

Metamorfosi e morte

di Guido Paduano

1. Nell'incipit delle *Metamorfosi* Ovidio dichiara con lucida concisione l'argomento del poema:

L'animo mi spinge a cantare le forme mutate
in nuovi corpi ...

Subito dopo, nel corso dello stesso v. 2, si saggia lo spettro semantico di *mutare*. Invocando l'ispirazione divina sui suoi progetti (*coeptis*) il poeta insinua, con un rapido slittamento metalinguistico («avete mutato anche quelli»)¹, che di origine divina sia anche il mutamento della propria attività e della propria carriera poetica².

Sarà bene ricordarsi di questo lampo polisemico, quando nel libro XV si approssima il termine del *carmen perpetuum*, che dai primordi del caos giunge fino all'impero di Augusto, e proprio la categoria del mutamento è collocata al centro del discorso di Pitagora, che ne fa il puntello di due forti posizioni ideologiche, tra loro collegate: la metempsicosi, o rinascita dell'anima dopo la morte *novis domibus* (XV, 159), cioè in un nuovo corpo, proprio come recitava l'incipit, e il vegetarianismo, misura prudenziale contro il rischio che il nuovo corpo sia quello di un animale.

Ma nel potente respiro di un linguaggio indebitato con Lucrezio, ancorché divergente per molti contenuti, il principio che *omnia mutantur* (XV, 165) si allarga alla struttura globale dell'universo: nel tempo, inarrestabile come un fiu-

¹ Cfr. l'icastica espressione di La Penna 2018, p. 112: «le *Metamorfosi* costituiscono una svolta, una novità, una metamorfosi nell'attività poetica di Ovidio».

² Per la discussa interpretazione e per i problemi testuali sollevati dal passo, cfr. Barchiesi, pp. 138-40; *Commento, infra*, pp. 335-36.

me, *cuncta novantur* (XV, 185), a cominciare dall'alternanza tra notte e giorno e tra sole e luna e dalla successione delle stagioni, per poi proseguire con le epoche della vita umana, nel suo processo di sviluppo e successivo declino.

In seguito lo sguardo si sposta sul rapporto di mutua conversione tra i quattro elementi, e indugia a lungo sulle variazioni del paesaggio: in particolare sulla labilità dei confini tra terra e mare, sulla sparizione e riemersione dei corsi d'acqua, sui fenomeni vulcanici. Inoltre vengono nominati e descritti gli effetti che acque diverse possono produrre sull'assetto psicofisico degli esseri umani.

Pitagora si sofferma ancora sul legame occulto tra morte e vita, ma stavolta considerato sotto l'aspetto somatico, nella generazione animale dai cadaveri putrefatti, il tema a cui Virgilio aveva dato il massimo rilievo nel finale delle *Georgiche*, e che qui culmina nel mito della rinascita della fenice.

A questo panorama di storia naturale si associa e viene equiparato, come già avveniva in un celebre monologo del suicida Aiace nella tragedia omonima di Sofocle, uno schizzo di storia politica e sociale:

... Così vediamo
che i tempi mutano, e alcuni popoli acquistano forze,
altri crollano ...

(XV, 420-22)

Con tutta evidenza il discorso è finalizzato all'esaltazione del regime augusteo, che infatti si prende ampio spazio, focalizzando il primato dei figli sui padri e ridimensionando all'atto stesso di celebrare la sua apoteosi quel *divus Iulius* (XV, 842) che già Virgilio problematizzava nel libro VI dell'*Eneide*.

Naturalmente si potrebbe notare che la teoria del perpetuo cambiamento è inconciliabile con la fede nel perpetuo dominio di Roma quale lo stesso Virgilio la proclamava in *Eneide*, I, 278-79 («a loro non metto limiti, non pongo tempi, ho dato | un dominio che non ha fine»³); ma l'adulazione cortigiana resiste anche alla coerenza.

³ Traduzione di Paduano (2016).

Non sembra ragionevole dubitare che il discorso di Pitagora costituisca nel suo insieme l'attribuzione di un senso unitario all'insieme delle metamorfosi della persona in animale, vegetale o minerale, che sono oggetto del discorso poetico, inquadrandole nel genere prossimo del mutamento⁴; quello che manca è invece il riferimento alla differenza specifica, consistente nel fatto che, mentre il sistema descritto da Pitagora è governato da un ritmo fisiologico (o a questo assimilabile), che consente di trarre conseguenze certe da premesse dotate di valore complessivo, la trasformazione che i personaggi di Ovidio subiscono rappresenta una rottura, un evento inatteso e saliente rispetto a vicende di vita ordinaria, che viene spesso veicolato dal ricorrere della parola *mirum*, «che suscita meraviglia».

Ciò potrebbe far pensare al profilo del poema come un insieme di situazioni polarizzate fra un linguaggio neutro, connettivo, interlocutorio o al massimo preparatorio, e un'esplosione di senso, o forse di nonsenso, un profilo piatto intercalato da punte che si ripresentano a intervalli non regolari.

Quello che abbiamo di fronte nell'affascinante lettura è qualcosa di molto diverso, che fa onore alla definizione di *carmen perpetuum*⁵: un'unità insieme fusa e fluida che fa appena avvertire le giunture episodiche, che scavalca con macro-*enjambement* la stessa partizione in libri, che esplora il gusto inesauribile del narrare in tutte le sue pieghe, comprese quelle ritagliate nelle scatole cinesi del racconto nel racconto.

Credo che questo risultato discenda soprattutto dalla riduzione, o traduzione, della metamorfosi da alterità assoluta a un rapporto di mutua comprensibilità e comunicazione col quotidiano.

A innestarlo è prima di tutto, se è lecito sfidare la più completa ovvietà, lo stesso carattere tematico della metamorfosi, stabilito attraverso la ripetizione delle sue occorrenze e la loro conseguente familiarizzazione. Quello che infatti è imprevisto e imprevedibile nel contesto immediato, non è più tale se

⁴ Cfr. U. Schmitzer, *Ovid*, Hildesheim 2001, p. 92; Barchiesi, p. cxiv.

⁵ Sulle relazioni del termine con la poetica ellenistica cfr. *ibid.*, pp. 142-43.

considerato in una prospettiva piú ampia, da cui emergono le tracce riconoscibili di un mondo separato e autoreferenziale, ma soprattutto autoregolato, capace di dotarsi di un suo paradossale ordine.

Si entra di piú nello specifico della composizione poetica constatando che un altro fattore di integrazione risiede nella tipologia descrittiva di Ovidio; delle trasformazioni si fornisce un resoconto minuzioso e analitico⁶, scomposto nella progressione delle varie fasi⁷ che richiama spesso la tradizione della poesia didascalica: si tratta infatti di rendere *conoscibile* il fenomeno soprannaturale, un intento che nasconde appena l'intenzione o l'illusione di renderlo controllabile.

Tanta attenzione è diffusa in modo quasi uniforme nel poema, rivolta anche a episodi che possono sembrare secondari, di cui può essere buon esempio la trasformazione in uccello di Acmonè, compagno di Diomede nel suo infelice errare dopo la fine di Troia, che ha mancato di rispetto a Venere:

... in maggioranza noi amici
critichiamo Acmonè, ma quando vuole risponderci,
la voce e insieme la gola gli si assottigliano,
i capelli diventano piume, e le piume ricoprono
il collo, il petto e la schiena; le braccia ricevono
penne piú grandi, s'incurvano i gomiti in ali leggere,
le dita sono inglobate nella parte piú estesa del piede;
la bocca si irrigidisce, diventa di corno e finisce in punta.

(XIV, 496-503)

Il fallito tentativo di rispondere alle obiezioni ci mette sulle tracce di una tematica ancora piú significativa, che è l'esistenza di un legame paradossale tra esistenza comune e prodigio: quando il secondo apre nella prima una lacerazione irrimediabile dell'identità, proprio in quella occasione assume valore identitario la coscienza della privazione, che si mantiene con dolorosa continuità e anzi dà un senso forte a quella che era finora una pertinenza standardizzata della specie: l'uso appunto della parola quale strumento di comunica-

⁶ Cfr. il classico studio di Ščeglov 1969, pp. 133-50.

⁷ Cfr. F. Frontisi-Ducroux, *L'homme-cerf et la femme-araignée. Figures grecques de la métamorphose*, Paris 2003, pp. 84-94; R. Buxton, *Forms of Astonishment. Greek Myths of Metamorphosis*, Oxford 2008, p. 6.

zione coi propri simili che non sono piú tali. Anche Licaone, dopo aver suscitato l'ira di Giove per i suoi delitti contro l'ospitalità, «invano cerca di parlare» (I, 233), perché viene trasformato in lupo, e allo stesso modo Ecuba (XIII, 569), trasformata in cagna.

Il tema si approfondisce, attingendo vertici di drammatizzazione e patetizzazione, nella vicenda di Io, amata da Giove e da lui mutata in giovenca:

... tentando
di lamentarsi emetteva dalla bocca muggiti,
e restava atterrita al suono della propria voce.

(I, 636-38)

Accanto alla voce le è inibita la pratica gestuale della supplica, il cui valore nelle culture classiche è appena il caso di ricordare:

Quando voleva tendere ad Argo le braccia supplici,
non aveva braccia da tendere ad Argo ...

(I, 635-36)

Eppure Io trova un mezzo alternativo per comunicare: la donna-vacca confida la sua disgrazia al padre tracciando lettere «con lo zoccolo nella | polvere» (I, 649-50)⁸.

Alla fine, quando recupera la forma umana, Io ripercorre con titubanza la soglia che separa le due specie:

contenta dei suoi due piedi la ninfa si rizza,
e teme parlando di muggire come una mucca,
e timidamente ritenta la parola sospesa.

(I, 744-46)

La vicenda parallela di Callisto, trasformata in orsa da Giunone, insiste pure sullo stesso motivo:

... dalla gola roca emette un suono
collerico, minaccioso, che mette paura.

(II, 483-84)

Ma il terrore che ispira la belva convive in una perversa dialettica col terrore che essa stessa prova grazie alla persistenza di tratti residuali di umanità:

⁸ Barchiesi, p. 221 parla di «invenzione della scrittura».

... quante volte è inseguita dai latrati dei cani
tra i monti, e fugge atterrita, lei cacciatrice,
dai cacciatori! Sovente si nasconde alle fiere viste,
dimenticando cos'è diventata, e ha paura degli orsi trovati sui monti,
orsa lei stessa ...

(II, 491-95)

Ed è l'umanità smarrita, smarrita in tutti i sensi, quella che si esprime negli occhi di Callisto-orsa quando si trova, con rischio di morte, di fronte alla persona umana del figlio, la cui reazione segna uno dei momenti piú alti della poesia ovidiana:

... Lui retrocesse temendo,
ignaro, quegli occhi che lo guardavano immobili, senza fine.

(II, 501-2)

La paura è il tratto derivato dalla condizione originaria che sopravvive anche in Scilla, la giovane vittima della gelosia di Circe, che la condanna alla metamorfosi piú spaventosa del poema:

Scilla arriva, e si era appena immersa fino a metà del ventre,
quando si vede l'inguine deformato da cani latranti:
prima non crede che siano parti del suo stesso corpo,
li sfugge, li caccia – ha paura dei musi
protervi dei cani ma, fuggendoli, li trascina dietro
e, cercandosi i piedi, le gambe, le cosce,
trova al loro posto grugni da Cerbero.
Poggia su cani rabbiosi e tiene insieme i loro dorsi
con l'inguine mozzo da cui emerge il ventre.

(XIV, 59-67)