze importanti rispetto ai poemi epici di Omero, Apollonio e Virgilio, che sono per Ovidio dei riferimenti fondamentali: nessuno di quei poeti era vincolato a una sorta di «unità d'azione» centrata su di un unico eroe, ma di fatto era possibile, e diffuso, immaginare i loro poemi come le gesta, o persino le «vite», di Achille, Ulisse, Giasone, Enea.

Esistevano però in greco anche poemi narrativi che si potrebbero definire «collettivi» o universali, o catalogici². Il più importante di essi storicamente era la *Teogonia* di Esiodo, una collezione di storie sull'origine e la genealogia degli dèi, che contiene vari episodi autonomi unificati da una ricorrente attenzione al potere di Zeus sul mondo divino e sul cosmo. Ai tempi di Ovidio c'era una tradizione (storicamente arbitraria, ma funzionale all'insegnamento e alla memoria del passato greco) di leggere questo poema come il primo tomo di una grandiosa saga, che continuava con il cosiddetto *Catalogo delle donne*, un poema collettivo incentrato sulle

genealogie degli eroi greci e sulla loro origine, legata a incontri sessuali fra gli dèi e le donne dei tempi antichi. A sua volta il *Catalogo*, che poteva essere letto come uno sviluppo narrativo della *Teogonia*, andava a concludersi con una sorta di epilogo che suonava come un prologo alla guerra di Troia (l'evento traumatico che mette fine alla convivenza fra dèi e umani e conclude l'età eroica), e quindi rinviava al cosiddetto ciclo troiano, in cui erano inquadrati come testi di eccezionale prestigio i due poemi omerici.

Per Ovidio, insomma, non esistevano solo poemi per così dire monografici quali i testi di Omero e Virgilio o le *Argonautiche* di Apollonio, ma anche costruzioni più vaste di poemi plurali e multipli, alcuni dei quali veri e propri cataloghi di brevi narrazioni, e comunque opere narrative, sì, ma discontinue. Le *Metamorfosi* occupano una posizione ambigua rispetto a queste due tradizioni. Senza dubbio ci troviamo dalla parte della *Teogonia* e del *Catalogo* più che da quella dell'*Odissea* o dell'*Eneide*, ma è anche vero che Ovidio cura molto, anche con effetti paradossali, il collegamento e la continuità fra le varie storie, e ha posto a fondamento della sua struttura un forte senso di continuità anche cronologica¹. Senza contare che i testi di Omero e di Virgilio erano, ben più degli altri, testi canonici, riferimenti obbligati per qualsiasi nuovo progetto epico: Ovidio era quindi impegnato su questo fronte, se voleva realizzare la sua scommessa di un nuovo grande poema epico. L'altro grande epos latino, gli *Annales* di Ennio, è già entrato nel cono d'ombra del successo dell'*Eneide* quando Ovidio comincia a scrivere epica, e il suo stile è in gran parte fuori moda: tuttavia i rapporti di Ennio con Ovidio non vanno sottovalutati². Come Ennio, Ovidio ha una vastissima struttura narrativa, dalle origini ai nostri giorni (qui addirittura non le origini di Roma, ma le origini dell'esistente). Come Ennio, Ovidio premette alla narrazione una robusta trattazione di tipo naturalistico e cosmologico, e la riprende (non sappiamo se con precedente enniano) nel libro XV del poema (discorso di Pitagora), accentuando il tema della reincarnazione che sappiamo era importante nel prologo degli

¹ Non è facile avere una visione sistematica delle varie trasformazioni: uno strumento utile è Tronchet 1998. È chiaro che il poeta presuppone l'esistenza di repertori mitologici in prosa (ved. *infra*), e di fatto i lettori delle *Metamorfosi* hanno sempre fatto ricorso a questo tipo di sussidi. Fra le opere di riferimento attuali, si noti soprattutto T. Gantz, *Early Greek myth*, I-II, Baltimore-London 1996, e l'ottima edizione della *Biblioteca* di Pseudo-Apollodoro curata da P. Scarpi, Milano 1996.

² Sull'importanza di questa dimensione per Ovidio ved. p. es. M. von Albrecht, *Das Buch der Verwandlungen. Ovid-Interpretationen*, Düsseldorf-Zürich 2000, pp. 302-3, che richiama la nozione di «macro-architettura» come analogia tratta specificamente dalla cultura urbanistica romana.

¹ Sul problema della cronologia dovremo ritornare più avanti.

² Come accade spesso: la migliore analisi è Hardie 1995.

Annales. Il numero stesso dei libri del nuovo poema, una cifra insolita nella tradizione epico-eroica (caratterizzata di norma da quattro o multipli di quattro), potrebbe essere stato influenzato dai quindici libri della prima edizione degli *Annales*. Soprattutto, bisogna ammettere che la nostra conoscenza di Ennio non è tale da dimostrare, ma neanche da escludere, somiglianze strutturali. Se pensiamo agli *Annales* come alla versificazione di una cronaca di Roma, anno per anno, battaglia per battaglia, è difficile vedere una qualsiasi somiglianza, ma questa visione di Ennio è probabilmente un grosso abbaglio. Noi utilizziamo Tito Livio e testi storici simili per collocare e ambientare i frammenti degli *Annales* in un *continuum* temporale, ma questo non significa che il poema avesse il passo regolare e sistematico di un'opera storica. Basta confrontare gli episodi che ci sono conservati con una stima congetturale, ma ragionevole, del numero complessivo di versi degli *Annales*, per capire che doveva trattarsi di un'opera estremamente varia e asimmetrica, capace di scavalcare in poche parole intere generazioni per poi concentrarsi su momenti significativi, o di perdersi in digressioni a carattere scientifico, teologico e filologico. Non è la stessa estetica del poema ovidiano, ma c'è almeno un tratto in comune, che invece non riguarda Omero e Virgilio: come Ovidio, Ennio aveva combinato un progetto collettivo e totalizzante con una serie di scelte idiosincratiche e a volte apertamente personali. Omero e Virgilio raccontano storie «grandi» ma anche ben definite e di compasso limitato, che poi manifestano un'ambizione globale e cosmica a causa della potenza mitopoietica e simbolica sprigionata dal racconto: Ennio e Ovidio invece propongono un'opera globale, ciclica e collettiva per poi infiltrarla con un pervasivo e ambizioso individualismo.

Il rapporto con Omero e Virgilio è importante ma ambiguo. Come tutti gli altri poeti epici che seguiranno nella tradizione romana, Ovidio non può sfuggire a questi modelli, che si sono saldati insieme in una sorta di matrice imitativa, di modello insieme individuale e generico. La risposta di Ovidio è sottile¹: il poema

¹ Qui la bibliografia è assai vasta, ma per un orientamento ved. Baldo 1995; Hinds 1998, pp. 104-22 (con bibliografia ulteriore).

ricomprende le trame mitologiche di tutti e tre i poemi, *Iliade*, *Odissea* ed *Eneide*, come sue parti ben definite, che occupano per largo tratto i libri XIII-XIV del lungo racconto. Naturalmente però imitazioni da Omero e Virgilio sono presenti e riconoscibili anche in tutto il resto dell'opera, sia perché questi modelli sono ormai incorporati nello stile epico, sia perché Ovidio ha la specifica abitudine di trasfondere i modelli più celebri da imitazioni «ufficiali» a imitazioni «ufficiose» (così, ovviamente, la *Medea* di Euripide non è presente solo, e neanche in prevalenza, nelle storie ovidiane dedicate al personaggio di Medea, e il carme 64 di Catullo non entra in gioco solo quando il personaggio di cui si parla è Arianna). Invece di dissimulare e stemperare il suo rapporto con Omero e Virgilio, Ovidio ha costruito una sua meta-*Odissea* e una sua *Eneide*-giocattolo, creando un nuovo rapporto nei confronti della tradizione: il lettore può ora usare Ovidio per «accedere» a Omero e Virgilio, ma così facendo deve accettare l'imperialismo ovidiano nei confronti dell'intera tradizione precedente.

È naturale chiedersi se esistevano precedenti più specifici, legati al tema «metamorfosi». I filologi sanno, in effetti, che collezioni di argomento simile erano già circolanti nella letteratura greca prima di Ovidio: le nostre informazioni, indirette o frammentarie, riguardano poeti ellenistici che avevano composto cataloghi di metamorfosi mitologiche: conosciamo i nomi di Nicandro¹ (*Heteroiumena*), Boio o Boios (*Ornithogonia*), Partenio (*Metamorfosi*)².

¹ Le nostre informazioni su Nicandro dipendono in buona parte da una fonte alquanto controversa, le cosiddette *manchettes*, indicazioni di fonti apposte da mano diversa al manoscritto che ci conserva il trattato mitologico di Antonino Liberale (di cui ved. l'edizione di M. Papatomopoulos, Paris 1968): ci sono tuttavia buone possibilità che le indicazioni siano attendibili (discussione aggiornata in Lightfoot 1999).

² Il testo di Boio(s) deve avere avuto influsso sul poema di Emilio Macro dedicato a metamorfosi ornitologiche: si tratta di un autore latino che Ovidio conosce di persona e presumibilmente tiene presente; Partenio è poeta e grammatico greco che opera a Roma a cavallo tra la generazione neoterica e la prima età augustea, e sono documentati i suoi influssi o contatti con Catullo, Cornelio Gallo e Virgilio: purtroppo però il titolo *Metamorfosi* non è accompagnato da frammenti sicuri (ved. comunque p. CXII e nt. 3). Su Partenio è fondamentale Lightfoot 1999; ved. anche C.A. France, *Partenius of Nicaea and Roman poetry*, Frankfurt 2001. C'è in generale oggi una crescente attenzione per la poesia greca di II-I secolo a.C., rispecchiata soprattutto

Rispetto a quello che ci è noto di Nicandro ci sono notevoli coincidenze di tema, mentre rimane irrisolta la questione di eventuali somiglianze compositive e strutturali: una differenza importante sembra essere la riduzione dell'aspetto eziologico, la localizzazione del mito in rapporto a specifiche tracce locali, una funzione che per Nicandro doveva essere centrale e rappresenta una continuità con gli *Aitia* di Callimaco¹: come vedremo meglio più avanti, questa riduzione dell'eziologia si può interpretare come una sorta di romanizzazione aggressiva, o di de-ellenizzazione. Per quanto riguarda il misterioso Boios, o la misteriosa Boio (neppure il nome o il maschile è sicuro), si desume che aveva uno specifico interesse per l'ornitomanzia, meno eziologie di Nicandro², e – sembra – anche meno localizzazioni. Di Partenio, che opera a Roma e ha diretti influssi su Catullo e Virgilio, si sa ancora meno, e non è del tutto certo il metro delle sue *Metamorfosi*, neppure, a rigore, se fossero in poesia: la questione si riapre con la pubblicazione di un sorprendente frammento di papiro elegiaco, che contiene storie mitologiche in cui ricorrono temi di metamorfosi: l'attribuzione a Partenio da parte del primo editore³ appare destinata a controversie, ma costringe comunque, ancora una volta, a rendersi conto di quanto grande sia il repertorio dei testi, per noi inaccessibili, presenti nella biblioteca ovidiana. In ogni caso, tutte queste opere poetiche greche di II e I secolo a.C. sono una continuazione, in varie forme, di quella grande tradizione poco valorizzata dagli studiosi moderni che si apre con il *Catalogo delle donne* esiodeo e che corre senza troppe interruzioni fino all'età augustea, parallela all'epica eroica e mai del tutto rimossa dalla canonizzazione dell'epos. A questa tradizione Ovidio avrà fatto ricorso come alternativa al modello trionfante dell'epica guerresca: basterebbe la costante importanza delle donne nel racconto (in una prospettiva quasi pre-ariostesca) a mostrare come Ovidio avesse bisogno di una tradizione alternativa

nel capitolo finale di Fantuzzi – Hunter 2002, che fa sperare in una migliore comprensione del trapasso tra i grandi autori alessandrini, Apollonio e Callimaco, e il contesto culturale ellenistico in cui opera la generazione di Ovidio a Roma.

¹ Forbes Irving 1990, pp. 29-30.

² Forbes Irving 1990, pp. 33-6.

³ W.B. Henry, in *POxy.* LXIX 2005.

all'epica «mascolina»¹. È chiaro inoltre che i poemi catalogici ed eziologici dell'età ellenistica sono un riferimento che solo il pubblico più sofisticato poteva apprezzare, e si può escludere che Ovidio volesse presentarsi come una sorta di «nuovo Nicandro» o simili: il suo epos quindi rinuncia dichiaratamente a porsi come risposta a un preciso modello greco dotato di indiscussa autorità.

A proposito di metamorfosi

È più problematico parlare in generale della metamorfosi «alla greca», ma se si cerca di contrastare Ovidio con un'immagine complessiva di ciò che la metamorfosi rappresentava per i poeti greci emergono nell'autore romano due novità importanti: una crescita di interesse per il rapporto fra trasformazione e linguaggio, e l'accentuazione di una problematica morale, esplicita, o assorbita nell'esitazione tra vita e morte, e tra punizione e protezione divina².

Paradossalmente, la poetica di Ovidio combina un approccio obliquo, alessandrino, ellenistico³, e l'ambizione di un'opera-mondo che tuttavia non vuole essere un manuale di mitografia. L'interesse per passioni e perversioni è tipico della poesia neoterica, ma qui si sposa con un approccio cosmico, nutrito di osservazione naturalistica (con ricorrente uso di Lucrezio e di Empedocle), e parallelo nella sua grandiosità all'opera di Virgilio, *Eneide*

¹ Questa generalizzazione è solo provvisoria, e andrebbe subito limitata in due modi: da un lato, Omero e Virgilio sono modelli di epica «maschile» solo se si è portati a semplificare i loro testi in modo tendenzioso (cosa che Ovidio ha qualche interesse a fare); dall'altro, il ruolo «funzionale» delle donne nel poema latino, come vedremo in seguito, è assai diverso da quello loro assegnato nel *Catalogo delle donne*. Le letture recenti del poema in chiave di «gender studies» stanno spostando l'attenzione dalla costruzione di un'immagine della donna alla costruzione della mascolinità (in questo rispecchiando il costruttivismo di autrici quali Judith Butler): il frutto più maturo di questa tendenza è Keith 2000.

² Forbes Irving 1990, p. 37.

³ Sugli influssi alessandrini ved. di recente J. Murray, «The metamorphoses of Erythron: Callimachus, Apollonius and Ovid», in M.A. Harder et alii, *Callimachus II*, Groningen 2004, pp. 207-42; H. van Tress, *Poetic memory*, Leiden 2004.

ma anche *Georgiche*. Si spiega così che il poema abbia goduto di enorme fortuna anche quando di quella cultura complessa si è persa l'efficacia diretta. In certe situazioni storiche è prevalso il recupero di un'enciclopedia del mito, in altre il miraggio di una riscoperta del corpo «classico»¹.

Definire la cifra tematica unificante dell'opera è risultata, si capisce, una scommessa impossibile². Dovendo sintetizzare, conviene dire che le *Metamorfosi* sono una storia mitologica universale narrata dal punto di vista del cambiamento³. Nasce subito il problema di definire la funzione di questi cambiamenti nell'ottica del lettore. Si può tentare di leggere il poema come una spiegazione delle origini della realtà in cui viviamo, ma un approccio sistematico risulta subito eccessivo⁴: eziologia se ne trova parecchia⁵, ma sembra essere diversa dalle interpretazioni che ne avevano dato per esempio Euripide, Callimaco e Virgilio. L'autorità del narratore può affascinare, ma non stabilisce un nesso permanente, causativo, tra le trasformazioni e il mondo «reale» di ogni lettore. Il risultato è piuttosto quello di proclamare magico il mondo naturale e naturale il mondo della magia⁶. La selezione delle storie risponde comunque a un progetto riconoscibile: al poeta interessano soprattutto situazioni in cui l'essere umano è portato al limite, e deve vivere *in extremis*, sotto la spinta della passione, della violenza, o della sofferenza. La tecnica retorica e narrativa che fa fronte a queste situazioni limite è quella che gli antichi chiamano *inuentio*⁷: la capacità di «trovare» (di trovare in un repertorio, non di creare innovando) e attribuire ai personaggi sentimenti e parole adeguate a sceneggiature narrative «esigenti», che richiedono scelte sicure e caratterizzate. Dato che gran parte dei perso-

naggi appartiene a tradizioni mitologiche consolidate, ogni scelta di «invenzione» è un atto competitivo, che entra in relazione con altre versioni o sceneggiature, tradizionali o virtuali, dello stesso mito. (A noi oggi questo modo di lavorare ricorda quello degli adattatori cinematografici, quando riconvertono un materiale già disponibile in forma narrativa preparando la strada al copione vero e proprio, certo più di quanto ci venga in mente la poetica della finzione nel romanzo realista europeo.) In questa dimensione che si è scelto, con le difficili regole del gioco che ha stabilito, Ovidio è il più grande fra i narratori antichi. Le sue tendenze artistiche fanno pensare a una meditazione ravvicinata su modelli quali Euripide, per l'attenzione allo sviluppo di desideri e sentimenti, e Callimaco, per la capacità di combinare la tradizione epica con la costante coscienza di un narratore che tiene le fila del racconto¹.

La narrazione

Le storie sono tutte sullo stesso piano, nessuna è privilegiata su altre, anche se qualcuna può essere più ampia ed elaborata, o più memorabile: e dato che non esiste una struttura gerarchica che insegni al lettore come organizzare la percezione dei rapporti tra le parti e il tutto, ogni nuova lettura del poema diventa² un nuovo esercizio di associazione.

Questa struttura, che richiede da parte del poeta un esercizio continuo di «autorità» narrativa ma lo esenta da una «responsabilità» di tipo morale e politico³, comporta una profonda riforma dello *status* dei personaggi. Dato che i riferimenti prevalenti del

¹ Questa vicenda è illustrata con eloquenza soprattutto da Barkan 1986.

² L'alternativa è quella di considerare la metamorfosi come uno stratagemma narrativo esteriore (come fa, piuttosto isolato fra i critici recenti, Galinsky 1975).

³ Così Schmitzer 2001, p. 92. Per un tentativo di definire il poema come progetto «antropologico» ved. anche Schmidt 1991.

⁴ Lo propone p. es. Holzberg 2002, p. 119.

⁵ Cfr. l'importante discussione di Myers 1994; uno studio sistematico dell'eziologia nel mondo greco-romano, in termini cognitivi, sarebbe oggi assai utile.

⁶ La formulazione appartiene a Barkan 1986, p. 19.

⁷ Come ha spiegato Kenney 1986, p. XXIII.

¹ Per alcuni esempi di presenza del narratore nel racconto ved. Kenney 1986, pp. XXVII-XXVIII; Wheeler 1999; A. Barchiesi, in Hardie 2002a, pp. 181-6; G. Rosati, in Boyd 2002, pp. 270-304, che forniscono esempi anche per l'estensione di questo principio ai narratori secondari, intradiegetici. Uno tra i migliori studi dedicati allo stile del poema, M. von Albrecht, *Die Parenthese in Ovids Metamorphosen und ihre dichterische Funktion*, Hildesheim 1964, è ricco di osservazioni collegabili alla presenza della voce narrante nella storia.

² Hopkinson 2000, p. 9.

³ Cfr. A. Barchiesi, in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999, p. 113.

poema, in termini di stile e di immaginario, sono all'epica omerica e virgiliana, diventa ancora più vistosa la divergenza che riguarda le figure eroiche e la loro azione. I personaggi sono più passivi che attivi, la loro azione tende a non essere finalizzata, il loro destino provoca nel lettore un coinvolgimento limitato, i loro obiettivi non coincidono mai con una tensione e una teleologia che il narratore imprime al racconto: siamo quindi agli antipodi di Achille, Ulisse, o Enea¹. Le azioni vanno spesso a culminare in catastrofi che hanno origini casuali e devianti rispetto al centro di interesse di una singola storia: un cacciatore perde il suo cammino nel bosco, una ragazza si ferma a raccogliere un fiore, uno sconosciuto compare alla porta, un cane provoca una strana curiosità. Si impara presto che ogni singola storia può esaurirsi molto bruscamente, non solo, ma anche le identità individuali possono essere annullate da un tratto di penna: questo crea un antagonismo rispetto alla tradizione epica in cui l'identità dell'eroe e la sua fama, la sua immagine distintiva, sono l'obiettivo principale del cantore epico. Se quest'ultimo identificava il successo della sua poetica nella costruzione di una fama duratura per l'eroe, e l'eroe a sua volta aspirava a una *performance* tale da riempire di sé la celebrazione poetica, in questo nuovo poema nessun personaggio (tranne forse l'imperatore Augusto) può aspirare a un simile privilegio. I momenti che davvero esprimono le ambizioni del poeta sono gli impossibili e paradossali momenti della metamorfosi, in cui il poeta non è in rapporto con un individuo o un'azione da rendere immortali, ma si rispecchia nella sua stessa artificiale capacità di rivelare in modo plastico e sensuale l'ibrido, il paradossale e l'incredibile. Per questo Ovidio dissemina il suo poema di personaggi creativi, che sono possessori e posseduti dalla loro arte, e che moltiplicano l'immagine del narratore a vari angoli di rifrazione, spesso ironici o autoironici: il labirintico, geniale, innovativo, ma anche sleale e plagiatario Dedalo, lo scultore Pigmalione che si innamora della sua opera, il virtuoso musicista e perverso poeta lirico Orfeo, la necromantica Medea, il visionario naturalista Pitagora, la tessitrice Aracne, perfezionista

¹ Segal 1991, pp. 23-5, 62-3.

ribelle e ossessiva, il torrenziale e smemorato, scrupoloso e disonesto narratore Nestore, l'infido impersonatore fantasmatico di nome Morfeo¹, e la terribile e grottesca Medusa², una potenza femminile al servizio di un eroe che grazie a lei può trasformare i nemici in vere e proprie statue.

Ne deriva per tutti i lettori, in ogni epoca, un problema che ha addirittura una dimensione cognitiva: ogni metamorfosi, collocata di solito alla fine di un movimento narrativo, ci costringe a riesaminare il senso di quella particolare storia, ma la violazione del principio di verosimiglianza tende a provocare una sorta di «ammanco» a livello interpretativo – di qui una varietà di risposte, tra cui quelle allegoriche sono difficili da controllare o da espellere. Non basta dire che è una risposta «medievale» più che classica, dato che nel poema circolano figure che hanno esplicito statuto allegorico, quali Invidia, Fama e Sogni, e non stupisce che le versioni ovidiane di miti quali Narciso, Pigmalione, Dedalo e Mirra continuino ad alimentare strumenti di lettura quali la psicanalisi o la differenza sessuale. Solo la tragedia greca, fra i testi secolari, si è dimostrata altrettanto fertile per letture che trascendono le aspettative culturali storicamente verificabili.

Ancora metamorfosi

Come abbiamo visto, l'intero poema si basa sul presupposto che ci sia, al di sopra degli elementi che formano la tessitura regolare del cosmo naturale (presentata in modo didattico e «normalizzato» in I 5-70), una forza invisibile pronta a manifestarsi. Ovidio

¹ Il suo nome sopravvive sino alla delirante trilogia cinematografica *The Matrix*, fusione tra la cultura di massa dei giochi elettronici e l'assorbimento a distanza di temi platonici e ovidiani. Sulla presenza di figure di personaggi «creativi» che esprimono tendenze autoallegoriche o autoriflessive ved. soprattutto G. Rosati, *L'esistenza letteraria. Ovidio e l'autocoscienza della poesia*, «MD» II 1979, pp. 101-36, e Rosati 1983; Hinds 1987; B. Harries, *The spinner and the poet*, «PCPhS» XXXVI 1990, pp. 64-82; N. Oliensis, *The power of image-makers: Representation and revenge in Ovid Metamorphoses 6 and Tristia 4*, «CA» XXIII 2004, pp. 285-321.

² Su Medusa e la sua centralità nell'immaginario ovidiano è atteso uno studio innovativo di Victoria Rimell.

stesso, rivisitando la sua opera dall'esilio, colloca il suo progetto tra i modi del paradosso, del fantastico (*Trist.* II 63-4, in apostrofe al più autorevole dei lettori, Augusto): *inspice maius opus, quod adhuc sine fine tenetur, / in non credendos corpora uersa modos*. Si può quindi stabilire un legame con il genere della paradosso-grafia, una tradizione che si svilupperà per lo più in prosa nell'età imperiale greco-romana, e che si colloca spesso sul versante del «consumo» e della curiosità più che su quello dell'autorevolezza¹. Si pone a questo punto una questione di prestigio: le storie mitologiche hanno grande rilievo culturale, dato che per i Romani conoscere il pantheon greco e le biografie degli eroi e delle ninfe è capitale educativo, ma nello stesso tempo la modalità della metamorfosi non gode di autorità indiscussa. Il suo ruolo in Omero, nei tragici ateniesi, in Platone e in Virgilio è contenuto, visto quasi con sospetto² o talora come eccesso di fantasia, mentre è importante nel folklore, nelle storie di magia, nella narrativa «bassa» che nessun poeta romano vorrebbe davvero riproporre senza degradarsi. Ovidio del resto non accoglie quasi mai storie che non abbiano un preciso *pedigree* greco-romano, la sua apertura verso l'alieno è controllata: un grande testo enciclopedico dell'età augustea, la *Geografia* di Strabone, merita di essere ricordato come parallelo. Per Strabone, la trattazione dei luoghi trova una sua profondità ogni volta che la cultura ellenica garantisce un collegamento fra nomi, paesaggi, e miti, ma quando si tratta di descrivere le terre meno ellenizzate dell'Asia occidentale, il discorso geografico si fa piatto, privo di miti e di eziologie³. Con pochissime eccezioni, le *Metamorfosi* raccolgono solo storie di ascendenza greca⁴,

¹ Una vista d'insieme magistrale è E. Gabba, *True and false history in Classical antiquity*, «JRS» LXXI 1981, pp. 50-62.

² Ved. p. es. la discussione di E. Fantham, *Ovid's Metamorphoses*, Oxford-New York 2004, pp. 7-14; sulla zoogonia platonica del *Timeo*, ved. M. von Albrecht, *Das Buch der Verwandlungen. Ovid-Interpretationen*, Düsseldorf-Zürich 2000, p. 282.

³ K. Clarke, *Between geography and history*, Oxford 1999, pp. 324-5.

⁴ Questo non significa che si debba continuare a trascurare le ricche possibilità comparative offerte dalla narrativa di ambito asiatico, anche quando non si riesce a proporre una mediazione concreta e una via di trasmissione specifica: una visione orientalistica del poema latino è anzi un compito urgente per gli antichisti.

anche quando lo scenario geografico si allarga grazie ai voli mitici di Fetonte e Medea, di Perseo e Dedalo.

Ovidio quindi ha adottato un approccio ambiguo: invita a subire il fascino delle storie ma anche a esercitare forme di distanza e talora di superiorità. Pur nella varietà dei tessuti narrativi, il discorso poetico fa appello a condizioni profonde e stabili della vita umana, in fondo le stesse che fanno da base alle forme della religione greco-romana: essere umani significa vivere con gli animali, vivere con gli dèi, vivere tra le statue e le immagini. La metamorfosi insegna a proiettarsi con la fantasia negli interstizi fra queste grandi divisioni del reale: tra umano e animale, tra umano e divino, tra umano e artificiale. Meno spesso, si capisce, i trapassi uniscono il divino all'animale e il divino all'artificiale: gli dèi possono impersonare umani, o trasformare gli umani in animali, gli uomini creano immagini o ne restano intrappolati. L'umano è quindi al centro della dinamica metamorfica. C'è una significativa resistenza a immaginare trapassi fra il divino e l'animale: la fusione tra dèi e animali si realizza solo in poche storie devianti, come il mutante Proteo o la figura esotica di Iside, e il Giove-toro della storia di Europa. Non a caso una stabile confusione tra il divino e l'animale rimanda a immaginazioni sul mondo egizio, al di là dei limiti culturali che il poema si è dato: e i narratori che collezionano storie di divinità in forma animale, come la tessitrice Aracne e le poetesse Pieridi, vengono sbrigativamente condannati dalla punizione degli dèi dell'Olimpo. Il mondo notturno dei morti, che aveva spazio importante in Omero e Virgilio, viene ridimensionato a riserva di impersonatori e spauracchi, come una sorta di teatro sotterraneo, non tanto diverso dal mondo parallelo in cui vivono le figure allegoriche, Invidia, Fame, Sonno e Fama.

L'arte narrativa di Ovidio sfrutta un principio dinamico che può essere descritto come leggerezza e levità (Calvino) o incoerenza o infantilismo (un'idea che già opera nella critica antica)¹: il titolo *Metamorfosi* descrive in modo autoriflessivo la capacità del testo di assorbire e trasformare i suoi modelli². Il mondo della me-

¹ L. Morgan *Child's play: Ovid and his critics*, «JRS» XCIII 2003, pp. 66-91.

² Kilgour 1991, pp. 28-45.

tamorfofi mette in discussione l'opposizione di esterno e interno; la forma dell'apparenza deve essere violata, o integrata da un passato incredibilmente diverso a cui solo il poeta conosce l'accesso. Il risultato è che questo poema epico estende il campo dell'epos a dimensioni sinora poco frequentate e che saranno care in futuro alla narrativa romanzesca: non solo all'erotismo ma alla malignità e alla meschinità, alla simulazione, all'equivoco casuale, al pettegolezzo, alla follia come degradazione, alla libidine ossessiva, all'illusione e alla regressione.

La prova più evidente che Ovidio ha applicato sino in fondo il principio della metamorfosi è il fatto che le regole del gioco cambiano mentre la lettura procede e il poema entra in conflitto con le sue stesse idee guida: le anime trasmigrano (il discorso di Pitagora nel libro XV con le sue rivelazioni universali) o i corpi e le forme cambiano (il poema mitologico)? I quattro elementi che compongono la realtà possono garantire un ordine o sono, nella loro instabilità, le fonti stesse del flusso imprevedibile? Il tempo fa cambiare le cose poco a poco, *nec species sua cuique manet*, o un istante di intensità assoluta può dissolvere una forma in un'altra, come nella metamorfosi più tipica narrata in questo poema? Non è lo stesso: anche se è vero che Empedocle – influenza a volte dimenticata dai critici di Ovidio – aveva combinato una fisica basata sui quattro elementi e una visione metamorfica della realtà, con effetti visivi sublimi e grotteschi che a volte anticipano la visionarietà ovidiana¹. Le frequenti evocazioni di Lucrezio hanno un effetto spiazzante², dato che manca poi la teoria razionale che dovrebbe unificare e motivare la varietà dei fenomeni. Ovidio riprende quindi da Lucrezio capacità di osservazione del reale e intensità di sensazioni, ma poi a sorpresa sottrae al lettore l'argomentazione scientifica che dovrebbe spiegare e contenere il

¹ L'importanza di Empedocle per Ovidio è stata riscoperta da Hardie 1995, che scrive senza ancora poter conoscere alcuni impressionanti testi del «nuovo Empedocle» edito da Martin – Primavesi 1999.

² Manca ancora uno studio sistematico: per la metodologia è fondamentale Hardie 2002b, pp. 150-63, che sviluppa alcuni aspetti del suo studio su Lucrezio in Virgilio (Hardie 1986).

miracoloso e il fantastico. Il gesto tipico di Lucrezio è la sfida nei confronti del mirabile («non ti stupire che ... io ti mostrerò la causa, e ti guiderò oltre le tue paure»), quello di Ovidio è la sfida o la trasgressione nei confronti del quotidiano e della routine: «conoscete tutti la pianta sacra ad Apollo – vi dimostrerò che era una ragazza nell'estremo del pericolo».

La metamorfosi offre un'analogia emotiva con il processo creativo: trattando di poesia antica non bisogna mai dimenticare che le origini del nostro termine poeta – latino *poeta*, greco *ποιητής* – esprimono una forte unità tra poesia e «fare». Dato appunto che la metamorfosi appare nel poema come «fare» in senso forte, produzione di nuovi oggetti e manufatti o di nuove specie e formazioni naturali, l'effetto è quello di confondere il limite tra natura e artificio, e tra la rappresentazione poetica e il suo oggetto: anche da questo punto di vista si stabiliscono poi analogie tra il poeta come narratore/facitore di metamorfosi e l'artista che trasforma la realtà materiale (famose le storie di Dedalo, Pigmalione, Aracne, e di altre tessitrici)¹.

Dato che il tema dell'opera è la trasformazione di ciò che è stato creato, si è parlato anche di processo della lettura del poema come «percorso delle parole attraverso la persona» del lettore (Calvino), come se il libro leggesse il nostro corpo, mentre la nostra mente legge il libro: di sicuro poche opere letterarie fanno appello con tanta energia al presupposto, che altrove è spesso inerte o sottoutilizzato, per cui noi lettori abbiamo un corpo e anche con esso – con tutto il corpo, non solo con occhi e mente, o con orecchi occhi e mente – leggiamo.

La metamorfosi consente di guardare al processo creativo in due sensi: insegna a guardare alla fanciulla Dafne che si trasforma in lauro, con una crisi del verosimile narrativo; insegna a guardare alla natura come risultato di storie, guardare il lauro come risultato della storia di Dafne. Riassumendo, Ovidio ha scelto per la sua opera un tema che coinvolge insieme il processo creativo e quello

¹ Sull'autoriflessività nel poema ved. il lavoro sistematico di Späthlinger 1996; per la metodologia, soprattutto Hinds 1998.

della ricezione: a questo si può ricondurre il fatto che «metamorfosi» sia poi diventato una sorta di cliché nell'arte di avanguardia dell'età moderna, anche al di là di specifiche allusioni a Ovidio e anche senza alcuna consapevolezza del precedente ovidiano.

Il trattamento della metamorfosi¹ è mimetico: gran parte della letteratura antica dipende dalla mimesi della natura, ma qui, per paradosso, si tratta di mimesi della metamorfosi, cioè di una natura «non naturale», quindi la natura è colta in forme strane e non credibili, perché in transizione. Il paradosso di fondo è che il narratore sa coinvolgere i propri lettori in un modo realistico, addirittura segnato da un'identificazione fisica e non solo da un punto di vista, proprio nei momenti cruciali della storia in cui viene messa in crisi la credibilità e la verosimiglianza: i momenti della metamorfosi vera e propria. Può sembrare che questo conflitto sia solo una proiezione indotta dalla nostra cultura moderna, dato che in fondo concetti come «realismo» e «legge di natura» sono moderni più che antichi. Ma se si guarda a come la metamorfosi viene trattata nella letteratura e nella teoria letteraria antica, si nota che questo è proprio il momento più comunemente identificato come «fantastico», il fantastico per eccellenza: marcato da sospensione di verosimiglianza, esitazione fra naturale e soprannaturale, trattato con diffidenza o strategie «difensive» nei grandi classici dell'epica e della tragedia², classificato come tema né abbastanza eroico per la letteratura alta, né abbastanza verosimile per molti tipi di rappresentazione artistica. Nonostante tutte le ovvie differenze di epoca e di cultura, l'effetto di questo conflitto fra convenzioni di lettura antagonistiche non è troppo di-

verso da quello che nel nostro mondo usiamo chiamare «realismo magico» (una tendenza letteraria che del resto mostra spesso una notevole attenzione verso il modello ovidiano)³. Come nel realismo magico contemporaneo, il punto di equilibrio fra queste istanze viene spesso raggiunto rafforzando la presenza del narratore nel testo: il narratore risulta indispensabile proprio perché la sua arte di manipolatore e funambolo è l'unico strumento che il lettore abbia per portare ordine in un mondo che non è retto da convenzioni stabili e condivise – non a caso, nel realismo magico, si tratta spesso di scenari cosmopoliti o postcoloniali, che inducono smarrimento e perdita di identità. Stabilendo che la metamorfosi è l'unica legge strutturale di quest'opera, Ovidio non lascia che il lettore dimentichi quanto la metamorfosi sia per sua natura priva di leggi.

Parte proprio da qui la straordinaria avventura del testo di Ovidio come produttore di letture che spesso appaiono devianti, ma che sono comunque motivate da una dinamica che parte già dalla composizione del poema e dalle sue prime letture. Come abbiamo visto, la resistenza del mondo narrato alla razionalizzazione e alla prevedibilità funziona da innesco di sempre nuove letture che «rigenerano» il testo nei diversi contesti storici. A questo si aggiunge un notevole grado di ambiguità politica, e non solo poetica: la rivelazione fondamentale che la realtà è flusso e cambiamento investe i lettori con un messaggio potenzialmente liberatorio o sovversivo, ma nel poema c'è anche una visione dura e oggettiva dei rapporti di forza, che insegna, dopo ogni metamorfosi, ad accettare la stabilità dei risultati e a sottomettersi all'ordine⁴. Neppure se si sposta l'attenzione al livello divino si ottiene una risposta univoca: gli dèi in Ovidio sono padroni assoluti ma sono anche irresponsabili, e il poeta non fa nulla per giustificare con una legge o con una convenzione condivisa la loro gestione del mondo.

¹ Per uno sguardo d'insieme ved. soprattutto A. Feldherr, in Hardie 2002a, pp. 163-79; in prospettiva comparatistica ved. in particolare Barkan 1986; H. Skulsky, *Metamorphosis: the mind in exile*, Cambridge Mass.-London 1981; Warner 2002; Kilgour 1991, tutti saggi di grande energia teorica e respiro interdisciplinare.

² Cfr., da punti di vista ben diversi tra loro, J. Griffin, *The epic cycle and the uniqueness of Homer*, «JHS» XCVII 1977, pp. 39-53; P. Hardie, «Augustan poets and the mutability of Rome», in Powell 1992, pp. 59-82; D.C. Feeney, «Towards an account of the ancient world's concepts of fictive beliefs», in C. Gill – T.P. Wiseman (edd.), *Lies and fiction in the Ancient world*, Exeter 1993, pp. 230-44; A. Laird, *Fiction, bewitchment and story-worlds*, *ibidem*, pp. 147-74. Non ho potuto vedere Ch. Zgoll, *Phänomenologie der Metamorphose. Werwandlungen und Verwandtes in der augusteischen Dichtung*, Tübingen 2004.

³ Ho appena il tempo di fare i nomi di Salman Rushdie, Lawrence Norfolk, Christoph Ransmayr, David Malouf, Alex Shkar: su questi narratori ved. p. es. D. Kennedy, in Hardie 2002a; Ziolkowski 2005; S. Hinds, *Defamiliarizing Latin literature, from Petrarch to Pulp Fiction*, «TAPhA» CXXXV 2004, pp. 49-81 (in particolare su Shkar, che forse è l'unico contemporaneo significativo che sia sfuggito alla sorprendente «agenda ovidiana» dei secoli XX-XXI di Theodor Ziolkowski).

⁴ T. Habinek, in Hardie 2002a, pp. 54-5, vede solo un lato dell'ambiguità.

I corpi sono di regola bellissimi e attraenti, anche quando non sono descritti, perché agisce in questo senso l'analogia pervasiva con le convenzioni espressive dell'arte greca: dio, dea, ninfa, eroe, sono parole sufficienti a connotare una fisicità ammirata e desiderabile, che però in questo poema spesso si rivela in situazioni di precarietà o di distorsione metamorfica, in transito verso altre forme. Il mondo del brutto e del grottesco, che in Ovidio ha uno spazio considerevole rispetto all'epos canonico, si rivela di solito in aree marginali dello spazio epico, sorta di *intermundia* della mitologia: il mondo di Fame, Invidia, e di certe divinità minori e comiche.

Romanizzare, ellenizzare

Alcune vicissitudini della ricezione, come abbiamo accennato, sono indipendenti dal significato originario dell'opera – ad esempio la genesi del «paganesimo» e del «classico»; ma non tutte, alcune hanno radici nelle condizioni culturali della Roma augustea: idee e costrutti quali ellenizzazione e romanizzazione sono fondamentali per interpretare quest'opera. È un punto importante da capire per noi moderni, che partiamo spesso da un preconcetto sull'unità armoniosa di cultura greca e romana. Proprio perché questa unità greco-romana è alla base della nostra costruzione del classico, attraverso la scuola e lo studio dell'antico, dobbiamo diffidarne: le opere di autori come Virgilio, Ovidio e Cicerone sono contributi che portano verso questa sintesi greco-romana ma sono anche, per dirlo con chiarezza, mistificazioni del mondo circostante, mondi idealizzati in cui riconciliazione, traslazione, assimilazione prendono il posto di scontri, disarmonie e incomprensioni. Per leggere Ovidio è fondamentale rendersi conto che «greco» e «romano» (entrambi, fra l'altro, a loro volta costrutti artificiosi e travagliati) non sono due stabili essenze poste in osmosi reciproca: piuttosto, è il poema stesso che invita il lettore a lavorare su analogie e differenze, senza dimenticare quanto ancora divide le due culture¹. Da

questo punto di vista, si potrebbe recuperare proprio uno dei giudizi più negativi che si siano dati del poema: sullo slancio del nuovo gusto nazionale e popolare in Germania, Herder, che non sopportava il profondo interesse naturalistico di Goethe per il cosmo metamorfico, sbottò in un commento sprezzante: Ovidio è insopportabile, questa non è né Grecia, né Roma. «Non c'è verità immediata in questo poema: qui non c'è né Grecia, né Italia, né un mondo primitivo, né un mondo civilizzato; piuttosto, tutto è manieristica imitazione di ciò che già esisteva, quello che ti aspetteresti da una mente coltivata in eccesso.»¹ Come spesso nella storia della ricezione di Ovidio, le critiche più aggressive vanno a colpire un bersaglio che non è periferico o sviante, ma si trova piuttosto al cuore della poetica di Ovidio, e corrisponde alle sue intenzioni. Un poeta infantile (Quintiliano). Né Grecia, né Italia (Herder). Umiliazioni dell'umano (Hegel)². Con dei nemici così, non c'è bisogno di amici.

Il poema controlla una materia mitica che i Romani non concepiscono interamente come propria e originaria, e perciò si crea una «distanza estetica» rispetto all'esperienza «dall'interno» che viene attribuita, non senza idealizzazione, ai Greci e ai loro musei a cielo aperto – e questo scollamento fra mito greco e fruizione attuale diventa una delle matrici di quella che si può definire «fantasia europea». Si comincia così a vedere che la qualità per cui l'opera di Ovidio è stata spesso incriminata e messa all'indice dai sostenitori di una letteratura seria e impegnata, cioè la sistematica «estetizzazione» del reale, ha le sue radici in una condizione storica ben precisa: è una poetica che mistifica, come ogni altra poetica, e che è destinata a produrre manierismo e convenzione, ma è anche capace di esprimere condizioni sociali e materiali che chiedono spazio e attenzione. Non stupisce che il cosmo di Ovidio, con la sua estetica del piacere e della crudeltà, della natura e dell'artificio, sia stato così fruttuoso per la concezione europea di

¹ Importanti osservazioni in H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt 1996 (citato da Schmitzer 2001, p. 140).

¹ J.G. Herder, in Goethe, «Dichtung und Wahrheit», in *Goethes Werke*, Hamburg 1957, IX, p. 413.

² G.W.F. Hegel, «Vorlesungen über die Aesthetik», in *Werkausgabe*, Frankfurt 1970, p. 39.

una «seconda identità» da affiancare a quella cristiana, una riserva di simboli e di immagini a cui si può sempre attingere accanto alla continuità di tradizioni religiose e nazionali: una riserva a cui nel mondo moderno si rifanno successivamente le tendenze dell'arte, dello spettacolo, della psicanalisi, con i loro tentativi di riforma dell'immaginario collettivo.

Gli studiosi del mito greco sanno benissimo che quei miti sono solo ufficialmente dei modi di immaginare il passato, che è immutabile e lontano, ma sono anche, di fatto, dei modi di dare senso a un presente che cambia¹. Ovidio si inserisce in questa doppia funzionalità del mito con una importante modifica: adesso il presente che cambia non appartiene più alla stessa cultura che ha nutrito il mito. Si tratta della Roma di Augusto non più della *polis* ateniese: il mito deve continuare ad agire e a interagire mentre è viva la coscienza del suo essere sradicato e traslato in Italia e a Roma. Non c'è da stupirsi che il trattamento dello spazio nelle *Metamorfosi* sia un'illustrazione di questa stessa logica: il mondo umano «comincia in Grecia», e non ci sono storie italiane sino alla metà della terza pentade del poema; poi una serie di racconti di viaggio e dislocazione (Enea, ma anche Circe, Glauco, Virbio, Pitagora, Esculapio) si incaricano di mostrare come la cultura greca fu trasferita verso Roma. Insomma, ellenizzazione e romanizzazione non sono solo contesti storici che devono essere ricreati, ma sono funzioni attive nella trama del poema.

Con notevole autoironia, il testo interpella i lettori padroni della lingua greca e dimostra loro come possa funzionare e rimotivarsi a livello di storia ciò che linguisticamente non funziona più, a causa del passaggio dal greco al latino: le pietre di Deucalione diventano popoli anche se nel testo latino non sussiste più la connessione linguistica tra «pietre» e «popoli» che faceva da sostegno al racconto greco (ved. la nota a I 400); Licaone diventa un *lupus*, e non c'è più bisogno della naturale alleanza linguistica tra Lykaon e λύκος (ved. la nota a I 216-9): la poetica delle *Metamorfosi* consente una visione autosufficiente, tutta latina, dei fe-

nomeni narrati, come pure autorizza il lettore dotto a ripensare *in absentia* ciò che è stato «perso in traduzione». È significativo in questa luce prendere sul serio la stranezza del titolo «Metamorfosi»: non sarà un caso che il poema si presenta non solo con un titolo greco, ma con un titolo greco che non sembra avere uno stabile corrispondente nella lingua latina, certamente non nella lingua della poesia. Il titolo, insomma, ha già in sé la tensione che Ovidio vuole istituire tra la necessità dei modelli greci e la volontà di sostituirli¹. Basta cominciare a leggere i primi versi del libro I, e il titolo ricompare «metamorfosato» in un nuovo tipo di lessico latino, *in noua ... mutatas ... formas corpora*: un linguaggio semplice e limpido in apparenza, ma sottoposto a una torsione grammaticale che fa intuire la presenza/assenza del modello greco². Ancora pochi versi, e scopriremo che per far cominciare la storia dalle origini del mondo c'è bisogno di una parola greca che il latino non può sostituire senza una parafrasi; una parola che qualcuno in passato (ma quando? non certo ai tempi del caos primigenio) ha usato e reso definitiva: *quem dixere Chaos*³.

Diventa interessante chiedersi se e come le coordinate del racconto cambiano quando la vicenda del poema si trasferisce dalla Grecia all'Italia. Come vedremo fra poco, la questione si affronta meglio se si tiene conto della cronologia che soggiace all'intero poema, collegando insieme le più antiche età umane a partire dalla creazione e le recenti cronache dello stato romano. Per ora, si può osservare che la metamorfosi non sembra essere indifferente al mutamento di luogo. Si è notato che solo nella parte collocata in Italia la metamorfosi assume una vera e propria svolta «ascensionale» e positiva⁴. Alla grande varietà di storie greche, spesso trattate in termini di disumanizzazione, umiliazione, e trasgressio-

¹ Come osserva Ziolkowski 2005, p. 75.

² La parola chiave, *forma*, non è solo una traduzione ma anche una sorta di anagramma (Ahl 1985, p. 59) della parola chiave greca iscritta nel titolo, μορφή.

³ In realtà questo tipo di glossa bilingue non è affatto tipico del poema di Ovidio, il quale si lascia indietro la strategia del «come dicono i Greci»: forse non è un caso che la glossa bilingue, con inserimento di un lessema greco e spiegazione latina, fosse stata tipica dell'ormai superata epica di Ennio.

⁴ D. Porte, «L'idée romaine et la métamorphose», in J.M. Frécaut – D. Porte (edd.), *Journées ovidiennes de Parménie*, Bruxelles 1985, pp. 175-98.

¹ Cfr. p. es. R. Buxton, *The complete world of Greek mythology*, London 2004, p. 129.

ne, subentra una selezione di episodi in cui appare dominante l'idea di un passaggio verso entità più alte, con un crescente ricorso all'idea di apoteosi.

La metamorfosi permette al poeta di passare da un ideale di varietà statica, la *ποικιλία* alessandrina (collezionismo, antologia, libri fatti di pezzi staccati a contrasto), a uno di trasformazione dinamica, cinematografica: ogni storia è leggibile come trasformazione di altre storie.

A I 32 un artefice primario, che non può essere conosciuto, stabilisce un reticolo di confini, ma dopo questo atto fondante, che corrisponde a una sorta di centuriazione del cosmo, la violazione dei confini pervade subito l'intera opera. Il testo non è davvero una sequenza lineare. La metafora della metamorfosi affolla il testo e crea relazioni che non possono essere controllate in uno schema continuo e progressivo: il discorso di Pitagora nel libro XV, un discorso di metamorfosi che non è più narrazione lineare, ne è la verifica estrema¹; l'acqua circola ovunque e confonde, come nel diluvio, e le storie alimentano e «avvelenano» altre storie², le storie sono piene di altre storie, e d'altra parte in questo poema proprio l'identità individuale è di continuo resa problematica. Forse è vero che la mente umana è come un palinsesto di reincarnazioni (come argomenta Pitagora nel libro XV). D'altra parte, mentre tutto viene travolto dal mutamento, il poeta non garantisce alcuna verità trascendente: la sua metamorfosi finale in spirito igneo che vola più alto delle stelle significa di fatto, come è stato più volte osservato, che l'esito finale è la trasformazione di Ovidio stesso nel suo libro³. Nella misura, però incerta, in cui il poema garantisce la permanenza del passato, solo l'autorità del passato mitologico può rappresentare un valore stabile da preservare.

Fare un breve elenco di questi confini violati è un esercizio utile, dato che in pratica corrisponde a una sorta di indice analitico (e patologico) dell'intero poema. Dopo aver sperimentato i miti di Ovidio, si arriva a mettere in discussione le più elementari opposi-

zioni che sorreggono ogni cultura: divino e umano, umano e animale, cacciatore e cacciato, nutrimento e fruitore, io e un'altra persona, soggetto e oggetto, falso e autentico, maschio e femmina, vivo e morto, incesto e amore, parentela ed estraneità, matrimonio e guerra, artificio e natura. Non si tratta di una ricerca della perversione fine a sé stessa né di scelte occasionali: infatti la stessa dinamica trasgressiva si verifica anche nella poetica dell'opera. A livello letterario, la più raffinata ripercussione di questa tendenza è la messa in questione della linea che divide imitatore e modello¹: il nuovo poeta si insedia come modello dei suoi stessi predecessori. Nel complesso, il poema dà un forte contributo alla scoperta della letteratura come dimensione virtuale in cui si esplora la trasgressione dei confini, e lascia ad altri il compito di controllare il limite tra la letteratura e l'ordine di cose reale. Ci troviamo all'incontro fra due modi di pensare l'immaginario in letteratura, uno che ci è familiare – «in questo mondo, tutto può succedere» – e uno che è invece tipico della mentalità antica – «solo quello che è successo in passato merita di essere tramandato a ogni prezzo».

Composizione erudita

Progressivamente il *carmen perpetuum* soppianta i suoi modelli e la percezione di un testo che trasforma i suoi modelli diventa la percezione di un testo che trasforma sé stesso²: alla fine della lettura sarà difficile voler risalire ai singoli modelli canonici, quando il poeta ci ha saputo imporre un'opera-mondo in cui Medea e Circe sono ormai la Medea ovidiana, la Circe ovidiana, e come tali si assomigliano, o si differenziano.

L'opera è in realtà satura di dottrina, anche se ambisce a sostituire le proprie fonti: Ovidio usa fonti mitografiche precise e dettagliate, e ne ha più bisogno di altri poeti: si può pensare che,

¹ Kilgour 1991, pp. 28-9.

² Kilgour 1991, p. 32.

³ Barkan 1986, p. 88; Feeney 1991, p. 249.

¹ Le *Metamorfosi* forniscono non a caso ispirazione all'analisi di Hinds 1998, pp. 104-22, secondo cui si può arrivare in questo poema a un'inversione provocatoria tra imitazione e modello: l'*Encide* di Ovidio, le *Metamorfosi* di Virgilio.

² S. Hinds, s.u. «Ovid», in *Oxford Classical Dictionary* (1996³), sottolinea bene questa tendenza autoreferenziale.

viste le dimensioni del suo progetto e il continuo ricorso a rimandi cronologici, geografici e genealogici, non disdegnasse il ricorso a manuali ed epitomi in prosa¹. D'altra parte – conviene dirlo con chiarezza dato che spesso gli studiosi rifuggono dal formulare un principio generale, anche negativo – il poeta non «segue»² nessuna fonte unica per nessuna storia individuale, tratta le singole fonti con libertà assoluta, e dalle fonti vuole versioni accreditate ma vuole anche varianti tra loro conflittuali³; deve aver consultato qualcosa di sistematico, non troppo diverso dal modello della *Biblioteca* dello pseudo-Apollodoro, che è quanto di meglio a noi è rimasto per avere una visione d'insieme del mito greco, e usa questo modello «manualistico» come intelaiatura⁴ ma non vuole (come vedremo meglio fra poco) che la mitografia gli imponga il suo tipico bagaglio: le genealogie elleniche con il loro peso culturale.

Non bisogna disdegnare la produzione erudita e didascalica se si vuole capire il progetto di Ovidio. Certo, il suo stile e i suoi interessi artistici non hanno nulla in comune con i trattati mitografici: ma il suo poema presuppone un mondo in cui la prosa sta ormai trionfando come mezzo di accumulazione del sapere antiquario, un mondo in cui circolano veri e propri repertori o dizionari di metamorfosi, quali un papiro greco che ci conserva frammenti di un repertorio metamorfico⁵, ὑπομνήματα, scoli, commentari, parafrasi mitografiche, cataloghi e liste, elenchi di categorie e di quesiti per noi stravaganti ma utili per l'insegnamento e per le conversazioni simposiali: quali dèi si mutarono in animale? quali donne furono possedute da quali dèi? La riscrittura di Ovidio nella delirante poetica di *Lemprière's Dictionary*

¹ Cameron 2004, pp. 269-70.

² Questo è confermato in tutti i casi in cui siamo abbastanza ben informati sulla tradizione preesistente, persino nel caso di modelli come Omero e Virgilio, rispetto ai quali si verificano sempre divergenze e libertà. Il principio generale è enunciato *en passant* da Cameron 2004, p. 84.

³ Cfr. p. es. Cameron 2004, p. 271.

⁴ Cameron 2004, p. 283.

⁵ Il papiro è edito da T. Renner, cfr. Cameron 2004, pp. 42-3.

⁶ D. Obbink, in D. Armstrong et alii, *Vergil, Philodemus, and the Augustans*, Austin 2004; Cameron 2004, pp. 238 sgg., 261 sgg.

apparire a questo punto quasi un atto dovuto¹. Il poeta ormai anticipa e manipola il tipo di curiosità erudita e professionale che fa da tramite per la lettura «colta» di modelli greci quali Callimaco e lo stesso Omero².

Ovidio condivide con Callimaco e altri poeti ellenistici una passione per le voci narrative inserite nel racconto primario. Si tratta di una tendenza significativa anche nell'*Odissea* e nell'*Eneide*, ma in Omero e Virgilio è molto maggiore il controllo strutturale e funzionale che il narratore primario esercita sui personaggi narranti: si tratta di solito di integrazioni importanti per lo sviluppo dell'azione, o comunque di *flash-backs* che servono a coprire vicende anteriori allo sviluppo della trama. In Ovidio invece la proliferazione di narratori interni sfugge a una logica centralizzata. Dato che la trama del poema abbraccia, almeno potenzialmente, qualsiasi evento dall'origine del cosmo sino al catasterismo (collocazione tra gli astri) di Giulio Cesare, l'uso di ripetizioni narrative non ha alcuna giustificazione funzionale. Il poeta ha un evidente interesse per l'atto di narrare e lo mette al centro dell'azione epica, mentre entra in crisi la distinzione fra trama principale e digressioni episodiche. Per avere un senso complessivo dello sviluppo del poema bisogna ricorrere a una visione sdoppiata, spostando lo sguardo dalla varietà dei temi e delle transizioni verso una sorta di apparato erudito che però rimane solo implicito.

Genealogia, cronologia: ordine e disordine

Il tentativo di scoprire un ordine soggiacente in quello che è sempre apparso un intreccio capriccioso e irrazionale di racconti ha una storia che è rappresentativa di una certa evoluzione degli studi classici. In una prima fase, a cavallo tra Ottocento e Novecento, si è

¹ Sul notevole romanzo di Lawrence Norfolk ved. p. es. Ziolkowski 2005, pp. 190-2.

² Significativi, anche per altri testi ovidiani, i titoli di due lavori di S. Casali (*Ovidio e la pre-conoscenza della critica*, «Philologus» CXLII 1998, pp. 93-113; *Apollo, Ovid and the foreknowledge of criticism*, «CJ» XCIII 1997-98, pp. 19-47).

cercato con molta semplicità di individuare la fonte antiquaria di Ovidio, usando esattamente gli stessi metodi che erano stati verificati sugli storici, sui mitografi e sugli attidografi. Il risultato di questi studi, poi per lungo tempo trascurati, non è affatto disprezzabile, ed è senz'altro migliore rispetto a quello di certi lavori successivi, che tendevano a sezionare il testo a seconda del tipo di modelli «letterari» o del tipo di tonalità dominante. Si era arrivati così a capire che per Ovidio – come probabilmente per ogni Romano che fosse interessato al passato – aveva avuto notevole influsso il tipo di costruzione cronologica e sincronica che era stato elaborato da Castore di Rodi (nel secondo quarto del I secolo a.C.) e poi prontamente recepito, in modo decisivo per la cultura romana, forse da Cornelio Nepote e certamente da Varrone. Se questa scoperta notevole¹ è stata poi accolta da una certa freddezza si deve probabilmente a tre difficoltà di diverso ordine: a) la riluttanza dei moderni a capire quanto grande² e difficile sia stata la conquista di un sistema cronografico «multiculturale», che permette di tracciare una continuità tra mito e storia, e di fare ponte tra civiltà diverse con i loro diversi sistemi di calendario e computo annuale, quale quello di cui possiamo farci un'idea attraverso le tavole comparative di Girolamo e la sua versione del *Chronicon* di Eusebio; b) il fatto che l'approccio alla poesia di Ovidio si era spostato dalla critica delle fonti verso un apprezzamento formale e spesso formalistico del testo: i nessi tonali ed emozionali tra gli episodi contavano più dell'impianto erudito; c) il fatto, più difficile da controbattere, che con ogni evidenza il narratore delle *Metamorfosi* «si fa beffe» di tale impianto cronografico, offrendo al lettore false indicazioni, introducendo inversioni, biforcazioni e contraddizioni, mettendo in dubbio la possibilità degli stessi personaggi di portare ordine e chiarezza nel passato del loro mondo e della loro genealogia, e altro ancora.

¹ Sulla storia della ricerca in questo campo ved. l'attento riesame di T. Cole, *Ovid, Varro and Castor of Rhodes: the chronological architecture of Ovid's Metamorphoses*, «HSCP» CII 2004, pp. 355-422 (che utilizzo anche nel seguito di questa discussione).

² L'opera di D.C. Feeney, *Charts of Roman time*, in corso di stampa, è dedicata appunto a una definitiva rivalutazione di questa ricerca e della sua importanza per la cultura romana.

Quest'ultima considerazione, tuttavia, non dovrebbe essere insormontabile, se si comincia con l'accettarne la validità. Tanto per cominciare, si è ormai rinunciato a dare alla critica delle fonti un peso che non può avere: così come nessun episodio ha, in Ovidio, una singola fonte poetica, l'intera struttura dell'opera non dipende da un unico manuale o testo di riferimento riconoscibile; se mai, incorpora e soppianta questi modelli: ciò che si riconosce è invece una struttura «vuota», che poteva essere fatta propria e trasformata in vari modi – le tavole cronologiche e sincroniche. Se si parte dall'idea che Castore di Rodi e Varrone forniscono l'impianto del poema, si può sviluppare una sorta di struttura ideale dell'opera, ma si finisce anche per prendere questa struttura un po' troppo sul serio e per attribuirle un potere esplicativo che non ha¹. Ma dovrebbe essere legittimo allora partire proprio dalle numerose ironie di Ovidio e mettere a fuoco ciò che egli fa subire alla tradizione cronografica: l'analisi della struttura delle *Metamorfosi* diventa allora l'analisi di un disfare, di un trasformare l'ordine in dissonanza. In questo senso, gli studi più recenti del problema del tempo in Ovidio² si sono dimostrati superiori ai loro predecessori positivisti: questi studiosi lavorano sì a ricostruire la cronologia «rispettabile» che soggiace al poema, ma sono altrettanto interessati alla manipolazione di questo impianto da parte del poeta: la conclusione importante non è che Ovidio è impreciso o indifferente nei confronti della storia e del mito perché è un poeta, ma che egli è interessato a utilizzare una ricostruzione globale della cronologia umana, e a far partecipare i lettori a questa idea di tempo, perché questo interesse si lega al progetto di narrare storie che portano caos e illusionismo in un mondo di equilibri e corrispondenze faticosamente conquistate dagli studiosi antichi.

¹ Per questo il tentativo «serio» di W. Ludwig (1965) non ha avuto risultati stabili, anche se fornisce utili confronti tra Ovidio e la strategia delle «storie universali», un genere in piena espansione nella prima età augustea: non a caso al tentativo di Ludwig ha fatto seguito la proposta strutturale di B. Otis (1970), molto più attenta al tessuto poetico, e piuttosto indifferente nei confronti della trama storico-mitografica.

² Feeney 1999, pp. 13-30, ha aperto la strada, dimostrando ad esempio l'importanza del *de gente populi Romani* di Varrone; sono seguiti i lavori di Cameron; Cole; Farrell (indipendenti e in parte convergenti tra loro).

Il lettore quindi deve compiere un duplice lavoro: deve partecipare all'idea di una cronologia globale che lega insieme mito e storia, Greci e Romani, ma deve anche apprezzare le molteplici ironie che nascono nel vivo della narrazione. Entrambe queste posizioni corrispondono all'orgoglio di una civiltà che si sente matura: da un lato il faticoso controllo sul tempo di una mitistoria multinazionale, dall'altro l'atteggiamento sprezzante di chi sa di percorrere un labirinto narrativo dove i segnali cronologici appaiono e scompaiono in un attimo.

Del resto anche il più antico tentativo che Ovidio conosceva di legare insieme la memoria mitica, il *Catalogo delle donne* di Esiodo, non era affatto una composizione semplice, ripetitiva e lineare, come si potrebbe immaginare. Gli studi sul *Catalogo* hanno riconosciuto da tempo che un'organizzazione genealogica non può che portare a una notevole complessità narrativa. Ogni albero di grandi famiglie delle origini comincia da mitici stupri compiuti da dèi su donne dei tempi eroici, ma basta progredire un po' su strada rettilinea perché si creino biforcazioni, agganci diagonali, ritorni indietro e digressioni¹. Il *Catalogo* verrà letto non solo come un repertorio dei rapporti di famiglia tra le stirpi greche e i loro dèi, ma anche come un laboratorio narrativo, fonte di ispirazione per la poesia ellenistica. Già a questo livello della tradizione si coglie un aspetto antagonistico e ironico della rielaborazione di Ovidio. Circola infatti nel poema romano una sorprendente ostilità verso il «naturale» tema della nascita e della riproduzione. Come ha notato argutamente uno studioso², il lettore di Ovidio fatica a immaginare, mentre legge una storia di dèi, eroi e uomini dalle origini al presente, come mai stirpi e popoli abbiano potuto propagarsi e proliferare. Quello che ci viene offerto è una sorta di catalogo delle donne spogliato di regolari nascite e genealogie. Le

¹ Per la storia del riconoscimento di queste complicazioni strutturali sulla base dei frammenti papiracei, ved. soprattutto M. West, «Gnomon» XXXV 1963, pp. 752-9; Id., *The Hesiodic Catalogue of women*, Oxford 1985, pp. 34-5; I. Rutherford, in M. Depew - D. Obbink, *Matrices of genre*, Cambridge Mass.-London 2000, pp. 81-96; R. Hunter (ed.), *The Hesiodic Catalogue of women. Constructions and reconstructions*, Cambridge 2005.

² C. Burrow, in C. Martindale (ed.), *Ovid renewed*, Cambridge 1988, pp. 99-100.

dinastie regali appaiono spezzettate e travolte da incidenti prodigiosi, le gravidanze sono insidiate da trasformazioni e prodigi, gli amori portano a incesti, ermafroditismo, transessualità, omoerotismo, violenze, voti di castità, tragedie coniugali, fughe nell'immaginario. Popoli interi nascono da pietre, denti di drago, formiche, sangue dei giganti. Nulla in questo poema sembra interessare più dell'anomalo, e la fecondità delle famiglie porta di solito allo sterminio e alla solitudine¹. Certo, è una scelta a favore del meraviglioso e del paradossale, ma è anche un modo di fare i conti in negativo con la tradizione genealogica.

Un esempio di rilievo è offerto da un personaggio umano che scavalca con la sua prodigiosa longevità diverse generazioni eroiche e le connette fra loro. In XII 193-5 il vecchissimo Nestore non ricorda più la cronologia esatta delle nozze di Peleo e Teti. Eppure Nestore è il longevo eroe che (cfr. XII 186-8 *nunc tertia uiuitur aetas*) può connettere con la sua testimonianza il libro VIII al XII; eppure il connubio di Peleo e Teti è l'evento decisivo per i rapporti fra dèi, eroi e mortali². Viene così invocata, attraverso la fallibilità della memoria individuale, la necessità di un manuale che abbracci tutto l'intreccio delle genealogie eroiche.

Le cinque liste regali di Castore – assira dal 2123 all'862 a.C., ovviamente nel nostro computo, sicionia (2123-1162), argivo-micenea (1856-1105), e latino-troiana (1181-509) – rappresentano un tentativo sofisticato e motivato di legare insieme da un lato l'età eroica e la storia umana (i tempi) e dall'altro le vicende dello spazio e del potere nel Mediterraneo. Lavorando alla luce della ambiziosa sistemazione dell'Asia operata da Pompeo, e sotto la pressione del trionfante imperialismo romano, Castore arriva a

¹ Per alcune osservazioni in questo senso – su come l'aspettativa di una genealogia continua venga evitata o ironizzata – vedi le note a I 163-239; 400; 452-657; 481-2; 568-746; 658-60; 748-50.

² Per l'importanza del nesso fra Catullo 64 e il *Catalogo*, cfr. F. Pontani, *Catullus 64 and the Hesiodic Catalogue: a suggestion*, «Philologus» CXLIV 2000, pp. 267-76; specificamente su Ovidio e le ironie della memoria, cfr. M. Musgrove, *Nestor's centaurology and the deceptive voice of poetic memory (Ovid, Met. 12. 182-535)*, «CPh» XCIII 1998, pp. 223-31, che a p. 226 richiama il conflitto tra Apollonio, Callimaco, Ennio e Catullo; N. Zumwalt, *Fama subversa: Theme and structure in Ovid's Metamorphoses 12*, «CSCA» X 1977, pp. 209-22.

offrire ai Romani una sintesi su cui è possibile subito mettersi a lavorare, come fanno Nepote e Varrone ma anche, in un certo senso, Virgilio, Ovidio, e lo stesso Augusto. Questa costruzione si salda con gli annali dello stato romano e con i fasti consolari, offrendo una dimostrazione grafica di come una pluralità di tempi e di nazioni vanno a sfociare nell'appropriazione romana del tempo e dello spazio, che così diventa davvero (per annessione imperiale) comune ai vari popoli. Nell'elaborazione di Castore saltano all'occhio due categorie davvero tendenziose, perché non hanno riscontro neppure in leggende o immaginazioni tradizionali: la lista di Sicione, necessaria per motivi pratici ma priva di riscontri persino nel mito eroico greco, e di fatto evitata da Ovidio, e la lista latino-troiana, un artificioso e subdolo prodotto della necessità di inserire le origini di Roma nel grande filone della cronologia «ecumenica», e di conciliare le date ormai acquisite della distruzione di Troia e della fondazione dell'Urbe. Questa seconda lista, per un nuovo giro di vite imposto dal destino politico, diventa non un riempitivo ma un elemento portante anche a livello ideologico quando la famiglia Giulia si sostituisce alle fortune di Pompeo il Grande, e pone il cambiamento di regime politico a Roma e nel mondo romano sotto il segno della «dinastia troiana». D'altra parte, Castore aveva già portato le sue liste, con uno spettacolare colpo di mano interculturale, a innestarsi direttamente sui fasti consolari romani che permettevano di identificare «alla romana» gli anni dal 508 a.C.¹ sino al punto d'arrivo prescelto, la scadenza «pompeiana» del 61 a.C. Il significato politico di questa ripresa della cronografia greca non va sottovalutato. Il senso dell'operazione, per Castore di Rodi, era aver portato la storia dalle liste reali di Assiria in Grecia e fino a ricongiungersi con le liste consolari e i fasti romani. Nella sua opera tarda *de gente populi Romani*, Varrone aveva sintetizzato parte

¹ L'unico evento databile di storia repubblicana incluso nel poema, la traslazione di Esculapio a Roma, è ironicamente preceduto da un appello alle Muse, il solo nell'intera opera, e la data calendariale della fondazione del tempio, al 1 di gennaio, agisce da innesco per l'avvio dell'altra grande opera dell'Ovidio maturo, i *Fasti* (cfr. Barchiesi 1994, p. 254).

del lavoro di Castore in quattro libri, e sappiamo che nella sua visione era importante il travaso di conoscenze e costumi da un popolo all'altro (*quid a quaque traxerint gente per imitationem*, Servio, *ad Aen.* VII 176). Il contenuto del trattato, a giudicare dai frammenti, denota un interesse per collegamenti temporali spericolati, tali da scavalcare intere epoche e connettere Roma con le più diverse civiltà. In più, i frammenti permettono di discernere un interesse che ha poco di innocente per un autore che scrive a cavallo tra l'età di Cesare e quella di Ottaviano: l'apoteosi di figure eccezionali del passato monarchico in Grecia e a Roma, la tradizione di attribuire onori divini a chi ha fondato o rigenerato una comunità¹. Un frammento di eccezionale importanza (Arnobio, *ad nationes* V 8) permette di capire che Varrone aveva menzionato nell'opera non solo la cronologia del passato, ma anche il momento della sua pubblicazione: il 43 a.C., l'anno dei consoli Irzio e Pansa, veniva misurato rispetto alla data del diluvio di Deucalione. Una coincidenza notevole lega questa stessa data alla cronologia dell'opera di Ovidio, dato che il poeta promette di condurci dalle origini del mondo ai «suoi» tempi (I 4), e di fatto l'ultimo evento rappresentato nell'opera è la comparsa della cometa Giulia nel 43 a.C., che è anche, per ulteriore coincidenza interessante, l'anno di nascita di Publio Ovidio Nasone.

Nel poema di Ovidio, i re e le genealogie appaiono e scompaiono in modo capriccioso, ma rimane significativo il loro legame con le famiglie «semidivine» iniziate dagli amori e dai ratti che legano dèi e donne mortali. Questa implicita tessitura di rapporti genealogici diventa però tendenziosamente centrale quando Ovidio passa a trattare – facendo i conti ora con l'*Eneide* piuttosto che con Varrone – dell'Italia, di Roma, e della famiglia Giulia.

¹ L. Ross Taylor, *Varro's de gente populi Romani*, «CPh» XXIX 1934, pp. 221-9, nel sottolineare *en passant* che anche Varrone dava spazio, come Ovidio, a tradizioni pitagoriche che connettono la cultura greca alle origini di quella romana, ha dimostrato che anche Ovidio, come Varrone, propone una combinazione unica di elementi greci e romani nello spazio unitario definito dalla cronografia di Castore (cfr. T. Cole, *Ovid, Varro and Castor of Rhodes: the chronological architecture of Ovid's Metamorphoses*, «HSCPh» CII 2004, pp. 355-422).

Rimane da vedere meglio come il trattamento della genealogie e della cronologia in Ovidio è indirizzato da una sorta di appropriazione comparativa¹ della greicità. Come abbiamo già notato più volte, i Greci riorganizzano il loro patrimonio mitologico secondo categorie geografiche e temporali non solo per potenziare i loro strumenti di conoscenza del tempo e dello spazio, ma anche per offrire una stabile intelaiatura al loro crescente (e laborioso) senso di una globale «ellenicità». Non si può quindi vedere l'adattamento ovidiano di queste strutture come una scelta che sia solo funzionale a fini artistici o espositivi. Quello che va perso nella nuova struttura è proprio il rendimento di ogni singola storia rispetto alla genealogia complessiva dei popoli greci. Ovidio recepisce i nomi più importanti del sistema genealogico greco, capostipiti quali Deucalione, Inaco, Io, Europa, Perseo, Teseo, Eracle, ma mostra anche regolarmente di voler rinunciare al valore «comunitario» di queste vicende: si trattava, conviene ripeterlo, di un valore comunitario specificamente greco. La trasposizione di queste storie in latino non agisce solo sui livelli dello stile e della cultura, ma anche su quello del valore genealogico ed eziologico. Il lettore delle *Metamorfosi* è portato da una Grecia assai estesa, tale da abbracciare gran parte del Mediterraneo, verso l'Italia e verso Roma: nel corso di questo viaggio narrativo, egli regolarmente seleziona miti e figure eroiche non in base alla loro rendita genealogica, ma in base a categorie ben diverse, che includono di solito lo spettacolare, l'esemplare, e ciò che si può generalizzare come «umano». Questa operazione non va solo vista come lavoro di mediazione interculturale: è anche una sistematica scomposizione della ellenicità del mito greco. Si spiegano così le frequenti ironie e omissioni che colpiscono sia la genealogia che l'eziologia. Basti pensare al fatto che vere e proprie sequenze genealogiche sono rare nella lunga parte «greca» dell'*epos*, mentre compare con scrupolosa (anch'essa ironica) evidenza una lista genealogica romano-

¹ Su questo aspetto è importante il lavoro di J. Farrell, *Ovid the mythographer* (in corso di stampa), di cui anticipo alcune osservazioni. Ved. anche, per somiglianza di impostazione nell'analisi di un caso particolare, A. Zissos – I. Gildenhard, *Ovid's «Hecale»: deconstructing Athens in the Metamorphoses*, «JRS» XCIV 2004, pp. 47-72.

italica, quella dei re Albani¹. Si tratta, non a caso, di un equivalente romano delle laboriose liste regali tipiche dell'erudizione storico-mitologica greca, ma non solo di questo: la lista, a differenza delle altre, non fa solo da ponte tra il passato eroico e il presente comunitario, ma funziona anche come *pedigree* dell'unico personaggio ormai decisivo per lo stato di cose presenti: Cesare-Augusto. Ironicamente, si tratta della più fantasiosa e impoverita fra le liste regali, là dove gli alberi genealogici di Eraclidi ed Eacidi erano stati invece affollati di miti e memorie leggendarie, e buoni fornitori di questo vorace narratore epico.

Si è notato sinteticamente che nel mito greco c'è più interesse per le origini delle varie comunità elleniche che per l'origine dell'intera razza umana²: Ovidio dipende quindi da una costruzione del passato da cui deriva il particolare valore di essere, ad esempio, Tebani o Arcadi, Ateniesi o Spartani, con il vantaggio di potersi immaginare, in quanto Greci, come un po' tutti imparentati. Nel racconto di Ovidio, questa continuità genealogica viene sommersa, o si blocca in quadri di stupro e metamorfosi a cui non segue alcun esito «generativo», tale da bilanciare un poco la crudeltà di certi eventi. Viceversa, il movimento complessivo del racconto dalla Grecia a Roma non si incarica affatto di spiegare *chi siano e da dove vengano* i cittadini romani del nuovo impero; viene solo offerta una visione, peraltro ironica, della continuità genealogica da Venere ad Augusto. I Greci sono in qualche modo tutti parenti: i Romani sono definiti soprattutto dalla loro appartenenza a un impero mondiale che ha origini divine, e che finisce col monopolizzare l'idea stessa di metamorfosi.

In questo quadro si possono armonizzare parecchie delle anomalie che abbiamo notato in ambiti diversi: il disinteresse per una

¹ XIV 609-23: Enea, Ascanio, Silvio, Latino, Epito, Capeto, Capi ... anzi, precisa Ovidio, in realtà prima Capi, poi Capeto, Tiberino, Remolo, Acrota, Aventino, Proca. Per un altro tipo di ironia, non rara nei rapporti di Ovidio con il principato, questa lista di re dipende tutta dal nome del figlio di Enea che *non* è capostipite del ramo «giulio», Silvio e non Ascanio-Iulo.

² Cfr. R. Buxton, *The complete world of Greek mythology*, London 2004, p. 60. Su genealogie ed etnicità in Grecia arcaica e classica ved. p. es. J. Hall, *Ethnic identity in Greek antiquity*, Cambridge 1997.

spiegazione del mondo basata sulle origini degli dèi e dei loro poteri, come si vede nel trattamento di un modello quale la *Teogonia* di Esiodo; la scomposizione delle genealogie eroiche, come documentato dalla riscrittura aggressiva di modelli quali il *Catalogo delle donne* esiodeo e i testi mitologici greci (attidografi, cronografie, manuali mitologici); la perdita di interesse per eziologie e localizzazioni, quali erano proposte sia da Nicandro sia dal celebrato modello degli *Aitia* callimachei; l'ironia che colpisce spesso, in modo autoriflessivo, demarcazioni e confini temporali, divisioni in grandi blocchi narrativi e confini di libro, cioè tutto quello che serviva ai trattati greci per portare ordine e organizzazione nel materiale mitologico¹. L'effetto cumulativo non è apparso evidente a molti studiosi solo perché a noi moderni europei il risultato maggiore del poema sembra essere il perpetuarsi in altre lingue e culture di una tradizione ellenica. Questa sopravvivenza è, dopotutto, il presupposto stesso della cultura classica, cioè greco-romana, nell'Europa moderna, e l'ispirazione dei dipartimenti di filologia classica in cui la ricerca continua a essere ambientata.

D'altra parte, la visione convenzionale del poema come apogeo del processo di ellenizzazione della cultura romana non è in contraddizione con la linea che abbiamo seguito fin qui. L'idea di un poema ellenizzante è la risposta a un'altra importante condizione e costrizione culturale, necessaria per lo sviluppo della nuova opera. L'ellenizzazione, a Roma, era sempre stata una pratica, e a volte un mito, che trae spinta da un processo di competizione interna. Per quanto diversi tra loro, tutti gli autori, da Livio Andronico in poi, e senza escludere Catone o Ennio o Catullo, hanno puntato il proprio prestigio culturale o estetico sulla capacità di dare nuovi indirizzi e nuove forme di controllo al processo ellenizzante. In questa prospettiva, Ovidio è un continuatore della competizione repubblicana: il suo poema offre di più dei predecessori come «capitale culturale» greco, e fa apparire i predeces-

sori come insufficientemente ellenizzati¹; l'operazione, come abbiamo visto, comporta una riscrittura attiva e aggressiva dei modelli greci. Il segno di questa riscrittura sta nel trattamento del tempo e dello spazio; il segno complementare dell'ellenizzazione si legge invece nel trattamento ironico che viene riservato al modello dell'*Eneide* virgiliana. Proprio quando il nuovo poema si misura con l'*Eneide* come «mito di fondazione» del passaggio dalla Grecia a Roma, la storia si affolla di personaggi greci, vaganti fuori contesto, o mostruosi e paradossali, che contendono a Enea il primato sul passaggio a occidente e distraggono il lettore: Glauco, Circe, Scilla, il compagno di Ulisse, Diomede, più tardi Ippolito-Virbio e Pitagora. Il poeta non ha bisogno di una dominante virgiliana e romana perché è lui stesso l'arbitro del passaggio dalla Grecia al nuovo mondo latinizzato.

Moralità e giustizia

L'espulsione dell'immaginario cristiano medievale dalla ricezione del poema, processo che caratterizza la prima età moderna in Europa, ha come conseguenza non solo l'indebolirsi di modi di lettura allegorici (che comunque rientreranno per altre vie) ma anche quella di occultare possibili letture del poema in chiave di «moralità» anche solo implicita. Dato che di norma questi cambiamenti vengono vissuti in modo quasi automatico dai lettori moderni², vale la pena di interrogarsi non solo su quanto è stato rivelato, ma anche su quello che si è perso in questa trasformazione.

Da qui si è sviluppata una certa immagine di Ovidio come autore cinico, mondano, frivolo e amorale: un'immagine che ha alienato certi lettori ma ne ha conquistati altri, permettendo ad esempio un recupero del testo in ambienti decadenti e postmoderni. Le parole chiave sono a questo punto «l'arte per l'arte» e il distacco dell'immaginario dalla morale. Se si guarda alla realtà contemporanea, i

¹ Per quest'ultimo aspetto ved. p. es. Fowler 2000, pp. 258-9 (confini di libro); Barchiesi 1994, pp. 246-7 (autoriflessività, transizioni sottolineate in modo ambiguo, immagini di ordine non lineare o non segmentabile, come il labirinto, il fiume Meandro, l'arcobaleno), e le precisazioni di L. Morgan, «JRS» XCIII 2003, pp. 66-91.

¹ Limpido quadro d'insieme in Hinds 1998, pp. 52-83.

² Il commento di Anderson è tra le poche letture moderne dell'opera che tenti di tenere viva una sorta di vigilanza morale sul racconto e i suoi personaggi.

fattori che continuano a tenere vivo un interesse per l'opera sono non tanto queste poetiche, quanto la presenza di tendenze della vita materiale e della tecnologia, che sembrano (per quanto possa apparire anacronistico) ricollegare la metamorfosi ovidiana a un mondo ultramoderno, più che solo moderno. Sono tutte tendenze che hanno a che fare con le trasformazioni e correzioni del corpo e dell'identità individuale: chirurgia estetica, droghe e psicofarmaci, intelligenze artificiali, realtà virtuale, ingegneria genetica, clonazione, manipolazione dell'immagine, biotecnologie. (Può sembrare un patetico tentativo di sollecitare interesse per il testo di cui mi occupo, ma non sarebbe difficile indicare almeno un episodio ovidiano che faccia da mitologema per ognuna di queste innovazioni.) Se questo è, per ora, il nuovo contesto per la ricezione del poema, conviene fermarsi a riflettere un attimo: non sembra che le questioni sollevate dalla nuova interazione fra umano e artificiale siano destinate a una totale eclissi dei problemi morali. Se dovessi scommettere su una categoria di intellettuali moderni che avranno in futuro qualche motivazione propria per rileggere Ovidio, azzarderei gli studiosi di bioetica.

In realtà, l'esilio della morale dalla fruizione del poema potrebbe essere stato prematuro. La metamorfosi cambia significato, per scelta dell'autore, a seconda della prospettiva narrativa: può essere vista dalla parte dell'agente, di solito una divinità, o dalla parte del paziente, di solito una creatura umana. Nel primo caso, può nascere un senso di complicità, che è un effetto corrosivo ad esempio nei racconti di violenza sessuale; nel secondo, ansia, quando ci allineiamo come lettori con la vittima di un potere arbitrario. La visione si complica anche se partiamo dallo statuto degli dèi nel racconto. Nella prima parte del poema prevalgono interventi divini che seguono una logica di violenza sessuale, punizione, vendetta, o sanatoria, in qualche caso di pietà non sempre benefica – ma emergono poi storie come quella di Tereo, in cui il desiderio e il principio attivo sono esclusivamente umani, e la metamorfosi si presenta come punto di rottura di un equilibrio insostenibile. Gli dèi detengono il principio di auto-trasformazione, possono impersonare o naturalizzarsi (Giove, Mercurio), ma ci sono anche esseri mutanti e personaggi umani che cercano di

valicare i confini dell'identità e perfino del reale. Come avviene nella tragedia greca, dove gli umani non solo agiscono o subiscono ma si interrogano, nell'azione del poema sono già inseriti principi di ermeneutica e valutazione morale¹ che contrastano con la varietà incontrollabile dei casi e delle contingenze.

In effetti, in tutta l'opera vengono violati – ma anche presupposti, provocatoriamente – i due principi di responsabilità che Platone (*Resp.* 379a-383c) aveva posto alla base di una città ideale: la nuova legge vieta di dire – in particolare, vieta ai poeti di dire – che gli dèi a) sono ingiusti b) possono mutarsi a piacimento e vogliono mutarsi a piacimento. La questione è stata vista di solito dal punto di vista del decoro nella rappresentazione del divino, e delle restrizioni che il genere letterario poneva al narratore². Ma non è vietato chiedersi perché il poema, nonostante tutto l'ingegnoso umorismo e la dissacrazione che vi circola, non ha posto una moratoria su questo proliferare di dubbi morali, che coinvolgono sia i personaggi sia il narratore e vanno poi a incidere sulla problematica distinzione tra fantastico e reale. (Come si è visto, la moralità della metamorfosi sembra per gli autori greci l'ultima delle preoccupazioni.) Una conclusione, almeno provvisoria, è che l'antropologia di Ovidio costruisce un mondo in cui non è più possibile vivere. In un mondo in cui l'identità individuale non è stabilmente garantita, si può smettere di credere alle leggi. D'altra parte ogni azione è potenzialmente colpevole, in un mondo in cui non solo l'animale può essere reincarnazione, che sarebbe pitagorismo regolare, ma anche l'albero può essere cosciente e capace di soffrire³. Quanto dire che neppure il piacere estetico sprigionato dalla poesia sembra avere tacitato la possibilità di una lettura più responsabile.

¹ Cfr. Feeney 1991 (il più ricco fra gli studi sul rapporto fra epica e rappresentazione del divino).

² L'analisi di Heinze 1960 (1919), pp. 382-5 sulla dignità divina preservata da Ovidio dimostra solo che egli conosce queste restrizioni; ci sono tuttavia numerose infrazioni volontarie al «decoro epico» nella rappresentazione del divino.

³ Kilgour 1991, p. 28.

Stile, genere, carriera

Il poema è metamorfico non solo nel soggetto ma anche nello stile¹; va fatta però una differenza: Ovidio ha creato comunque uno stile unitario, nel ritmo (veloce e leggero, piuttosto uniforme a contrasto con la costruzione sinfonica di Virgilio), nell'uso della voce narrante, nell'adattamento della sensibilità elegiaca, nelle tendenze del lessico, anzi è sorprendentemente unitario nelle scelte metriche e lessicali: quello che è metamorfico è il potere di riadattare modelli e generi differenti, lasciandone solo accennata la diversa matrice stilistica. Si è detto perciò che il poema è «un'antologia di generi»², una buona definizione, nel senso che la presenza di certi registri travalica l'allusione a un testo specifico e si fa riferimento «di genere» (bucolico, elegiaco, innico, epigrammatico), ma forse è una definizione un po' statica. Certo, non si può mettere limite al virtuosismo del narratore, che si apparenta via via con epica, elegia d'amore, lirica, tragedia, epigramma, bucolica, piccolo epos neoterico, poesia didascalica, declamazione, commedia, mimo, inno, favola, catalogo, paradossografia, annalistica, epistola, epillio e lamento funebre (per citare solo qualche esempio). Ma è importante cogliere il significato dinamico di questo gioco di registri e di generi: la voce unica e coerente del narratore passa da un registro all'altro secondo una logica spettacolare³, con un costante richiamo alle esigenze del racconto.

Se si guarda all'epica eroica come norma, è importante la fusione di ciò che l'epica tiene separato: nella poetica omerica, l'eroe domina l'azione, e la similitudine è uno spazio dedicato all'animale o alla natura. In questo poema, la barriera che separa gli eroi dalla natura non è formale ma tematica. A ogni dato momento, in un crescendo di tensione, i personaggi che agiscono possono trapassare nel mondo naturale, e la narrazione si può apprendere in descrizione. Se si guarda all'elegia, anche qui si tratta di un riferimento importante, che però dà luogo a un effetto di sorpresa para-

¹ P. es. Segal 1991, p. 10.

² Kenney 1986, p. XVIII.

³ Sul poema come «esibizione» resa unitaria dal rapporto tra voce narrante e pubblico ved. Barchiesi 2001, p. 49; Wheeler 1999.

dossale: mentre, rispetto all'epica viene trasgredito il confine tra azione eroica e similitudini animali, rispetto all'elegia si trasgredisce il confine tra sensibilità «moderna» ed *exempla* mitologici: i poeti elegiaci d'amore (Catullo, Propertio) usavano micro-narrazioni o immagini mitologiche come *exempla*, ora invece è la sensibilità elegiaca che satura il racconto e stinge sugli *exempla* che si animano, e la personalità del poeta elegiaco, espulsa dalle convenzioni epiche, rientra «dall'interno».

Se l'epica e l'elegia si sono dimostrati fondamentali per le letture del poema in chiave di genere letterario¹, ci sono anche, come vedremo fra poco, dei generi non letterari da tenere presenti: i generi dello spettacolo, della *performance* e della cultura materiale. Prima, però, conviene accennare ad altri generi che sono fondamentali per l'epica ovidiana. Il primo è la tragedia. Nel momento in cui il teatro romano affronta una complessa transizione², l'epos di Ovidio si offre come sbocco a tutta la tradizione della tragedia greca e latina. Più che analizzare singole riprese e riadattamenti³, è utile limitarsi a una riflessione generale. Le dimensioni del poema sono tali da proporre una sorta di lettura globale e comparativa dei vari miti tragici che vi sono incorporati. L'effetto è notevolmente «moderno» perché presuppone lettori che siano da un lato spettatori abituati alla scena (come lo sono i lettori ideali dell'*Ars poetica* di Orazio) ma dall'altro anche, appunto, lettori di testi tragici, che abbiano consuetudine con l'effetto cumulativo che nasce dai *corpora* di autori quali Sofocle o Euripide. Secondo una dinamica che è già importante nella poesia ellenistica⁴, la nuova poesia narrativa provoca il confronto non solo con mo-

¹ I capitoli principali della discussione sono Heinze 1960 (il saggio era apparso nel 1919), Otis 1970, Knox 1986, Hinds 1987.

² Prima di transitare dall'elegia all'epos, il poeta aveva mostrato interesse per un recupero del teatro tragico con il suo unico capolavoro perduto, la *Medea*.

³ Alcuni episodi importanti, che saranno documentati nel commento, sono le riprese contenute nelle storie di Fetonte, nell'intero ciclo tebano dei libri III-IV, nei miti di Andromeda, Tereo, Meleagro ed Ecuba. Una trattazione complessiva degli intertesti tragici di Ovidio sarebbe oggi un progetto utile.

⁴ Lo ha notato a proposito degli *Imni* di Callimaco S. Heyworth, in M.A. Harder et alii, *Callimachus II*, Groningen 2004, pp. 156-7.

delli individuali di tragedia, ma con l'esperienza di confrontare e contrastare un gran numero di testi tragici recepiti in forma di libro. Questo tipo di esperienza provoca una riflessione morale che ha qualcosa di vertiginoso: una folla di personaggi si misura con la propria ascesa e caduta, o con la propria caduta e salvezza, mentre cresce l'interrogativo sui rapporti di giustizia e di violenza che legano insieme il mondo umano a quello degli dèi. La continuità narrativa del poema porta il lettore a comparare i destini che le singole opere tragiche tengono in certa misura separati, e a rivisitare il rapporto tra azione umana e dominio divino. In questo senso appare difficile negare alle *Metamorfosi* una dimensione morale che trova il suo limite solo nella dissoluzione fantastica operata dalle metamorfosi conclusive.

L'altro filone che merita di essere tenuto presente è quello dell'inno. La critica ha messo in luce più volte l'importanza di modelli greci che si inquadrano nel genere dell'inno, ma lo ha fatto di solito limitandosi a singoli episodi. È possibile allargare il discorso¹, se si tiene presente una premessa generale. Il tipo di narrazione preferito da Ovidio comporta un intreccio di azioni umane e divine che può essere in genere paragonato a quello dell'epos omerico e virgiliano. Ma l'attenzione portata al mondo degli dèi, alle loro motivazioni e psicologie, e persino alla loro vita quotidiana, va spesso oltre lo spazio loro attribuito nei poemi di gesta eroiche. Si capisce quindi che Ovidio, soprattutto nei libri iniziali della sua opera, fosse interessato all'inno come lo vediamo testimoniato nella raccolta degli *Inni omerici* (e più tardi in Callimaco): un genere di poesia narrativa che ha il compito di definire e testimoniare le storie individuali e i campi d'azione delle singole divinità. In Ovidio, non solo il narratore, ma anche gli dèi, che sono instancabili

nel promuovere e rivendicare le proprie prerogative, sembrano avere accesso a una sorta di repertorio teologico che ha già in sé la funzione del celebrare e dell'ammonire. Anche qui, insomma, come nel caso della tragedia, la caratteristica seriale e cumulativa del procedimento epico ha conseguenze interessanti per il modo con cui un'intera tradizione «di genere» viene riassunta e trasformata.

Importante, e contraddittorio, è anche il rapporto che si instaura con l'epos didattico di Lucrezio. Ovidio evoca il linguaggio scientifico del materialismo in contesti paradossali che hanno bisogno della precisione visionaria di Lucrezio ma non ne rispettano i presupposti dottrinari. Già Virgilio usa Lucrezio in modo conflittuale, restaurando attraverso un sublime linguaggio lucreziano le visioni apocalittiche che Lucrezio aveva combattuto¹, ma qui l'effetto è più surreale e a volte «freddo»: non si tratta, come in Virgilio, di restaurare un fantastico che crea anche paura e dolorosi dubbi, ma di far convivere «a freddo» scelte alternative. Il mondo delle metamorfosi è ironico e consapevole delle illusioni che crea, spesso in un gioco di nomi, apparenze e assenze², e la presenza di Lucrezio tiene aperta la possibilità alternativa di un'analisi scientifica dei fenomeni naturali.

Ambivalente è anche la ricezione di un filone poetico che non ha una vera e propria etichetta antica, quello che noi tendiamo a indicare come «epillio». Tra i modelli di singoli episodi, hanno una presenza molto significativa epiche «brevi», ellenistiche o neoteriche, quali l'*Ecale* di Callimaco, il carme 64 di Catullo (l'unico di questi testi a esserci pervenuto: per gli altri si tratta di frammenti e di congetture ricostruttive), l'*Io* di Calvo e la *Zmyrna* di Cinna. Una parte di questa tradizione è confluita in un famoso passo della sesta egloga di Virgilio (31-86), di cui spesso si è detto che presenta il più preciso antecedente del progetto ovidiano³. Virgilio adombra in pochi versi una sorta di cronaca favolosa che

¹ Allo stato attuale sono state riconosciute ad esempio estese imitazioni dagli inni omerici a Demetra, ad Apollo, a Hermes, e altri ancora: per una breve rassegna, con osservazioni di metodo, ved. A. Barchiesi, in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999 (anche per la possibilità che Ovidio conoscesse non solo gli inni presi singolarmente, ma anche la silloge: è naturale pensare che l'esistenza di una raccolta stabilizzata avesse conseguenze per la ricezione di quei modelli); Y. Syed, in A. Barchiesi et alii, *Rituals in ink*, Stuttgart 2004, pp. 99-113.

¹ Ved. p. es. Hardie 1986; M. Gale, *Virgil on the nature of things*, Cambridge 2000.

² Rosati 1983; Hardie 2002b, *passim*.

³ Cfr. Otis 1970, pp. 48-9; Knox 1986, pp. 10-4.

parte dalle origini del mondo e abbraccia alcuni miti di passione e di trasgressione: l'impianto grandioso, sia pure ironicamente miniaturizzato in Virgilio, fa pensare a Ovidio, e l'assorbimento di un certo tipo di miti greci presuppone la poetica neoterica. È difficile dare un quadro riassuntivo di questi rapporti, ma forse si possono far notare due coincidenze generali. Da questa tradizione Ovidio sembra aver ripreso un certo modo di rendere presente il mito, come pure di distanziarlo. Per il primo aspetto, basta dire in breve che questi «epilli» si distinguono per la resa patetica della vicenda e per lo sviluppo di istanze soggettive, ad esempio attraverso lo sviluppo di monologhi e discorsi emozionali, l'attenzione verso le donne e la vita privata, la ricerca di psicologie non convenzionali. Per il secondo, che in parte è antitetico al primo, ciò che più sembra interessare a Ovidio è il trattamento del tempo tipico di questa tendenza della poesia narrativa. Se si guarda ad esempio al carme 64 di Catullo, di cui è nota l'intera struttura, possiamo vederlo come una sorta di distorsione del tempo mitico: i rapporti tra passato e presente e la visione dell'età eroica sono volutamente distorti e problematizzati. Ovidio riprende questa ricerca artistica su una scala incomparabilmente più vasta. Le distorsioni temporali devono convivere con un impianto di tipo cronachistico, anche se paradossale. Le digressioni, che nell'epillio si ribellano alla gerarchia narrativa tradizionale, sono ormai difficilmente distinguibili dalla linea principale del racconto, dato che non esiste più una distinzione operativa tra ciò che è essenziale e ciò che è incidentale: il narratore trova spazio per catalogare i nomi di tutti i cani di Atteone (o almeno per trentasei), ma dedica solo un esametro alla fondazione di Roma. Il rapporto di Ovidio con le sperimentazioni dell'epillio è particolarmente importante perché il suo poema non opera affatto un taglio netto con le grandi strutture dell'epos tradizionale: anche per questo il suo poema si propone come una *summa* di tutta la poesia precedente, anche e soprattutto quando il rapporto con la tradizione genera contraddizioni e asimmetrie.

Per sintetizzare, la poetica di Ovidio presuppone un sistema dei generi già formato e stabile: è data per acquisita la formazione di una letteratura romana che ormai compete con la canonicità

dei modelli greci¹. Ovidio è il primo poeta latino canonizzato che non dichiara e non insinua di essere un «nuovo Omero» (nuovo Alceo, Callimaco, Menandro, Teocrito, Esiodo) – se mai il suo programma suona come un «posso competere alla pari» con una pluralità di altri autori, e indica poi, al limite, Virgilio, non un greco, come parametro di successo letterario. Inoltre, in tutta la sua opera, Ovidio si distingue per essere il primo poeta romano che coltiva un rapporto diretto con il vasto pubblico dei lettori² senza passare attraverso patroni o cerchie ristrette di destinatari selezionati.

L'importanza storica del poema non è disgiunta dal posto che occupa nella carriera poetica dell'autore: anzi, l'idea stessa di carriera poetica è in buona parte un'invenzione ovidiana, dipendente da Virgilio e Orazio, ma più autoconsapevole nel suo organizzarsi di opera in opera. Dinamicamente, Ovidio costruisce una carriera di tipo virgiliano. La sequenza *Bucoliche* – *Georgiche* – *Eneide* viene imitata e parodiata nella progressione da opere «leggere» a tema amoroso, *Amores* e *Heroides*, verso un poema didascalico, l'*Ars amatoria* completata dai *Remedia* (cioè quattro libri che rispondono ironicamente alle *Georgiche*), sino a un'epica matura che è la prima anti-*Eneide*. La poesia dell'esilio innova la sequenza ascendente, e fornisce alla letteratura europea un esempio di «decadenza» che si può vedere come alternativa al *cursus honorum* canonizzato.

¹ M. Labate, «Da Catullo a Ovidio: forme della letteratura, immagini del mondo», in A. Schiavone – A. Momigliano (edd.), *Storia di Roma* II 1, Torino 1990, pp. 923-65, in particolare pp. 960-2.

² Come emerge dalla discussione sistematica di M. Citroni, *Poesia e lettori in Roma antica*, Roma-Bari 1995.

Retorica poetica

Il grande *topos* di Ovidio poeta decadente si alimenta soprattutto in funzione del ruolo che la retorica assume nel suo lavoro poetico. Solo in poche fasi della fortuna di Ovidio l'importanza della retorica è stata assunta come valore positivo e abilitante. Sembrano maturi i tempi per accettare il ruolo della retorica senza sminuirlo, o vederlo come un prezzo da pagare, il frutto di un'educazione costrittiva. Se abbiamo imparato a capire l'estetica della formularità omerica, non dovrebbe essere difficile accettare che la retorica è costitutiva della cultura romana: l'articolazione retorica del discorso è una necessità dello stile ma anche del pensiero, come lo è la ripetizione nel lessico omerico. È vero, la declamazione fornisce a Ovidio un catalogo di perversioni che corrisponde esattamente ai suoi temi favoriti. Ma è altrettanto importante capire che il sistema retorico su cui è basata la declamazione non era solo una collezione di casi-limite e di pittoresche esagerazioni¹; si trattava di un sistema di costruzione del discorso che era pianificato sin dalla prima educazione e che aveva come obiettivo di insegnare a impersonare qualcun altro da sé per poi potenziare e disciplinare le capacità di comunicazione e persuasione dell'individuo. Va solo aggiunto che in tutto il poema la pratica del discorso persuasivo è tematizzata auto-ironicamente come fallimento: i personaggi che esercitano l'arte verbale a scopi pratici sono condannati alla sconfitta o all'equivoco, con la significativa eccezione dell'individuo che fa da testa di ponte per l'infiltrazione della retorica nell'*epos*, Ulisse².

Per Ovidio, a dimostrazione di quanto profonda sia questa dimensione del linguaggio, esiste una retorica anche a livello narrativo: le storie, fra loro, entrano in relazione di trasformazione re-

torica, e il principio della variazione retorica si estende oltre il livello della frase, governa i rapporti tra una storia e un'altra. Una storia, rispetto a un'altra, può porsi come metonimia e metafora, sillessi, zeugma, poliptoto, aposiopesi, ellissi¹. Ellissi, perfino: fra le tante storie tebane del libro III, una, famosa, brilla per la sua assenza: quella di Edipo re. Eppure le due grandi metamorfosi che concentrano l'interesse nella parte centrale del libro sono la storia di uno che sarà felice se non conoscerà sé stesso, e la storia di uno che scopre a sue spese come gli dèi non distinguono la colpa dall'errore. Narciso e Atteone si dividono fra loro la parte di Edipo, che compare solo per ellissi, ma continua a esercitare il suo potere funesto su Tebe.

L'altra via maestra per il recupero della retorica² 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.

Arte e spettacolo nel paesaggio epico

Se si decide di leggere il testo nell'ambito della cultura romana, le analogie che più colpiscono sono quelle con la civiltà dello spettacolo pubblico³ che pervade la Roma di Augusto. Queste analogie si possono vedere a molti livelli. Quasi nessun critico negherebbe che il gusto per la visualità e lo spettacolo che pervade il poema, e che è

¹ Cfr. p. es. D.A. Russell, *Greek declamation*, Cambridge 1983, pp. 1-3 (anche sui limiti della prospettiva che Seneca retore ci fornisce).

² Sul fallimento della retorica come grande tema ovidiano cfr. Tarrant 1995. A. Barchiesi, «Poeti epici e narratori», in G. Papponetti (ed.), *Metamorfosi*, Sulmona 1997, pp. 121-41, osserva che tra tutti i narratori del poema (e sono parecchi) hanno successo solo quelli che non si prefiggono un risultato di vantaggio immediato, con una forte accentuazione del «dilettevole» rispetto all'«utile», e una contraddizione fra piacere di narrare e pratica oratoria.

¹ Cfr. Hopkinson 2000, pp. 5-6.

² Cfr. l'importante studio di E. Pianezzola, *La metamorfosi ovidiana come metafora narrativa*, confluito in Pianezzola 1999, che prende le mosse dal recupero e dalla versione italiana (prima versione in una lingua occidentale: due diverse traduzioni in «Lingua e Stile» IV 1969, pp. 53-68, e in R. Faccani - U. Eco [edd.], *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, Milano 1969, pp. 131-50) di uno studio sfuggito a molti antichisti del formalista russo Jurii Sceglov; importante anche Hardie 2002b, che rivisita la questione in un contesto esplicitamente postmoderno invece che strutturalistico.

³ Per una visione più ampia della dimensione spettacolare ved. Rosati 1983.

presupposto e coltivato nei suoi lettori, ha a che fare con lo sviluppo urbano delle arti visive nelle generazioni tra Catullo e Ovidio a Roma. Altrettanto intuitivo è leggere il poema alla ricerca di equivalenti verbali dello spettacolo, nelle sue forme collettive. Le grandi cacce di animali nell'arena ci rimandano alle belve zodiacali incontrate da Fetonte, alla lotta di Perseo col mostro marino, all'eroismo teatrale della battuta al cinghiale di Meleagro, alla confusione tra uomo e animale nell'orrenda centauromachia. La passione della corsa dei carri nel Circo trova un estremo e cosmico auriga nello stesso Fetonte. Ancora più efficace è forse l'analogia che si può intravedere se si confronta la più nuova tra le forme di spettacolo della Roma augustea, il pantomimo¹. Nel pantomimo, sceneggiature mitologiche già note, e spesso familiari attraverso il teatro «parlato», venivano rese in quadri mitologici dove la coreografia e l'espressione corporea, insieme alla musica, sostituivano la comunicazione poetica. La discussione più articolata (seppure molto posteriore) di questo genere teatrale, il trattato *Sulla danza* di Luciano, permette di intravedere non poche analogie con la poetica di Ovidio. La metamorfosi è grande protagonista tra i temi mitologici indicati da Luciano, e comunque una gran parte dei personaggi ricorrono anche in Ovidio. Il bisogno di espressività coreografica sembra importante per il tipo particolare di fisicità dinamica, emozionale, propria del racconto ovidiano. La frequenza di tematiche sessuali e transessuali connette il poema alla poetica «effeminata» ed erotizzata della danza pantomimica, spesso oggetto di attacchi moralistici. Infine, la smisurata competenza mitologica necessaria ai librettisti e agli impersonatori di pantomimo sembra quasi riecheggiare l'impianto del poema ovidiano: «fino dal caos e dalle origini prime del mondo, l'artista dovrà conoscere tutto, sino alla storia di Cleopatra l'egizia» (*de saltatione* 27).

L'ammirazione per monumenti e opere d'arte è una costante che neppure richiede esempi: connette insieme personaggi e lettori del poema. Si possono però, se si guarda all'arte figurativa, fare

osservazioni più dettagliate e scoprire prospettive che portano in direzioni diverse. Se si parte dal paesaggio, che è una forza attiva nel poema e non solo uno sfondo decorativo, si possono stabilire collegamenti con quanto è noto dalla pittura pompeiana. Nell'evoluzione degli stili pittorici, in rapporto con l'architettura domestica, si notano pannelli separati con richiami impliciti fra l'uno e l'altro (garantiti dalla competenza mitologica dei fruitori) ed equivoci illusionistici che vanno a crearsi tra inserti e cornici, fra elementi decorativi interni ed esterni al singolo «quadro». È chiaro allora che le strategie narrative del poema, con quadri mitologici staccati ma uniti da transizioni paesaggistiche, possono richiamare le tecniche di ambientazione della pittura negli spazi privati, e il gusto per simmetrie e variazioni stabilisce analogie tra programmi narrativi e programmi figurativi. La dinamica del racconto, nella sua mobilità da un «quadro» all'altro, può essere compresa meglio se si guarda all'importanza che il «percorso» assume negli studi attuali di arte romana, una dimensione potenziata dai nuovi strumenti di visione cibernetica e persino di realtà virtuale (sviluppi tecnologici tutt'altro che estranei alla permanente voga di Ovidio).

Di altri sviluppi della pittura siamo troppo poco informati: si direbbe che il gusto per la visione dall'alto e la frequente comparsa di personaggi volanti (Mercurio, Perseo, Medea, Dedalo) sia una semplice predilezione ovidiana, ma la recente comparsa di una veduta di città al colle Oppio¹ suggerisce l'esistenza di una tradizione antica della veduta «a volo d'uccello», che aiuterebbe a inquadrare questa dimensione visiva in modo meno avventuroso. Tutto il discorso comparativo è di certo destinato a discussioni più articolate².

Ancora più promettente è un esame, anche sintetico, dello spazio visivo che più di ogni altro fa da contraltare all'immaginario poetico di Ovidio: il giardino di sculture, in villa, o in parchi urba-

¹ Il ritrovamento è analizzato da E. La Rocca, in E. Fentress (ed.), *Romanization and the city*, «JRA» Suppl. XXXVIII 2000, pp. 57-71.

² Un crescente grado di integrazione tra studio della pittura e della poesia romana emerge p. es. dai lavori di E.W. Leach, *The rhetoric of space*, Princeton 1988; *The social life of painting in ancient Rome and on the Bay of Naples*, Cambridge 2004.

¹ Spunti importanti in Galinsky 1996, pp. 265-6; T. Habinek, in Hardie 2002a, pp. 52-3.

ni attentamente pianificati¹. È importante capire che il giardino con sculture serviva da contesto materiale proprio per il tipo di immaginazione mitologica che sorregge l'intera poetica di Ovidio. La letteratura forniva sceneggiature mitologiche in cui identificarsi; paesaggi pianificati artificialmente offrivano scene in cui ambientare le stesse storie. Ninfe insidiate tra i cespugli, dee bagnanti seminude, eroine incatenate alla roccia; Odisseo avventuriero nella grotta minacciato dal Ciclope, gallerie di guerrieri tramutati in statue, Ino che sta per tuffarsi in mare. In Ovidio, queste due funzioni della cultura mitologica, lo spazio e il racconto, entrano in relazione reciproca, ma la relazione è altrettanto fondamentale per la cultura visiva dei *flaneurs* romani.

Paesaggi naturali possono essere visti come prodotti di grandi azioni mitiche, sorta di monumenti naturali a storie che vi si incorporano – un'isola che era un masso scagliato da un dio o un eroe, un picco roccioso con una fonte che era una donna in lutto, un ruscello che era un tenero fanciullo. Paesaggi possono essere associati con monumenti che ne rendono illustre la genealogia: la lupa di bronzo nella grotta del Lupercale a Roma, la statua di Eracle sul monte Eta. Tutto questo è Ovidio ma è anche la cultura di autori come Pausania o certi retori di età imperiale. Il poema testimonia la trasformazione di spazi naturali in luoghi speciali: alcuni di questi luoghi sono ormai, al tempo di Ovidio, monumentalizzati in attrazioni turistico-religiose. In entrambi i casi, un racconto autorevole si attacca a un luogo e aiuta a riconoscerlo e celebrarlo.

Ma a un altro livello, ancora più elementare, questo strano poema epico è un vero catalogo dell'intera cultura materiale dell'impero. Tra materiali, manufatti e beni di consumo, nessuno manca all'appello², e di alcuni viene celebrata la genealogia mito-

¹ Per questo tipo di analogia siamo debitori all'opera della storica dell'arte e della cultura romana A. Kuttner, di cui è attesa una specifica pubblicazione riguardante Ovidio. Fra gli studi attuali della cultura visuale nel poema emerge il saggio di S. Hinds, «Paesaggio con figure», in Hardie 2002a, pp. 122-49.

² Forse non è un caso che nel poema siano meno favoriti di altri i materiali che la cultura romana considera ormai come primitivi o arcaici: terracotta e legno. La presenza dell'arte coroplastica in terracotta, tipica per gli augustei del passato etrusco-italico e romano-arcaico, sembra limitata all'analogia che si affaccia nella similitudi-

logica: coralli, ambra, lira, penne di pavone; statue di pietra, marmo e avorio, affreschi, fregi e *trompe-l'oeil*, metallurgia e cesello; giardinaggio, parchi e fontane, ville rustiche, rupestri e marittime; gallerie d'arte e porticati, archi, templi, scalinate, tombe, cenotafi, cammei, arazzi, tessuti e filati, bassorilievi, oreficeria, ricamo, architettura in mattoni e (persino) tubi per l'acqua, teatri, finestre, frontoni, grotte artificiali/naturali, altari, porte, atri e camere da letto, iscrizioni, navi, cocchi, ceste di vimini, piscine e soprattutto – grande spazio unificante per l'intero poema – il paesaggio con immagini. La vitalità illusionistica dei manufatti fa già pensare alle descrizioni del romanzo greco di impostazione retorica: (Achille Tazio, II 3, 2) «lo cingeva una ghirlanda di viti, che sembravano nascere dal cratere stesso. Grappoli d'uva pendevano tutt'intorno, e quando il cratere era vuoto erano verdi, ma a mano a mano che vi si versava il vino prendevano colore, e da acerbi diventavano maturi. Vicino ai grappoli era intagliato Dioniso a coltivare la vite col vino». È chiaro che il fascino particolare delle descrizioni di Ovidio sta non solo nella loro qualità ecfrastica, sia pure illusionistica, ma nella capacità di vedere il simulacro in corso d'opera, come prodotto del racconto, non solo come suo corredo inerte. Più in profondità, si nota che la dinamica della metamorfosi può produrre non solo statue definitive, come nei numerosi casi di pietrificazione, ma anche delle statue *temporanee*, quando le torsioni dei corpi e la definizione dei contorni sono descritte in modo da annullare – ma solo per istanti irripetibili – il confine tra il personaggio e il simulacro artistico¹.

ne di I 78-83 (ved. la nota a I 82-3), non a caso quindi a proposito della più antica fra le metamorfosi umane, la prima creazione dell'uomo dall'argilla. La statua di Pico nella villa di Circe è un moderno simulacro marmoreo (XIV 313-5), non, come succedeva nel modello virgiliano, un «primitivo» idolo sbizzato nel legno (cfr. *Aen.* VII 177-92: antico legno di cedro per la statua di Pico che anticipa obliquamente il gusto ovidiano per le statue come celebrazione di metamorfosi). Cfr. anche gli arcaici idoli in legno (X 693-5) che vengono profanati dalla sessualità di due amanti.

¹ L'idea che l'umano si rimodelli sull'artificiale può sembrare uno sviluppo modernizzante o addirittura postmoderno della poetica di Ovidio, ma la tesi dell'essere umano come «statua temporanea» di sé stesso è stata di recente proposta come interpretazione della più tradizionale fra le cerimonie romane, il trionfo, da parte dello storico delle religioni Jörg Rüpke.

Queste statue transitorie, a volte impossibili da realizzare per lo stato dell'arte ai tempi di Ovidio, esistono solo nella temporalità del racconto, e fanno da provocazione a future generazioni di artisti rinascimentali e barocchi. A un altro livello ancora, la narrazione ovidiana presuppone non solo un mondo di simulacri, ma anche problemi di interpretazione artistica: come leggere le immagini, come motivarle e spiegarle, quali nessi fra arte e potere, fra rappresentazione e divinità, fra localizzazione e immagine. Il poema descrive e alimenta non solo lo sviluppo dell'arte e dell'estetica, ma anche l'interazione fra finzione e critica d'arte, un nesso che anticipa le sperimentazioni di Petronio, di Apuleio, e del romanzo greco di élite.

Potere, ideologia, ricezione

Diverso l'effetto di un altro tipo di storicizzazione: il tentativo di leggere l'opera alla luce della politica augustea. A molti il poema è sembrato un'opera di evasione nel mito greco, senza l'impegno politico che caratterizza l'epica virgiliana. Abbiamo già visto che il problema del rapporto fra «greco» e «romano» non è, peraltro, solo una questione estetica, a meno che non si voglia limitare la politica di un testo romano al puro e semplice rapporto nei confronti del potere imperiale. In ogni caso, si deve ammettere che questo epos non vuole offrire risposte costruttive paragonabili all'intenso lavoro storico dell'*Eneide* o di Tito Livio.

I rapporti del poeta con Augusto sono una fonte infinita di discussioni. Prima di tutto, si pone il problema se guardare al testo alla luce dell'esilio, come Ovidio stesso farà poco tempo dopo aver completato il suo epos. Sarebbe forse più corretto non farlo, dato che l'Ovidio dei *Tristia* ha un conflitto di interessi come interprete del suo stesso poema epico: ma è spinoso decidere quanto di anticonformista ci fosse già nell'*Ars amatoria* e nei *Remedia*: il proemio al mezzo di questi ultimi, dopotutto, è una sorta di sfida all'autorità e alla tradizione, che lascerà tracce importanti in scrittori come Boccaccio. Non sappiamo insomma se possiamo isolare l'Augusto delle *Metamorfosi* dalle istanze politiche che ri-

guardano i testi elegiaci di Ovidio. Si può argomentare che il poema epico per sua natura richiedesse un certo tipo di immagine del principato, una poesia celebrativa, ma va anche ricordato che pure in questo poema Ovidio non ha patroni né destinatari privilegiati. L'unica apostrofe diretta al principe cade in un punto un po' particolare del poema (I 204-5) quando si tratta della *pietas* dei suoi sostenitori opposta, con scarso tatto, alla minaccia dei cospiratori e degli oppositori. Il termine di riferimento qui è il Giove irato che punisce Licaone e distrugge la razza umana: la casa di Giove sull'Olimpo è come il Palatino augusteo, una bella iperbole, ma anche un paragone a doppio taglio: come si fa a dissociare l'elogio «Giove è come Augusto» dal suo logico complemento «dunque Augusto è come il Giove che ci mostra questo poema»? Si ribatte che il linguaggio dell'encomio ha le sue convenzioni, e che siamo noi, illusi dalle nostre ideologie progressiste, a cercare illusorie consolazioni in immagini fasulle di poeti sempre pronti a resistere al potere dominante. Una critica che coglie nel segno, ma il problema è che quando si comincia a storicizzare non si ha poi il diritto di porre termine alla discussione in modo unilaterale. Se è vero che l'encomio comincia a essere il modo obbligato di rivolgersi all'imperatore e di rappresentarlo, ne deriva forse che il linguaggio dell'encomio è ormai standardizzato e privo di sfumature? Tutto al contrario: nella cultura imperiale il panegirico, proprio perché non ha alternative, si carica di notevoli responsabilità. Ogni suo dettaglio può essere scrutato ansiosamente, ogni intonazione e sfumatura può essere indicativa, e il messaggio coinvolge non solo il destinatario imperiale ma anche un pubblico più vasto.

Altri cercano di risolvere il problema con una sorta di scorciatoia «generazionale»: Ovidio, si argomenta, è per nascita il primo letterato augusteo che non abbia sperimentato altro regime che quello di Augusto, con la tranquillità seguita alle guerre civili. Ma il principato di Augusto è un'epoca travagliata, sperimentale, carica di tensioni e improvvisazioni. Allo stato delle nostre fonti, non sapremo mai quante diverse posizioni e interessi si scontravano sotto l'egida dell'età augustea: ma non è un buon motivo per dedurre un'ipotesi di consenso già acquisito, né è un buon modo di

fare storia. La nervosa concentrazione con cui Ovidio si dedica nel finale del poema al tema della successione¹ e del rinnovarsi del potere è un buon esempio di come la letteratura augustea sia più interessante e meno preconfezionata della prosa di tanti suoi storici.

Se proprio si vuole usare un modello generazionale, converrebbe non limitarne l'importanza a una pura e semplice immersione nella «pace augustea». È vero infatti che esisteva per la generazione di Ovidio un orizzonte nuovo e particolare. Nato nel 43 a.C., il poeta è fra i primi Romani che crescono senza aver conosciuto altro potere che quello di Ottaviano. Per una anomalia di rara importanza storica, il fondatore del potere imperiale ne fu anche (sino ai tempi di Teodosio!) di gran lunga il più longevo detentore: quando il poema viene pubblicato, nell'8 d.C., il principe è più che settantenne e quattro o cinque su sei fra i cittadini dell'impero non possono ricordare altro tempo che il suo. Quando il futuro imperatore Augusto aveva sposato Livia nel 38 a.C., la coppia aveva rispettivamente venticinque e venti anni: in base alle aspettative di vita dell'epoca, su un totale di sessanta coppie di quell'età che si fossero unite in matrimonio in quell'anno, solo una poteva essere ancora in vita dopo cinquant'anni: nel 13 d.C., Augusto e Livia erano diventati precisamente quell'unica coppia². Sarebbe ancora più giusto dire che Ovidio appartiene alla prima generazione che ha sempre conosciuto Ottaviano e Livia: prima della metà degli anni 30 a.C., quando Livia e Ottavia si affacciano sulla scena pubblica, non esiste donna che abbia un'immagine ufficiale a Roma, consacrata da statue, iscrizioni, monumenti e apparizioni pubbliche. Non esiste «famiglia» o «casa» che detenga il potere. Prima di Ovidio non esisteva un modo sicuro e condiviso di misurare il tempo: la riforma giuliana del calendario entra in vigore giusto un paio di mesi prima della sua nascita. Non esisteva una vera attenzione per la rappresentazione dello spazio: cartografia e geografia hanno uno sviluppo quasi improvviso sotto Au-

gusto. Non esisteva una separazione tra attività militare e cittadinanza: solo nella generazione di Ovidio interi strati sociali della cittadinanza romana cominciano davvero a guardare la guerra dall'esterno, come un'attività delegata ad altri, non più legata in modo obbligatorio all'avanzamento sociale, di fatto lontana e marginale, destinata a rappresentazioni e rievocazioni simboliche. Se si vuole riflettere sul rapporto tra potere e consenso nell'epoca di Ovidio, conviene allargare lo sguardo a questi fenomeni di lunga durata: controllo su tempo e spazio, professionalizzazione della guerra, emergere delle donne in una dimensione pubblica. Questi cambiamenti a noi evocano idee di sicurezza e stabilità, ma si tratta di una tipica illusione retrospettiva. L'immagine del potere che viene proiettata dal poema metamorfico è tutto fuor che rassicurante.

Un'ambiguità non diversa nasce dal trattamento esplicito della dinastia e dalla legittimazione del potere di Augusto nel libro XV del poema. Nessun poeta augusteo era andato così avanti nell'appropriarsi di un linguaggio encomiastico tipicamente alessandrino per illustrare e mistificare la natura della presa di potere di Augusto. Corpi di illustri condottieri romani vengono traslati al cielo, o anime vengono divise dai corpi: divinità femminili come Venere manipolano corpi e anime con ambrosia profumata e danno vita a stelle comete che riprendono la tradizione tolemaica del catasterismo. Una sorta di femminilizzazione della grande politica romana¹ circola nel libro XV, in sintonia con allusioni a raffinati poemi di corte, opere di Callimaco, Bione e Teocrito. Si può vedere l'operazione di Ovidio come una sorta di modernizzazione dell'ideologia augustea, ma abbiamo buoni motivi di sospettare che una rappresentazione «tolemaica» del potere imperiale non fosse ancora bene accettata a molti: Augusto, per quanto ci è dato di capire delle sue strategie spesso mutevoli e a volte occasionali, non ha alcuna intenzione di presentarsi come l'equivalente di un monarca ellenistico, anche e proprio quando le sue innovazioni vanno oltre i riferimenti che il mondo greco gli può offrire.

¹ Cfr. P. Hardie, «Questions of authority», in T. Habinek – A. Schiesaro (edd.), *The Roman cultural revolution*, Cambridge 1997, pp. 182-98.

² Cfr. W. Scheidel, *Emperors, aristocrats, and the Grim Reaper*, «CQ» XLIX 1999, pp. 279-80.

¹ Cfr. A. Barchiesi, in Hardie – Barchiesi – Hinds 1999, pp. 117-23.

Tanto vale allora ammettere che le ambiguità politiche del poema non sono risolvibili, non solo da noi, ma forse nemmeno dai suoi primi lettori. Conviene subito aggiungere che questo modo tutto politico di rappresentarsi l'ideologia è solo uno fra i tanti di leggere il poema. Ci sono altri modi, anche più importanti, di guardare all'ideologia in un'opera di finzione. Perché cercare l'ideologia solo nell'esplicita comunicazione politica? Se andiamo al di là di quello che il poema ha da dire esplicitamente su Augusto, conviene notare che l'intera trama è pervasa da un senso duro e oggettivo dei rapporti di forza¹: quasi tutte le storie fanno perno su conflitti di potere e disuguaglianze di *status*; il narratore appare a volte potente e capriccioso come un dio o un sovrano, ma continua anche a ricordarci con intensità che il dire è funzione di rapporti di potere. La dimensione imperiale dell'opera va ben al di là dei pronunciamenti espliciti, e anche dell'autocoscienza del narratore: l'intera concezione delle *Metamorfosi* è resa possibile da un'idea di impero come spazio unificato, come tempo unificato, come appropriazione di altre culture (lo abbiamo visto già visto in dettaglio). La poetica di Ovidio risponde a questo orizzonte ideologico producendo una costante ambiguità nell'identificazione con i vincenti e le vittime: spesso discussa in termini politicizzati di Augusteismo e anti-Augusteismo, questa doppia lettura è una reale componente del mondo romano: esibizione di dominio e trionfo insieme a vulnerabilità, sofferenza e umiliazione. Effetti del genere sono dominanti nell'arte figurativa, in monumenti di vittoria, giochi del circo, spettacoli trionfali, sacrifici, in tutte le azioni condivise che fondano l'identità collettiva². Ovidio ha creato per questa

¹ Notevoli in particolare i risultati ottenuti da uno studio semiotico dei discorsi riferiti, che mostra come i rapporti di potere arrivino a influenzare le strutture di superficie della narrazione: A. Laird, *Powers of expression, expressions of power*, Oxford 1999.

² Non può essere vero che gli spettatori antichi fossero indifferenti alle sofferenze degli animali nel sacrificio, come se lo trovassero un atto automatico: basterebbe la similitudine di II 623-5 a illustrare (ved. anche la nota *ad loc.*) questa ovvia realtà. Sulla spettacolarità di giochi e sacrifici nella Roma augustea come contesto per capire la narrazione di Ovidio ved. l'importante studio di A. Feldherr, *Metamorphosis*

Roma di vincitori e vinti uno stile distintivo, in cui si partecipa tanto all'umiliazione e alla sofferenza che allo sfruttamento e al dominio, e gli interrogativi morali che nascono da questa duplicità possono essere sospesi o riattivati a seconda della scelta del lettore, o della sua situazione contingente: distaccato godimento estetico, o ansiosa cattività tra le maglie del racconto¹.

and sacrifice in Ovid's Theban narrative, «MD» XXXVIII 1997, pp. 25-55. Di Feldherr ved. anche il volume di prossima pubblicazione *Playing Gods: The politics of Ovid's Metamorphoses*.

¹ Questa duplicità caratterizza anche la rappresentazione della differenza sessuale nel poema: per un importante dibattito sul significato degli episodi di violenza sessuale nell'opera alla luce di diverse idee dell'identità maschile e femminile e dei modi di storicizzarle, ved. soprattutto Curran 1978; Richlin 1992, pp. 158-79. In sintesi estrema il poema è il testo antico che dà più spazio ai sentimenti e alle sofferenze delle vittime di stupro – non solo in scene riguardanti esplicitamente la violenza su donne e ragazzi, ma là dove in modo metaforico la metamorfosi si configura come predazione e dominio nella sfera erotica – e che, al tempo stesso, porta avanti una vera e propria estetizzazione di queste immagini. La contraddizione o ambiguità è tra i principali motivi che spiegano la fortuna di Ovidio nelle arti figurative dell'età moderna. Le sue interpretazioni, che insistono unicamente su ironia e autoriflessività, oscurano il fatto che i miti greci sono per i Romani in notevole parte «storie di identità sessuale» e possono essere vissuti a seconda dei contesti come perturbanti o ridicoli, ripugnanti o godibili. Esagerando il controllo di Ovidio sulle sue stesse creazioni, secondo un invito che nasce dalle stesse strutture narrative, non si rende un buon servizio a un poema che è stato spesso svalutato da facili e meccaniche opposizioni tra passionale e galante, serio e frivolo, impegno ed evasione.

OVIDIO
METAMORFOSI

a cura di A. Barchiesi

Piano dell'opera

Volume I
Saggio introduttivo
di C. Segal
LIBRI I-II
traduzione di L. Koch
commento di A. Barchiesi

Volume II
LIBRI III-IV
traduzione di L. Koch
commento di A. Barchiesi e G. Rosati

Volume III
LIBRI V-VI
traduzione di G. Chiarini
commento di G. Rosati

Volume IV
LIBRI VII-IX
traduzione di G. Chiarini
commento di E.J. Kenney

Volume V
LIBRI X-XII
traduzione di G. Chiarini
commento di J.D. Reed

Volume VI
LIBRI XIII-XV
traduzione di G. Chiarini
commento di P. Hardie

Testo critico basato sull'edizione oxoniense di R. Tarrant

OVIDIO

METAMORFOSI

Volume I
(Libri I-II)

a cura di Alessandro Barchiesi
con un saggio introduttivo di Charles Segal

Testo critico basato sull'edizione
oxoniense di Richard Tarrant

Traduzione di Ludovica Koch

FONDAZIONE LORENZO VALLA
ARNOLDO MONDADORI EDITORE

Questo volume è stato pubblicato
grazie alla collaborazione della
Fondazione Cariplo
e della
Fondazione Carisbo

ISBN 88-04-54481-3

*Il saggio introduttivo di Charles Segal
è stato tradotto da Laura Rossi*

Grafica di Vittorio Merico

© Fondazione Lorenzo Valla 2005
I edizione novembre 2005

www.librimondadori.it

INDICE

- IX Premessa del curatore
- XV *Il corpo e l'io nelle «Metamorfosi» di Ovidio*
di Charles Segal
- CIII Introduzione
- CLXIII Bibliografia
- CLXXXIX Nota al testo

TESTO E TRADUZIONE

- 3 *Sigla*
- 11 Libro primo
- 69 Libro secondo

COMMENTO

- 133 Libro primo
- 235 Libro secondo