

Le *Metamorfosi* di Ovidio come poema dell'«indistinzione», dell'«illusione» e dell'«incertezza»*

Francesco Ursini
(Università degli Studi di Roma “La Sapienza”)

In questo articolo sono esaminati tre momenti particolarmente significativi della critica ovidiana contemporanea: Gli indistinti confini (1979) e le Lezioni americane (1988) di Italo Calvino, Narciso e Pigmalione (1983) di Gianpiero Rosati e Con Ovidio (2017) di Nicola Gardini. Nel complesso, i contributi di questi tre critici e autori italiani delineano un'idea delle Metamorfosi come grandiosa rappresentazione del carattere instabile, precario e illusorio della realtà: idea che, se da un lato non è l'unica opzione possibile sul piano interpretativo, dall'altro appare senz'altro come la più sintonica allo Zeitgeist dell'«età dell'incertezza».

Parole chiave: *Ovidio, Metamorfosi, interpretazione letteraria, critica contemporanea*

1. Uno degli episodi più importanti per la fortuna recente delle *Metamorfosi* è rappresentato da un testo assai breve (meno di dieci pagine) e collocato in una sede editoriale di non grandissimo rilievo (è l'introduzione a un'edizione da libreria con testo a fronte), ma di eccezionale importanza perché firmato da uno dei massimi intellettuali italiani del Novecento: *Gli indistinti confini* di Italo Calvino, che apre l'edizione Einaudi curata da Piero Bernardini Marzolla e pubblicata nel 1979 (è stato successivamente riproposto, con il titolo *Ovidio e la contiguità universale*, nel volume postumo *Perché leggere i classici*, del 1991)¹.

Calvino interpreta le *Metamorfosi* alla luce di due idee fondamentali, quella della continuità/contiguità tra tutte le forme di ciò che esiste e quella della mobilità/indistinzione dei confini tra ciascuna di esse: «siamo in un universo in cui le forme riempiono fittamente lo spazio scambiandosi continuamente qualità e dimensioni [...]. La contiguità tra dèi e esseri umani – imparentati agli dèi e oggetto dei loro amori compulsivi – è uno dei temi dominanti delle *Metamorfosi*, ma non è che un caso particolare della contiguità tra tutte le figure o forme dell'esistente, antropomorfe o meno. [...] La poesia delle *Metamorfosi* mette radice soprattutto su questi indistinti confini tra mondi diversi» (p. VII), mentre sul versante dello stile e della tecnica narrativa la categoria che viene soprattutto messa in luce è quella della «rapidità», alla quale sarà dedicata qualche anno dopo, nel 1985, la seconda delle *Lezioni americane* (nella quale peraltro Ovidio – che pure è invece ben presente nella prima, dedicata alla «leggerezza» – stranamente non è mai nominato): «Le *Metamorfosi* sono il poema della rapidità: tutto deve succedersi a ritmo serrato, imporsi all'immaginazione, ogni immagine deve sovrapporsi a un'altra immagine, acquistare evidenza,

* Il saggio riproduce, con lievi ritocchi e aggiustamenti, le pp. 58-73 e 109-114 del volume *Ovidio e la cultura europea. Interpretazioni e riscritture dal secondo dopoguerra al bimillenario della morte (1945-2017)*, premessa di Carlo Ossola, Roma, Istituto di Studi Politici “S. Pio V”-Editrice Apes, 2017.

¹ I. Calvino, *Gli indistinti confini*, in Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1979, pp. VII-XVI; poi *Ovidio e la contiguità universale*, in Id., *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 36-49.

dileguare» (p. XII); rapidità che talora, è vero, lascia il posto a un ritmo più calmo e come sospeso, nel quale il poeta si sofferma su ogni minimo dettaglio, ottenendo «un risultato di rarefazione e di pausa» (p. XIII) e giungendo quindi all'estremo opposto del «principio del cinematografo», per il quale «ogni verso come ogni fotogramma dev'essere pieno di stimoli visuali in movimento» (p. XII).

I referenti teorici – da un lato lo strutturalismo, dall'altro Robbe-Grillet per la concezione della letteratura come descrizione assolutamente oggettiva e neutrale della realtà – sono brevemente indicati in un passaggio nel quale è recuperata l'interpretazione del semiologo e linguista russo Jurij K. Ščeglov: «questo modo di designare *oggettivamente* gli oggetti (animati e inanimati) “come differenti combinazioni di un numero relativamente piccolo di elementi fondamentali, semplicissimi” corrisponde alla sola, certa filosofia delle *Metamorfosi*: “quella della unità e parentela di tutto ciò che esiste al mondo, cose ed esseri viventi”» (p. XIV, corsivo dell'Autore); dove è da notare anche il riferimento implicito alla scrittura combinatoria che era stata, come è ben noto, elemento cardine di alcune delle opere maggiori di Calvino, scritte negli anni immediatamente precedenti: *Le città invisibili* (1972) e *Il castello dei destini incrociati* (1973).

Tra gli episodi sui quali Calvino si sofferma di più vi sono quello di Fetonte, in apertura del saggio, e poi quello di Aracne, che «nel grande campionario di miti che è l'intero poema [...] può contenere a sua volta due campionari in scala ridotta orientati in direzioni ideologiche opposte: l'uno per infondere sacro timore, l'altro per incitare all'irriverenza e alla relatività morale» (p. X); dall'analisi di quella che l'Autore propone dunque di vedere come una sorta di versione in miniatura del poema ovidiano si ricava una lettura generale di quest'ultimo come di un racconto neutrale, coerentemente da un lato con l'ambiguità propria del mito in quanto tale, dall'altro con le teorizzazioni contemporanee appena ricordate: «le *Metamorfosi* vogliono rappresentare l'insieme del raccontabile tramandato dalla letteratura con tutta la forza d'immagini e di significati che esso convoglia, senza decidere – secondo l'ambiguità propriamente mitica – tra le chiavi di lettura possibili» (p. X).

Le *Metamorfosi* sono uno dei testi maggiormente presenti, come si accennava, nella prima delle *Lezioni americane*, «Leggerezza»², che si apre con il racconto del mito di Perseo – l'eroe dai sandali alati che sconfigge Medusa usando uno specchio per evitarne lo sguardo pietrificatore e poi ne trasporta la testa mozzata nascondendola in un sacco – come allegoria del rapporto del poeta con il mondo: «Perseo riesce a padroneggiare quel volto tremendo tenendolo nascosto, come prima l'aveva vinto guardandolo nello specchio. È sempre in un rifiuto della visione diretta che sta la forza di Perseo, ma non in un rifiuto della realtà del mondo di mostri in cui gli è toccato di vivere, una realtà che egli porta con sé, che assume come proprio fardello» (p. 9). Calvino si sofferma soprattutto sul passo che descrive la delicatezza con la quale l'eroe, ritornato trionfatore, poggia a terra la testa del mostro (*Metamorfosi* IV, 741-743): *anguiferumque caput dura ne laedat harena, / mollit humum foliis natasque sub aequore virgas / sternit et inponit Phorcynidos ora Medusae* («e, perché il duro suolo non arrechi danno al capo anguicrinato, rende molle la terra, stendendovi, oltre le foglie, giuncastri nati sott'acqua: vi posa sopra la testa della Medusa figlia di Forco»³); per Calvino – che accosta questi versi e quelli che seguono (la trasformazione dei ramoscelli in coralli) al *Piccolo testamento* di Eugenio Montale – «la leggerezza di cui Perseo è l'eroe non potrebbe essere meglio rappresentata che da questo gesto di rinfrescante gentilezza verso quell'essere mostruoso e tremendo ma anche in qualche modo deteriorabile, fragile» (p. 10).

² I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988; Milano, Mondadori, 2011, pp. 5-32 (da cui cito).

³ Le traduzioni dei passi delle *Metamorfosi* sono di Nino Scivoletto (da Publio Ovidio Nasone, *Opere*, vol. III, *Metamorfosi*, a cura di N. Scivoletto, Torino, UTET, 2000).

Pur a partire in questo caso da una lettura più rapsodica e per certi versi autoreferenziale, e sebbene si insista ora più sulla categoria di «leggerezza» che su quella di «rapidità», l'interpretazione generale delle *Metamorfosi* proposta ne *Gli indistinti confini* è qui sostanzialmente confermata, ma estesa da un certo punto di vista anche al poema di Lucrezio, «la prima grande opera di poesia in cui la conoscenza del mondo diventa dissoluzione della compattezza del mondo, percezione di ciò che è infinitamente minuto e mobile e leggero» (p. 12): nella lettura molto personale che Calvino dà delle *Metamorfosi* – poema «enciclopedico» tanto quanto il *De rerum natura* –, anche per Ovidio, come per Lucrezio, «tutto può trasformarsi in nuove forme», «la conoscenza del mondo è dissoluzione della compattezza del mondo» e «c'è una parità essenziale tra tutto ciò che esiste, contro ogni gerarchia di poteri e di valori» (p. 13); le forme che si trasformano continuamente l'una nell'altra (secondo la dottrina di Pitagora) nell'universo ovidiano sarebbero dunque, in questo senso, assimilabili agli atomi indivisibili che compongono (secondo la dottrina epicurea) l'universo descritto da Lucrezio.

Gli scritti ovidiani di Calvino rivestono naturalmente grande interesse in relazione alla poetica dello stesso Autore; è, questo, un ambito molto studiato – rinvio, tra i molti altri, ai contributi di Monika Schmitz-Emans e di Pierpaolo Antonello⁴ –, ma in questa sede quel che più interessa è la collocazione della sua proposta interpretativa, che ha avuto enorme importanza per la fortuna contemporanea delle *Metamorfosi*, nell'ambito della storia della critica ovidiana e della ricezione moderna del poema: su tale aspetto si è soffermato Emilio Pianezzola in un breve ma incisivo saggio – *Il mito e le sue forme: l'eredità delle «Metamorfosi» nella cultura occidentale* –, a sua volta premesso a un'edizione con testo a fronte, pubblicata nel 1992 da Garzanti per le cure di Mario Ramous⁵.

Pianezzola estende, in particolare, la rete di rispondenze tra i due testi ovidiani di Calvino oltre la prima lezione americana, mettendone in rilievo delle altre, relative alle lezioni seguenti: rapidità, esattezza, visibilità, molteplicità – ma anche quella «consistency» che avrebbe dovuto essere oggetto della sesta lezione, e che Pianezzola traduce come «coerenza»⁶ – sono tutte qualità che Calvino attribuisce, al pari della leggerezza, al poema ovidiano, sicché è possibile affermare che «le *Metamorfosi* di Ovidio hanno avuto un ruolo particolare nel suggerire a Calvino la scelta e la denominazione stessa delle sue categorie letterarie»⁷, confermando così «la vitalità di un poema classico che ha potuto suggerire a Calvino – al di fuori di ogni schema di contenuto e di genere – certi parametri letterari, o meglio un intero codice, articolato in sei punti, di comportamento letterario, un codice destinato – secondo il suo pensiero – a segnare le linee per una letteratura del prossimo millennio»⁸. Ci si potrà chiedere comunque se la prospettiva non sia piuttosto da rovesciare, scorrendo viceversa nel modo nel quale Calvino legge Ovidio l'impronta di quelli che erano i *suoi* parametri e le *sue* categorie; certo all'elaborazione di queste ultime avrà senz'altro contribuito, a sua volta, il costante confronto con le *Metamorfosi*, ma è forse eccessivo scorgere nel poema ovidiano la matrice unica, o comunque privilegiata, della poetica dell'Autore, per come essa è espressa nelle *Lezioni americane*⁹.

⁴ M. Schmitz-Emans, *Metamorphosen der Metamorphosen: Italo Calvino und sein Vorfahr Ovid. Calvinos Poetik und Ovids "Metamorphosen"*, «Poetica» 27, 1995, pp. 433-469; P. Antonello, *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Grassano (Bagno a Ripoli), Le Monnier, 2005, pp. 169-218.

⁵ E. Pianezzola, *Il mito e le sue forme: l'eredità delle «Metamorfosi» nella cultura occidentale*, in Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di M. Ramous, Milano, Garzanti, 1992, pp. XLIII-LXXVII.

⁶ Ivi, p. LII.

⁷ Ivi, p. L.

⁸ Ivi, p. LIII.

⁹ Sul rapporto tra i due testi, e tra questi e la poetica di Calvino, si sofferma anche A. De Vivo, *Calvino e Ovidio (note di lettura)*, in S. Cardone, A. Colangelo, V. Giammarco (edd.), *Ovidio e la cultura europea. Certamen Ovidianum Sulmonense, 10: Atti delle giornate di studio*, Sulmona, Liceo classico "Ovidio", 2008, pp. 53-74, che suggerisce – a

A prescindere da questo, rimane ad ogni modo di grande interesse il modo in cui, appunto, Calvino legge Ovidio. La sua lettura ruota in effetti intorno a un'idea essenziale, per la quale quel venir meno dei confini tra tutte le cose evocato sin dal titolo del primo saggio si risolve in una «dissoluzione della compattezza del mondo». È una proposta forte, soprattutto perché – nonostante il discorso di Pitagora nel quindicesimo libro suggerisca e sembri quindi autorizzare, in qualche misura, un'idea di questo tipo – l'interpretazione del fenomeno metamorfico come continua trasformazione di ogni cosa in un'altra («le forme riempiono fittamente lo spazio scambiandosi continuamente qualità e dimensioni») può apparire per certi versi contraddetta, nello svolgimento del racconto, dal fatto che tutte le storie di trasformazioni narrate da Ovidio giungono in realtà a una conclusione definitiva (e in molti casi fondativa, in senso etiologico, della realtà che conosciamo: realtà che è pensata dunque come stabile, definita una volta per tutte). Ciò non impedisce, naturalmente, di dare una lettura che in qualche modo si collochi al di sopra – o vada più in profondità – rispetto al piano del racconto degli eventi e ricavi dalla continuità e dal sommarsi di tutte le vicende narrate un senso anche apparentemente opposto a quello che ciascuna di esse sembra avere se presa singolarmente; significa però che, leggendo il poema in questo modo, si segue un'opzione interpretativa assai netta, alla quale se ne potrebbe facilmente contrapporre una opposta: quella per la quale la storia del mondo dal caos primordiale – questo, sì, certamente indistinto – al regno di Augusto ha un significato unitario, all'interno e nel contesto del quale trovano il loro significato più completo anche le singole vicende.

In questo senso, se da un lato può apparire arbitrario confrontare la monografia di uno specialista quale è quella di Brooks Otis (*Ovid as an Epic Poet*, Cambridge, At the University Press, 1966; 1970²) e un breve testo di un intellettuale e scrittore di formazione assai diversa come Italo Calvino, dall'altro è senz'altro legittimo scorgere nei rispettivi contributi l'espressione forse più compiuta ed emblematica di due modi opposti di leggere le *Metamorfosi*: da una parte la ricerca, nel poema, di un significato unitario e *positivo* (anche, eventualmente, critico, come nel caso dello stesso Otis: ma, comunque, affermativo); dall'altra, l'idea dell'assenza, nel poema, di un significato unitario che vada al di là di quello, *negativo*, che emerge indirettamente dalla stessa varietà e dalla stessa natura delle vicende narrate: da una parte, dunque, quella che per gli uni sarà la ricostruzione del significato dell'opera, per gli altri la costruzione di *un* significato possibile ad opera del singolo interprete; dall'altra, quella che per gli uni sarà la decostruzione del significato dell'opera, per gli altri il riconoscimento della sua assenza.

Come si è detto a suo luogo¹⁰, Brooks Otis non è, tecnicamente, un critico strutturalista, ma certamente strutturale è, di fatto, il suo approccio alle *Metamorfosi*, in un libro che si colloca peraltro alla metà degli anni Sessanta e si può considerare quindi, seppure indirettamente, sintomatico del clima culturale del periodo; allo stesso modo Calvino non è certo un esponente della decostruzione, ma proprio a cavallo tra gli anni Settanta e gli Ottanta – come è ben noto (*Se una notte d'inverno un viaggiatore* è del 1979, *Palomar* del 1983) – la sua produzione creativa si apre all'influsso della poetica postmoderna: se già in alcune delle opere precedenti egli aveva sperimentato la decostruzione delle tradizionali strutture narrative, è proprio in queste ultime che viene in primo piano il tema – rispecchiato dai saggi sulle *Metamorfosi* – dell'impossibilità di ricondurre l'esistente a un senso unitario e di raggiungere una conoscenza esaustiva del mondo. Non si sarà dunque lontani dal vero nel ritenere i due approcci di Otis e di Calvino condizionati entrambi, almeno in parte, dagli orientamenti culturali contemporanei a ciascuno di essi; ma è vero anche, allo stesso tempo, che sull'alternativa tra questi due diversi modi di leggere Ovidio – rispettivamente 'strutturalista' e 'postmoderno', intendendo i due termini in un senso molto ampio – si articolerà gran parte del

differenza di Pianezzola, il quale legge le *Lezioni americane* sulla scorta de *Gli indistinti confini* – di leggere, viceversa, *Gli indistinti confini* alla luce delle categorie critiche sviluppate nelle *Lezioni americane*.

¹⁰ Si veda F. Ursini, *Ovidio e la cultura europea*, cit., pp. 45-57.

successivo dibattito critico, anche quando tali categorie saranno state ormai sostituite da altri, diversi referenti teorici.

2. Nel 1983 usciva in Italia un libro molto importante, destinato ad inaugurare una nuova tendenza interpretativa sulle *Metamorfosi: Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle "Metamorfosi" di Ovidio* (Firenze, Sansoni, 1983) di Gianpiero Rosati, studioso che era, all'epoca, all'inizio di una carriera che lo avrebbe visto divenire, proprio a partire da questo contributo, uno dei maggiori interpreti ovidiani viventi. Aperto da un saggio di Antonio La Penna (*Relativismo e sperimentalismo di Ovidio*, pp. v-XXVIII) in funzione di prefazione, il libro di Rosati si propone di studiare la poetica ovidiana, per la quale la dimensione specifica della poesia è nella finzione e nella letterarietà, e di mostrarne «la funzione coesiva nei confronti delle varie articolazioni del testo» (p. XXX), mettendola alla prova nell'analisi di due tra gli episodi più celebri del poema: quelli rispettivamente di Narciso, il fanciullo che si innamora di sé stesso specchiandosi nell'acqua, e di Pigmalione, lo scultore che si innamora di una statua da lui stesso realizzata e ottiene da Venere di vederla trasformata in una donna vera.

Nella trattazione ovidiana del primo mito (*Narciso o l'illusione letteraria*, pp. 1-50) Rosati mette in luce la maggiore insistenza sul motivo dell'illusione piuttosto che su quello dell'amore di sé (a differenza di altre versioni del mito e naturalmente del moderno concetto psicologico di narcisismo): è soltanto in un secondo momento, infatti, che il fanciullo comprende che l'immagine di cui si è innamorato è la propria – Ovidio è in effetti l'unico autore antico a contaminare, facendone due momenti distinti di una stessa vicenda, quelle che altrove sono due versioni alternative del mito –, sicché «la confusione e la conseguente rovina di Narciso, incapace di riadeguarsi alla realtà dopo l'esaltante esperienza dell'illusione, è l'effetto del suo rapporto alterato con la realtà, della sua ingenuità nei confronti dei piani multiformi del reale» (p. 25); ma – ciò che più conta – il motivo trova un preciso corrispettivo nell'aspetto formale del testo, con particolare riferimento alla tecnica del riflesso: «Ovidio forza la tecnica narrativa a esprimere, sul piano non solo strutturale ma anche sintattico e fonico, una mimesi il più possibile completa dell'avvenimento narrato, a farlo 'trasparire' dal testo [...]. È un caso esemplare di forma che si adegua al contenuto fino al punto di identificarsi con esso, fino a 'farsi' contenuto» (p. 36). Ed esemplare l'episodio di Narciso – «tragicommedia dell'amore di sé, dell'essere insieme soggetto e oggetto del rapporto erotico, dramma di un'identità non voluta, di un legame con la persona amata troppo stretto [...] per permettere ancora uno scambio» (p. 38) – è anche per le conseguenze specificamente paradossali della vicenda narrata, se è vero che la tematica del paradosso, che «esprime nel modo più efficace l'opposizione latente tra ciò che appare e ciò che è» e «rivela l'intima incongruenza che si annida nelle cose e nel mondo» (p. 39), è uno dei principali motivi conduttori del poema.

Allo stesso tempo, al livello tematico si sovrappone una riflessione metaletteraria sulla finzione che è insita nell'operazione letteraria in quanto tale: nel passo in cui il narratore si rivolge direttamente al protagonista: *credula, quid frustra simulacra fugacia captas? / quod petis, est nusquam; quod amas, avertere, perdes! / ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est: / nil habet ista sui; tecum venitque manetque; / tecum discedet, si tu discedere possis!* (III, 432-436: «O ingenuo, perché cerchi senz'esito di stringere un'ombra fallace? Quel che brami, non esiste; se ti giri, perderai quel che ami. Codesto fantasma che tu vedi è il riflesso della tua immagine; nessuna caratteristica è sua: viene e rimane con te, e si allontanerebbe con te se riuscissi a smuoverti da lì»), il poeta svela la finzione alla quale egli stesso ha dato vita: «come l'immagine che inganna Narciso, anche la dimensione letteraria è solo un riflesso della vera realtà, anch'essa vive di un'esistenza parziale, relativa, prospettica. Anch'essa, per esistere ha bisogno del credito dei suoi lettori, ha

bisogno cioè che essi, consapevoli della finzione, l'accettino per vera [...] Così nel testo ovidiano, al massimo della sua autoconsapevolezza, la poesia gioca a negare sé stessa» (p. 46).

Anche nell'episodio di Pigmalione (*Pigmalione o la poetica della finzione*, pp. 51-93) Rosati mette in luce la specificità ovidiana sia nella trama – nelle *Metamorfosi* il protagonista che si innamora di una statua non è più, come in altre fonti, un re o un uomo qualunque, bensì un artista –, sia nella tematica: l'opposizione illusione/realtà, con il protagonista «pienamente cosciente, nel vagheggiare la propria illusione, di calarsi nella dimensione dell'immaginario, nell'universo della fantasia» (p. 61); il senso del racconto ovidiano è dunque quello espresso nel celebre emistichio *ars adeo latet arte sua* (X, 252: «tanto l'arte riesce a celarsi sotto il suo artificio»), vale a dire «un'illustrazione della potenza illusionistica dell'arte» (p. 64).

I due episodi sono quindi accomunati dal tema dell'illusione (inconsapevole e destinata a svelare la propria natura fittizia nel caso di Narciso; consapevole e destinata a tradursi in realtà in quello di Pigmalione) e dell'opposizione appunto tra realtà e finzione, che ha un ruolo fondamentale nella teoria ovidiana della poesia: «finzione o realtà secondo la prospettiva che si adotta, la materia 'arte' è caratterizzata da quest'ambiguità insita nella sua natura» (p. 66); una poetica, questa, che era espressa già nell'*Ars amatoria*, nella quale il fine ultimo della teoria del *cultus* (la cura dell'aspetto e del portamento) non era l'artificio, «una vera e propria innaturalità che denunci il suo carattere posticcio e ricercato», bensì al contrario una «nuova naturalezza, riconquistata nell'artificio, recuperata nella finzione» (p. 80): *si latet, ars prodest* (*Ars amatoria* II, 313: «l'artificio serve se resta nascosto»). Rosati giunge così a definire quella ovidiana come «una poetica antimimetica e antirealistica, che rappresenta una sostanziale novità rispetto alla tradizione delle poetiche 'classiche'» (p. 84); e le *Metamorfosi* come il poema della finzione, nel quale – attraverso il riverberarsi e il moltiplicarsi dei motivi dell'apparenza, dell'illusione e dell'inganno – «la realtà rivela i suoi aspetti instabili e sfuggenti, la sua natura labirintica e ingannevole, lo spettacolo delle parvenze mutevoli: come se questa fosse la legge del mondo, l'inestricabile intreccio delle illusioni» (p. 93).

Queste osservazioni sono riprese e sviluppate nel terzo e ultimo capitolo del libro, *Lo spettacolo delle apparenze* (pp. 95-173), nel quale Rosati recupera la formula di Fränkel della «waving identity», l'identità vacillante (o «fluida, fluttuante», come traduce lo stesso Rosati [p. 95]), proponendo tuttavia di estenderne la portata molto al di là della sfera psicologica e spirituale, dal momento che «l'attenzione ovidiana per i confini indefiniti, per i contorni fluttuanti, non investe soltanto la realtà psicologica, ma anche quella fisica, esteriore, gli oggetti e le forme concrete» (p. 96): un fenomeno, questo, che l'Autore mette in luce in altri episodi del poema metamorfico, insistendo in particolare – tra le altre cose – sul ricorso al paradosso brillante, al concettismo e all'arguzia fulminante al fine di analizzare i vari aspetti della realtà, rivelare realtà segrete e smascherare parvenze illusorie; se da un lato è sbagliato attribuire a Ovidio – con Fränkel – una moderna sensibilità psicologica, lo è anche, dall'altro, ricondurre questo aspetto alla formazione retorica del poeta: «il paradosso ovidiano non è certo la spia stilistica di una sensibilità che avverte tensioni drammatiche nella realtà, lacerazioni interiori (come sarà invece in Seneca e Lucano), ma è tuttavia una 'figura di pensiero' significativa, una componente rivelatrice del modo in cui Ovidio guarda alle cose e le interpreta» (pp. 115-116). Altrove invece, in modo uguale e contrario, è il linguaggio stesso ad essere oggetto, a sua volta, di un procedimento di 'scomposizione', finalizzato a mostrarne gli aspetti multiformi e contraddittori: «L'artificio della parola, mostrata nella sua natura proteiforme, sfuggente, nelle sue potenzialità illusionistiche, non ci apparirà allora che un aspetto, un fedele riflesso del più generale spettacolo del mondo» (p. 170).

Per Rosati, dunque, quello delle *Metamorfosi* è «un universo di forme illusorie», nel descrivere il quale il poema ovidiano «dichiara anche la propria natura relativa, fittizia, la propria apparenza» (*ibidem*), instaurando così «una compatta solidarietà tra le tematiche che aggregano i

contenuti del poema e l'atteggiamento del narratore (riflesso nelle varie forme dell'espressione)» (p. 172): una poetica, questa, che trova riscontro, da un lato, nella contemporanea pittura pompeiana; dall'altro, nella letteratura di età imperiale: «nella sua acuta sensibilità per gli inquieti confini del reale» – sono le parole con cui il saggio di Rosati si chiude – «la poesia ovidiana cova già i germi del manierismo imperiale: pur se compiaciuta e sicura di sé, restia al dramma e incline semmai a un tenue pathos temperato dall'ironia, essa sembra annunciare, ancora lontani e appena percettibili, gli accenti di una letteratura della crisi» (p. 173).

Il libro di Rosati è stato accolto molto positivamente dalla comunità scientifica e le obiezioni che sono state mosse all'Autore non hanno riguardato quasi mai il merito della tesi sostenuta, bensì – come è forse, del resto, inevitabile nel caso di qualsiasi operazione di *reductio ad unum* – l'aver identificato in una caratteristica che pure è senz'altro centrale nella poetica ovidiana il principio fondamentale e unificatore della stessa. Emblematica, in questo senso, è la recensione di E. J. Kenney, uno tra i più importanti e influenti critici ovidiani della sua generazione, pubblicata su «The Classical Review» del 1984¹¹, nella quale il recensore solleva il dubbio che Rosati abbia insistito eccessivamente sull'aspetto formale del poema: «R. rightly declines to see Ovid as a Freudian *ante litteram*; but it may be that he has played down the message too much in his understandable fascination with the medium»¹² (sebbene l'assunto di fondo e l'apporto di maggiore originalità del volume di Rosati siano da identificare piuttosto, a ben vedere e come lo stesso Autore dichiara più volte, nel tentativo di mettere in luce la corrispondenza, nel testo ovidiano, di forma e contenuto: che è cosa ben diversa dal privilegiare il mezzo a scapito del messaggio); a proposito dell'episodio di Narciso, ritiene riduttiva l'interpretazione che lo fa ruotare quasi esclusivamente intorno al tema dell'illusione: «ideas of deception certainly inform and sustain the story, but is that what it is essentially about?»¹³; e, più in generale, suggerisce che nel poema ovidiano vi sia molto di più di quanto emerge dalla lettura, pur in sé condivisibile, di Rosati: «the *Metamorphoses* is indeed all that R. claims for it in this excellent book; the difference between us is that I would claim a good deal more»¹⁴. Kenney osserva, più nello specifico, che l'ironia, per definizione, non deve essere presa alla lettera, per cui, quando Ovidio esprime il proprio scetticismo, non sta davvero togliendo credibilità ai propri racconti: «the fact is that the stories in the *Metamorphoses*, abstraction once made of their improbable premisses and miraculous machinery, are self-evidently *not* incredible, and the poem would be unreadable if they were. [...] We read the stories of Narcissus and Pygmalion with interest and pleasure because they are recognisable; in them we can see our own desires, hopes and fears, not all easily and openly avowable»¹⁵ (ma anche qui c'è forse qualche forzatura nei confronti di una lettura che è in realtà, come si è visto, più articolata e sfumata).

Nel 2016 *Narciso e Pigmalione* ha avuto una seconda edizione (Pisa, Edizioni della Normale, 2016), invariata nei contenuti ma arricchita da una nuova *Premessa* dell'Autore (pp. VII-XVIII), che sostituisce il saggio di La Penna premesso alla prima. Si tratta di uno scritto importante, perché ricostruisce, da una parte, il contesto culturale nel quale il saggio era stato concepito, richiamando l'attenzione – tra gli altri contributi – soprattutto sul libro di Gian Biagio Conte *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano* (Torino, Einaudi, 1974), che «sembrava porre le premesse per la comprensione di un orizzonte ancora inesplorato, lo spessore intertestuale di una poesia così autocosciente, e l'apertura di una nuova stagione degli studi ovidiani» (p. X); e perché delinea, dall'altra, un bilancio degli studi più significativi prodotti nel periodo trascorso tra la prima

¹¹ E. J. Kenney, *Ars Praestigiatrix*, recensione a G. Rosati, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle "Metamorfosi" di Ovidio*, Firenze, Sansoni, 1983, «The Classical Review» 34, 1984, pp. 186-188.

¹² Ivi, p. 186.

¹³ Ivi, p. 187.

¹⁴ Ivi, pp. 187-188.

¹⁵ Ivi, p. 187.

e la seconda edizione, soprattutto in relazione alle tematiche affrontate nel volume (i nomi principali sono quelli di Philip Hardie, Andrew Feldherr, Jas Elsner e Stephen Hinds); e, ancora, perché indica alcune prospettive di ricerca che, in continuità con quelle a suo tempo da lui inaugurate, possono rivelarsi particolarmente feconde: l'influenza dell'estetica «antirealistica» ovidiana, che «elabora l'idea di una realtà modellata artisticamente, di una rappresentazione della 'natura che imita l'arte che riproduce la natura'» (p. XIV), sulle arti visive contemporanee e sulla letteratura delle epoche successive; e le potenzialità espressive della rappresentazione ovidiana dello sguardo, che «agisce [...] come canale di proiezione del desiderio» (p. XVI), riproducendo in tal modo il meccanismo del «desiderio mimetico» teorizzato da René Girard, sicché «i più famosi (e artisticamente celebrati e replicati) episodi mitici degli amori divini» possono essere visti come «la perfetta rappresentazione della natura mediata del desiderio, che trova nei modelli 'alti' elaborati dall'arte e dalla letteratura la legittimazione etica e insieme la nobilitazione estetica della realtà vissuta» (p. XVII).

Trascorsi ormai oltre trent'anni dall'uscita della prima edizione, credo che si possa affermare, retrospettivamente, che il libro di Rosati abbia costituito un episodio tra i più importanti nella storia della critica ovidiana, per almeno due ragioni. Da una parte, quella presentata nel volume è una lettura che, per la prima volta, tenta una sintesi creativa – non, cioè, un semplice compromesso – tra i due modi opposti di accostarsi alle *Metamorfosi* che hanno caratterizzato i maggiori studi sul poema ovidiano a partire dalla monografia di Hermann Fränkel (*Ovid. A Poet between Two Worlds*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1945): quello per il quale nel poema ovidiano è presente e riconoscibile un principio unificatore della varietà delle forme e dei contenuti – ed è presente, di conseguenza, un significato, come si è detto, *positivo* –, e quello per il quale la varietà si risolve invece in sé stessa ed è proprio nell'assenza di un principio ordinatore e di una proposta di senso che è da individuare il significato – in questo caso evidentemente *negativo* – dell'opera. L'idea di Rosati supera, se vedo bene, questa alternativa, individuando nell'istanza insieme tematica e formale dell'apparenza, dell'illusione e della finzione – e quindi della negazione, o comunque del costante occultamento, di una realtà stabile e definita in un caleidoscopio di forme cangianti e ingannevoli – non un'assenza di senso, bensì al contrario una ben precisa di scelta di poetica e, quindi, una ben precisa proposta di interpretazione del reale.

Dall'altra parte, il libro ha inaugurato un filone di studi sulle *Metamorfosi* e in generale sulla poesia ovidiana che si è affermato nei decenni successivi come uno dei più fecondi: la «poetica dell'illusione» alla quale sarà dedicato, venti anni più tardi, l'importante libro di Philip Hardie trova qui una sua formulazione già compiuta e ben definita. E ci si potrà chiedere a tale proposito se non sia possibile ipotizzare, anche in questo caso, un rapporto di rispecchiamento, se non proprio di influenza diretta, con alcune grandi tematiche del pensiero critico contemporaneo: senza attribuire agli studiosi che hanno insistito, nell'interpretare la poesia ovidiana, sui temi dell'illusione e dello spettacolo un consapevole riallacciarsi a quelle tematiche – e senza d'altra parte voler banalizzare il rapporto di reciproca influenza tra critica letteraria e contesto culturale, storico e sociale –, appare legittimo proporre se non altro un accostamento ad alcune formule e concetti propri del pensiero, tra gli altri, di Guy Debord (*La Société du spectacle*, 1967; *Commentaires sur la société du spectacle*, 1988), che vede l'intera vita delle società moderne come una «immensa accumulazione di spettacoli» e afferma che lo spettacolo «est l'effacement des limites du moi et du monde par l'écrasement du moi qu'assiege la présence-absence du monde, est également l'effacement des limites du vrai et du faux par le refoulement de toute vérité vécue sous la *présence réelle* de la fausseté qu'assure l'organisation de l'apparence»¹⁶; e di Jean Baudrillard (*La Société de consommation*, 1970; *Simulacres et simulation*, 1981), che parla di una progressiva dematerializzazione della realtà nella società

¹⁶ G. Debord, *Oeuvres*, édition établie et annotée par J.-L. Rançon en collaboration avec A. Debord, préface et introductions de V. Kaufmann, Paris, Gallimard, 2006, p. 858 (corsivo dell'Autore).

postmoderna, nella quale la «simulazione» prodotta dai mezzi di comunicazione di massa si sostituisce alla realtà, generando una paradossale «iperrealtà». Non è certo un caso, d'altra parte, che nel recente libro intitolato *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock* (Milano, Il Saggiatore, 2006) lo storico dell'arte Victor Stoichita abbia messo in rapporto l'episodio ovidiano di Pigmalione, tra le altre cose, con il concetto baudrillardiano (e già deleuziano) di «simulacro».

3. L'episodio più recente nella storia della fortuna critica della poesia ovidiana è rappresentato dal libro di un intellettuale che non è uno specialista di Ovidio, uscito in occasione del bimillenario della morte del poeta: *Con Ovidio. La felicità di leggere un classico* (Milano, Garzanti, 2017) di Nicola Gardini, docente di Letteratura italiana e comparata a Oxford e autore anche di romanzi e raccolte di poesie, affermatosi peraltro l'anno precedente come uno dei più efficaci difensori del valore della cultura classica con il volume *Viva il latino!* (Milano, Garzanti, 2016), rispetto al quale il libro ovidiano si pone in esplicita continuità: «mi auguro che il libro [...] aiuti anche a comprendere l'importanza degli studi umanistici, [...] su cui non ci si può non interrogare continuamente, in specie di questi tempi, in risposta al continuo e sempre più disorientante e mal compreso mutare dei saperi e dell'idea stessa di conoscenza, e anche in opposizione alla propaganda antiumanistica di una certa minoranza che, negando valore all'antichità, vuole a ogni costo seminare zizzania tra cultori della letteratura e cultori della scienza» (p. 15).

Con Ovidio, organizzato in 18 capitoli per lo più di poche pagine ciascuno e indirizzato al pubblico dei lettori colti, è un libro molto personale, nel quale le proposte di lettura si intrecciano a ricordi autobiografici e a riflessioni di carattere più generale, e che prescinde programmaticamente dal confronto con la letteratura critica precedente in favore di un incontro diretto dell'Autore con il testo di Ovidio: «mi sono affidato esclusivamente – ci tengo a sottolinearlo – all'analisi diretta dei testi ovidiani o di altri testi primari. [...] Ho agito con incrollabile fede nel potere della lettura, mettendo alla prova me stesso, cimentandomi in un vero e proprio corpo a corpo – estetico, esegetico, intellettuale, sentimentale, esistenziale – con l'opera di Ovidio» (p. 16)¹⁷.

Anche Gardini, come altri tra i maggiori interpreti ovidiani degli ultimi decenni, intende reagire all'immagine convenzionale di Ovidio e della sua opera, sebbene in questo caso il bersaglio polemico siano, più che i critici precedenti, «certe mitizzazioni da vecchio liceo: l'Ovidio salottiero, l'Ovidio da dolce vita, l'Ovidio artista decadente e fantastico, anticipatore del barocco e del dannunzianesimo, privo di messaggi profondi, totalmente risolto nel meccanico esercizio della letteratura, imitatore arguto ma superficiale» (p. 17), al quale l'Autore intende contrapporre una lettura della sua vita e delle sue opere tesa a mettere in luce la presenza di temi che continuano a rappresentare «un punto di riferimento etico ed estetico anche per il nostro mondo cosiddetto moderno: l'identità, il confine tra le cose, l'istinto, la lingua, la poesia, la scrittura, l'amore, l'arte, la natura, il rapporto tra arte e natura, la libertà dell'invenzione, la resistenza al potere, l'opposizione al conformismo, il rispetto di qualunque forma vivente» (p. 11).

I principali ambiti tematici e semantici sui quali si concentra l'attenzione di Gardini sono cinque: «l'esilio, il modello erotico, la costruzione dell'autore, la lingua (come scrittura e come

¹⁷ Alcune osservazioni sembrano comunque risentire dell'influenza della temperie critica più recente: laddove, ad esempio, Gardini parla di un Ovidio «poeta mago», uno che attribuisce alle parole potere di azione e considera il mondo una commistione di presenze e assenze» (p. 13), è richiamata, almeno in qualche misura, la lettura di Philip Hardie. Nei *Ringraziamenti* (pp. 183-184) vengono citati – accanto ai nomi di altri studiosi – tre libri in particolare: *Narciso e Pigmalione* di Gianpiero Rosati (nella nuova edizione del 2016) e i due *companion* usciti rispettivamente nel 2002 a cura dello stesso Hardie (Ph. Hardie [ed.], *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002) e nel 2009 a cura di Peter E. Knox (P. E. Knox [ed.], *A Companion to Ovid*, Malden [Mass.], Wiley-Blackwell, 2009).

costruzione di significati) e la metamorfosi» (p. 179); allo stesso tempo, nel corso della trattazione ricorrono alcune parole-chiave del lessico ovidiano, termini come *opus, cera, error, figura, imago*, nei quali per Gardini «si condensa la *classicità* di un poeta come Ovidio: la sua essenza, la sua originalità, la sua permanente energia» (p. 182, corsivo dell'Autore). Chiave di lettura unificante è l'idea di incertezza, considerata come la «sorgente nascosta dell'immaginazione di Ovidio» (p. 24) e, allo stesso tempo, come «una vera e propria “teoria della realtà”» (p. 25); e vista nei suoi due aspetti opposti rispettivamente di instabilità e di libertà: «l'incertezza è una forza, oltre che destabilizzante, vitale. L'incertezza ovidiana ci dà anche qualcosa in cui credere; ci insegna ad approvare il cambiamento e ad accogliere il nuovo, e a stare nella continua meraviglia, seguendo l'infinita trasformazione delle cose e accettando l'ambiguo stato di qualunque manifestazione e apparizione; a ripensare tutte le definizioni, a cercare la forma più giusta per ogni senso, a sostenere la provvisorietà senza paura, senza nostalgia o pretesa di assoluti» (p. 180).

Crede nell'incertezza è anche, di conseguenza, una forma di dissidenza: «Ovidio ha contrapposto – e continua a contrapporre anche da esule – alla normalità degli antichi valori e alle certezze augustee il dogma dell'incertezza» (p. 89). Allo stesso tempo essa consente di aprire la realtà al manifestarsi del fantastico e del magico: «si dimostra capace di magiche espansioni e sovrapposizioni e confusioni spazio-temporali», in particolare nella forma di «“fantasie sostitutive”, *alterazioni* della coscienza che rinnovano il rapporto tra mente e mondo: allucinazioni, deliri, visitazioni oniriche» (p. 137, corsivo dell'Autore); il riferimento è soprattutto alla poesia dell'esilio, nella quale «frammenti di un mondo perduto si affacciano alla coscienza dell'esule per un momentaneo sollievo» (*ibidem*). L'incertezza è anche un principio filosofico che ispira, per Gardini, la scelta del pitagorismo come dottrina di riferimento delle *Metamorfosi*: «della tradizione filosofica Ovidio riprende solo quello che più si adatta alla sua visione. Quale simbolo più trionfale del concetto di metamorfosi che la reincarnazione, la forma dissolta che riprende forma?» (p. 151). L'incertezza, infine, è l'assunto alla base del processo metamorfico: «condizione primaria della mente [...], qui estende i suoi poteri sul corpo e modifica gli aspetti, l'anatomia; travalica le specie e i generi, le leggi della biologia e del tempo, realizzandosi nella mutazione della stessa forma fisica» (p. 162); e anche in questo caso si tratta di un principio ambivalente, dal momento che «l'instabilità dei corpi [...] e la conseguente trasformazione dell'aspetto fisico rappresentano, oltre che la labilità ineliminabile dell'esistenza, una ricerca di *autenticità*» (p. 165, corsivo dell'Autore).

Le parti più originali del libro – accanto evidentemente a quelle più personali e autobiografiche – sono senz'altro quelle nelle quali l'Autore istituisce paralleli con autori posteriori e più in generale con le letterature di epoche successive, facendo tesoro della propria competenza di italianista e comparatista, ma anche dell'esperienza come scrittore in prima persona: i luoghi dell'esilio come «primo abbozzo di “waste land” che la letteratura occidentale abbia prodotto» (p. 66); l'applicazione alle opere dell'esilio della nozione di «stile tardo» – «tardo perché consapevolmente e volutamente tale; perché impallidito e svilito (come nel Montale postumo o nello Hölderlin della fase Scardanelli)», p. 99 – elaborata da Edward Said; il riferimento a *La lingua salvata* di Elias Canetti e all'«incubo della castrazione linguistica» che «esprime un terrore atavico dell'afasia» (p. 109); le *Metamorfosi* come «una somma di “tempi perduti”, uno stratificarsi davvero geologico di memorie, di parzialità scadute» (p. 152) accostabile alla *Recherche*, e il ringiovanimento di Esone come «vera e propria apocalisse del “tempo ritrovato”» (p. 153).

Con Ovidio è un libro importante soprattutto perché l'Autore riesce a trovare la chiave giusta per proporre un classico al grande pubblico, in modo personale e tenendosi lontano sia dalla complessità del linguaggio specialistico sia dalle banalizzazioni che spesso caratterizzano le operazioni di divulgazione culturale; la scelta di porre al centro della proposta interpretativa l'idea di incertezza, nella sua natura ambivalente di fattore di instabilità ma anche di libertà, appare

particolarmente sintonica allo *Zeitgeist* di questi primi anni del nuovo millennio, che sono stati spesso definiti come un'«età dell'incertezza», della *précarité*, della *Unsicherheit*, nella quale sono venute o stanno venendo meno le certezze che – pur tra luci ed ombre – avevano caratterizzato e in parte guidato le società occidentali per tutta la seconda metà del Novecento¹⁸. Da questo punto di vista l'Ovidio di Gardini si pone in continuità con quello di Calvino e con la sua visione del cosmo ovidiano come di un universo in continua trasformazione: anche Gardini insiste, infatti, sulla visione d'insieme che emerge dalle *Metamorfosi* più che sull'esito delle singole storie, nelle quali di regola la trasformazione costituisce un approdo stabile e definitivo: «le metamorfosi singole si esauriscono nei loro risultati. Purtuttavia, la metamorfosi rimane condizione universale, che sempre trascende le sue varie espressioni. [...] Il senso della metamorfosi, per Ovidio, non sta tanto nella conclusione [...] quanto nella metamorfosi stessa: nella dinamica della trasformazione» (pp. 166-167). Come si è già detto a proposito della lettura di Calvino, si tratta di un'opzione tutt'altro che neutra e tale da configurarsi come una netta presa di posizione da parte di questi due critici e intellettuali, i quali hanno scelto, appunto, di valorizzare un aspetto dell'opera a scapito di un altro, anch'esso certamente presente (la metamorfosi come momento fondativo della realtà che conosciamo); ma ciò che qui più interessa rilevare è come tale opzione sia quella che forse più di ogni altra può trovare – e ha, di fatto, trovato – risonanza presso i lettori di un tempo dell'incertezza e della precarietà, quale è quello che in questi anni ci troviamo a vivere.

¹⁸ Così anche, con sfumatura di senso in parte diversa, U. Todini, *Ovidio. Metamorfosi per l'Europa*, in S. Cardone, A. Colangelo, V. Giammarco (edd.), *Ovidio e la cultura europea*, cit., pp. 35-52, alla p. 40: «leggere le *Metamorfosi* oggi è una scelta necessaria, soprattutto perché quel senso generalizzato e solare di precarietà, di estraneità incombente e di inquietudine interrogativa che per la prima volta, nella sfera della cultura, abitano il mondo di Ovidio, sono ormai parte della nostra consapevolezza del mondo, della sua globale trasformabilità come pure della sua intima fragilità».