Pietro Li Causi

Dell'impossibilità di andare oltre (e dell'Antropocene): fragilità dei corpi e dei limiti nelle Metamorfosi *di Ovidio*[*]

Abstract

In Ovid's *Metamorphoses*, the boundaries between species are loose and unstable. Consequently, animals and humans are contiguous, and living beings are thought of as mere 'garments' worn by the underlying Chaos into which the world repeatedly falls. In this connection, Ovid's poem might be a valuable text to reflect on some aspects of the proposed geological epoch of 'Anthropocene' and the consequences of human protagonism on Earth's ecosystems.

Nelle *Metamorfosi* di Ovidio i limiti e le barriere fra le specie sono pensati come laschi e instabili, la contiguità fra animali umani e animali non umani è somma, e gli esseri viventi si riducono a meri 'indumenti' del Caos sottostante nel quale il mondo ripetutamente ripiomba trasformazione dopo trasformazione. Proprio per queste ragioni, il poema ovidiano può rivelarsi un testo utile per riflettere su alcune delle implicazioni che derivano dall'ipotesi del cosiddetto 'Antropocene' e sulle nuove forme di protagonismo umano ad essa connesse.

All the fine winds gone
And this sweet world is so much older
Animals pull the night around their shoulders
Flowers fall to their naked knees
Here I come now, here I come
I hear you been out there looking for something to love
The dark force that shifts at the edge of the tree
It's alright, it's alright
When you turn so long and lovely, it's hard to believe
That we're falling now in the name of the Anthrocene
(Nick Cave and The Bad Seeds, *Anthrocene*)

[*] Il presente testo riprende l'intervento da me presentato il 19 settembre 2020 al Parco Archeologico di Segesta per il ciclo di seminari intitolato "Oltre la soglia: un archetipo dell'immaginario", coordinato dal prof. Giusto Picone nell'ambito del "Progetto Segesta". Un intervento analogo, più breve, dal titolo "Indumenti del cosmo: il corpo dei viventi nelle *Metamorfosi* di Ovidio", è stato poi presentato al Teatro Olimpico di Vicenza l'8 aprile 2022 in occasione di "Oikos. L'uomo e la natura tra Omero e il futuro prossimo", serie di incontri organizzati dall'Università "Ca'Foscari" di Venezia nell'ambito delle iniziative dei "Classici Contro".

1. *Ovidio con occhi nuovi?*

Primo fra tutti, Paul Crutzen, vincitore del premio Nobel per i suoi studi sulla chimica atmosferica, ha affermato, nel corso di un suo intervento ad una conferenza tenutasi nel 2000, che l'Olocene è finito, e che siamo entrati in una nuova era geologica, caratterizzata da una potente accelerazione nelle trasformazioni della Terra; trasformazioni di cui, dalla fine dell'ultima glaciazione, l'uomo sarebbe sempre più il diretto responsabile[1].

Per quanto controversa, l'ipotesi dell'Antropocene ha preso sempre più piede nella comunità degli studiosi che si occupano, in generale, di scienze della Terra, e potrebbe presto diventare una convenzione universalmente condivisa. Esula dallo scopo di questo intervento comprendere fino in fondo le possibili conseguenze di un riconoscimento di questa nuova periodizzazione. Una cosa però è certa: siamo di fronte a grandi trasformazioni che rischiano di travolgerci. E queste trasformazioni sono state per troppo tempo oggetto di quella che Amitav Ghosh ha chiamato la 'grande cecità'.

In un suo saggio del 2016, tradotto per la prima volta in Italia nel 2017 per Neri Pozza, lo scrittore e antropologo indiano ha mostrato come la cultura occidentale – e in particolare il romanzo, sua massima espressione letteraria – non sia stata capace di raccontare e mettere in forma queste trasformazioni. In quella che è stata una vera e propria crisi dell'immaginazione, con la nascita del romanzo moderno, il tipo di narrazione letteraria che si è imposto ha portato sempre più il quotidiano in primo piano, lasciando invece «l'inaudito sullo sfondo», relegandolo cioè a forme che erano considerate marginali e periferiche, come quelle, ad esempio, della cosiddetta 'letteratura di serie B' (l'horror, la science-fiction, il cyberpunk). Molto più che 'raccontare', il romanzo moderno, in effetti, 'mostra' il mondo borghese nella sua regolarità e nella sua ripetitività[2]. Gli oggetti di questa azione deittica non sono dunque epopee collettive, non gli eventi che si svolgono in ere geologiche, bensì le storie di coscienze individuali che mutano in maniera graduale e lenta all'interno di paesaggi naturali pensati, in genere, come meri riempitivi atti a generare l'effetto di reale. Fedele alla 'regolarità della vita borghese', fedele all'idea post-illuministica di un mondo soggetto a leggi naturali fisse e sempre prevedibili, il romanzo moderno «non è mai stato costretto a fare i conti con la centralità dell'improbabile»[3]; chiuso nell'ottica antropocentrica dell'umanesimo, ha isolato l'umano dal resto della natura, non riconoscendo l'impatto e la centralità degli altri animali, delle piante e degli eventi climatici nella storia del pianeta. Pur dichiarando di volere rappresentare la 'realtà', l'ha tradita dando l'impressione di un mondo uniforme e sempre uguale a sé stesso e ha consegnato ai suoi lettori il feticcio inerte dell'abitudine, la *comfort zone* dalla quale nessun occidentale si vuole allontanare e che nessuno davvero crede gli possa essere sottratta.

Leggere le *Metamorfosi* di Ovidio, in questo senso, può aiutarci a guardare in modo diverso questa 'logica della regolarità' che ci ha reso ciechi: il mondo di Ovidio non muta

[1] Per un quadro del dibattito sull'Antropocene, cfr. ad es. ELLIS (2018, 9 ss.).
[2] Cfr. GHOSH (2017, 13 ss.).
[3] Cfr. GHOSH (2017, 30).

lentamente; procede per traumi immediati e improvvisi; ed è, soprattutto, un mondo interconnesso. Proprio per questo, dal momento che trasformazioni epocali del pianeta e del modo stesso di guardarlo sono in gioco, forse il suo poema – che proprio a partire dalle trasformazioni impernia le sue narrazioni mitiche – può diventare non dico un testo guida (perché non ha senso scegliere come guida per il presente opere concepite millenni prima di noi), ma sicuramente qualcosa con cui vale la pena confrontarsi alla luce dei traumi della contemporaneità. Da diverso tempo, del resto, l'opera-mondo ovidiana non viene più letta soltanto come un serbatoio di citazioni maliziose e raffinate, bensì come un testo che, sia pure nel quadro di una retorica dell'ironia, si pone forti domande di senso su problemi che mai come ora sembrano urgenti e universali.

Certo, non sarebbe giusto parlare di un anno zero degli studi. Quanto prodotto in passato è senza dubbio un'acquisizione importante. Solo che, mentre soprattutto nella seconda metà dello scorso secolo le ricerche sulla memoria letteraria e sull'intertestualità ovidiane erano centrali, adesso possono a buon diritto considerarsi un patrimonio bibliografico da tenere sullo sfondo, un punto di arrivo rispetto al quale è possibile costruire nuove partenze[4].

In altri termini, Ovidio non è più – o meglio non è più soltanto – il poeta frivolo e giocoso che si diletta della sua sottile e dotta arte allusiva; è un poeta che – proprio avvalendosi della sua sottile e dotta arte allusiva, ma anche della sua capacità di introspezione psicologica – ha saputo cogliere la fragilità della natura umana, il suo essere esposta ai mutamenti repentini imposti da un potere – quello degli dèi (ma non solo) – arrogante, capriccioso, amorale e soprattutto assoluto.

2. *Metamorfosi aoristiche, metamorfosi graduali*

Partiamo dunque dalla contemporaneità. Gli oggetti che ho scelto per iniziare ad esplorare le dinamiche del poema ovidiano appartengono a due ambiti decisamente contrapposti a quelli del realismo borghese: l'horror e l'animalismo critico applicato all'arte visuale. Più nello specifico, si tratta due filmati, visionabili ai seguenti link:

1) https://www.youtube.com/watch?v=MoR8egGBP_8
2) https://www.youtube.com/watch?v=Qv6yduQKH4M

Il primo filmato è la famosa scena della trasformazione tratta da *Un lupo mannaro americano a Londra* di John Landis; il secondo è *Origin*, una sequenza di immagini in

[4] Per mere esigenze di spazio, le citazioni nel corso del presente contributo saranno limitate e selettive. Un'ottima *summa* – e insieme un superamento – di quanto prodotto in passato sulle *Metamorfosi* di Ovidio è il monumentale commento in sei volumi coordinato da Alessandro Barchiesi per la Fondazione Lorenzo Valla, alla cui bibliografia si rimanda: cfr. BARCHIESI (2005); BARCHIESI – ROSATI (2007); BARCHIESI – ROSATI – CHIARINI (2009); KENNEY (2011); REED (2013); HARDIE (2015). Sulla ricezione iconografica del poema ovidiano è da segnalare il progetto 'Iconos', repertorio elettronico ideato dalla storica dell'arte Claudia Cileri Via e coordinato da Nicolette Mandarano: http://www.iconos.it/.

movimento creata dall'artista sino-americano Daniel Lee, di cui mi è capitato di occuparmi di recente, proprio in relazione alle *Metamorfosi* di Ovidio, in un articolo apparso su "Studi Italiani di Filologia Classica"[5].

È necessario premettere che siamo di fronte ad oggetti di natura diversa, che nascono in contesti culturali e storici che non solo sono anni luce lontani dal mondo di Ovidio, ma che in parte differiscono anche fra loro. Alcuni critici cinematografici, ad esempio, hanno letto il film di Landis come una allegoria della condizione ebraica post-olocausto[6]. Nel caso di Lee, invece, la metamorfosi è un espediente retorico che permette di comprimere in una progressione lineare di fotogrammi di non più di 30 secondi milioni di anni di evoluzione, al fine di rendere evidente – o, per meglio dire, di 'denunciare' – allo spettatore il dato incontrovertibile della 'parentela' fra umano e animale, che secoli di tradizione umanistica hanno occultato. Per inciso, è forse opportuno osservare che tale parentela appare tuttavia privata del suo contesto naturale. Mentre ci mostra la progressiva trasformazione dall'animale all'umano, Lee non evidenzia i rapporti che queste trasformazioni hanno intrattenuto con gli ambienti circostanti – le acque primordiali, l'Africa, la Rift Valley, tutti gli scenari, cioè, che i paleontologi hanno associato all'avventura dei nostri antenati sulla Terra. La narrazione per immagini di Lee è lineare e 'progressionista', laddove invece la paleontologia contemporanea ci racconta che il genere *Homo* si è evoluto in maniera punteggiata. Ha cioè proceduto 'per cespugli', con diverse specie che si sono trovate a convivere nelle stesse epoche e, spesso, anche negli stessi territori. Le origini dell'umanità, in altri termini, sono state plurali e ramificate molto più di quanto non si fosse disposti a credere in passato[7].

Per quanto ne sappia, nessuna delle due opere qui citate è direttamente influenzata da Ovidio; eppure, forse nessuna delle due sarebbe stata mai concepita se Ovidio non avesse rivoluzionato il modo di pensare e immaginare la metamorfosi.

Alessandro Barchiesi ha mostrato che, in relazione ai racconti di metamorfosi, la tradizione greca classica prediligeva il tempo verbale dell'aoristo: il modulo più frequente per raccontare le trasformazioni da una specie a un'altra era in genere 'e X divenne Y'. La trasformazione era cioè pensata come un evento puntuale, in cui erano facilmente distinguibili un prima e un dopo, una fase A e una fase B, di fatto irrelate e distanti[8].

Le evidenze della tradizione ellenistica sono lacunose, e dunque non è facile capire cosa sia accaduto all'interno di quel sistema letterario, né è possibile dedurre se e come una serie di racconti perduti di quell'epoca possano avere influenzato l'autore delle *Metamorfosi*. È tuttavia abbastanza verosimile che Ovidio sia stato il primo scrittore dell'antichità a immaginare le metamorfosi come un evento graduale e processuale da narrare e descrivere 'cinematicamente' nel loro farsi. In questo, Landis, Lee – ma forse anche Bernini – sono suoi debitori.

[5] Cfr. LI CAUSI (2017 A, 55 ss.).

[6] Cfr. ad es. ANDERSON (2018, 363 ss.) e bibliografia ivi cit.

[7] Per un'utile sintesi della storia dell'evoluzione umana e del suo procedere 'per cespugli', e dei progressivi cambi di prospettiva in seno alla paleontologia, cfr. ad es. PIEVANI (2018).

[8] Cfr. BARCHIESI (2005, spec. CXIII ss.).

Dal punto di vista della relazione fra l'umano e il non umano, ciò presenta delle forti implicazioni epistemologiche. Pensare la trasformazione in termini di gradualità implica che il passaggio da una specie all'altra si fondi su una immediata 'comparabilità' fra la struttura e la posizione degli arti di una specie di partenza rispetto a quella di arrivo. Nell'immaginare che qualcosa si possa trasformare in qualcos'altro di completamente diverso, in genere, le differenze fra le forme e le funzioni degli arti diventano irrilevanti, mentre invece vengono messe in risalto, stressandole in maniera iperbolica, le omologie, trasformate di fatto in identità. Ad esempio, l'idea che un nostro arto superiore possa essere messo a confronto con l'arto superiore di qualsiasi altro animale è, di fatto, il punto di partenza rispetto al processo che ci porta a immaginare che un braccio umano possa trasformarsi in una pinna pettorale (o viceversa), che una colonna vertebrale umana possa piegarsi così tanto da fare spuntare, all'altezza delle scapole, una pinna dorsale di delfino (o viceversa).

3. *Interstizi, corpi, forme*

Le *Metamorfosi*, lo ha osservato Alessandro Barchiesi nel suo eccellente saggio introduttivo per l'edizione della Fondazione Lorenzo Valla, mettono in discussione «le più elementari opposizioni 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»[9]. A volere usare termini anacronistici, potremmo dire che le *Metamorfosi* sono, inconsapevolmente, un'opera pre-post-moderna e pre-post-umanistica.

Se essere umani significa «vivere con gli animali, vivere con gli dèi, vivere con le statue e le immagini», allora «la metamorfosi insegna a proiettarsi con la fantasia negli interstizi fra queste grandi divisioni: tra umano e animale, tra umano e divino, tra umano e artificiale»[10].

Secondo Charles Segal, inoltre, «le *Metamorfosi* sono un poema sui corpi: corpi che, in un mondo precario, sono messi in pericolo da improvvisi attacchi di violenza fisica o carnale, e corpi le cui trasformazioni, giuste o ingiuste, rivelano qualcosa sugli dèi o sul carattere umano che si nasconde dietro alla forma fisica; ed è da desideri che nascono dall'attrazione fra corpi che sorgono rovine di tutti i tipi, dalla violenza sessuale all'omicidio»[11].

È indubbio che il corpo – nudo, vestito, camuffato, trasformato – e il suo mostrarsi rivestano un ruolo centrale in tutto il poema. Ma potrebbe essere riduttivo definire l'opera ovidiana *soltanto* in questa maniera. Se leggiamo il proemio, il più breve – e forse il più suggestivo – della storia della letteratura epica occidentale, vediamo infatti che il

[9] BARCHIESI (2005, CXXVIII s.).
[10] BARCHIESI (2005, CXLI).
[11] SEGAL (2005, XVII).

complemento oggetto di *dicere* non è *corpora* (che è comunque in posizione entatica al v. 2), ma *formas*:

> *In nova fert animus mutatas dicere formas*
> *corpora; di, coeptis (nam vos mutastis et illa)*
> *adspirate meis primaque ab origine mundi*
> *ad mea perpetuum deducite tempora carmen!*
>
> A narrare di forme cambiate in corpi stranieri
> mi spinge l'ingegno; al progetto, dèi, date respiro
> (siete voi che lo avete cambiato) e guidate i miei versi a discendere
> dal primo principio del mondo di seguito fino ai miei giorni (Ov. *Met.* I 1-4)[12]

Sorvolo sui problemi testuali (che riguardano la lettura di *illa* del secondo verso, che in alcuni codici è *illas*)[13]. Sorvolo anche sull'uso malizioso di un'espressione come *ad mea tempora*, che sembra mettere il principato augusteo in secondo piano rispetto all'autorialità ovidiana (*tempora*, peraltro, può significare anche 'tempie', ed è un chiaro riferimento all'alloro poetico)[14].

Stando al primo esametro, le *Metamorfosi* sono il poema delle *formae*, forme che, appunto, vengono mutate in nuovi corpi, in corpi 'alieni' e 'stranieri' rispetto ad esse.

Il punto è capire cosa significhi *forma.*

L'accezione più scontata è senz'altro quella di 'aspetto esteriore'. Saremmo cioè davanti a un poema che ha come oggetto principale delle evenienze estetiche che si incarnano in 'corpi alieni'.

Ovidio gioca spesso e volentieri con il termine. *Mutatas formas*, del resto, è la traduzione latina del greco *Metamorphôseis*. *Forma* (alla lettera 'aspetto fisico') è poi usato, qua e là nel corso del poema, come sinonimo di 'bellezza'. Le ninfe, le donne mortali, i giovinetti che si ritrovano ad essere vittime degli assalti di divinità infoiate sono in genere *formosae* o *formosi*, sono belle e belli, dotate e dotati di *forma*, appunto; ma proprio la loro *forma* è ciò che in genere li condanna al mutamento forzoso. E la *forma*, intesa come bellezza, si muta spesso nel suo contrario, una *forma* sfigurata e orripilante[15]. Si intravede, qui, una delle accezioni negative che la lingua latina dà a *novus*, inteso come 'mostruoso', 'deforme': Callisto diventa un'orsa dal muso deturpato, Aracne un ragno, e

[12] Salvo ove indicato diversamente, le traduzioni del I e del II libro delle *Metamorfosi* sono di L. Koch in BARCHIESI (2005).

[13] Cfr., per i problemi testuali, ANDERSON (1996, *ad l.*).

[14] Cfr. BARCHIESI (2005, *ad l.*) e bibliografia ivi cit.

[15] Cfr. *Th. l. L., s. v. forma*, oltre che, ad es., Ov. *Met.* I 489; 530; 612; II 572; 726; 731; 773; 851; III 354; 416; 439; 455; 461; 607; IV 18; 193; 209; 310; 319; 346; 676; 687; 794; V 49; 580 s.; VI 167; 680; VII 44; 84; 679; VIII 26; 434; IX 330; 452; 462; 476; 713; 716; 718; X 266; 522; 529; 534; 563; 573; 611; 614; XI 301; XII 393; XIII 764; 797; 841; XIV 32; 373; 653; 685; XV 130.

così via[16]. La metamorfosi, dunque, è in questo senso una 'involuzione' sul versante della proiezione visuale degli individui.

Se però *forma* implica la dimensione dell'apparire, e della visualità, *corpora* sembra invece rimandare al dato concreto della materialità: molte delle trasformazioni che hanno luogo all'interno del poema, del resto, riguardano personaggi che non cambiano il loro aspetto esteriore (o almeno non soltanto), bensì la materia (o comunque *anche* la materia) di cui sono fatti, quella cioè che nel lessico della filosofia greca sarebbe la *hylê*[17]: pensiamo ad Aglauro, che viene pietrificata dopo essere stata infettata dal demone dell'Invidia, o anche alle pietre di Deucalione e Pirra, che prima diventano corpi molli e poi, una volta divenuti malleabili, si trasformano in nuovi esseri umani[18]. O pensiamo anche alla statua creata da Pigmalione, il cui marmo, ammorbidendosi (proprio come accade alle pietre di Deucalione e Pirra), diventa poi carne[19]: siamo cioè davanti ad una fisica metamorfica abbastanza regolare, in cui i processi di cambiamento di stato sembrano seguire quelle che si configurano come leggi di natura fisse: il duro diventa molle, il molle diventa duro, la terra si annacqua, etc.

In questo senso, i due esametri iniziali sono abbastanza chiari: la metamorfosi è da un lato un fenomeno, per così dire, 'gestaltico' che coinvolge le *formae*, dall'altro lato implica una 'fisica' concreta dei materiali – i *corpora* – in cui le *formae*, mutate, si incarnano. Ma i *corpora* sono fatti degli elementi del cosmo, e gli elementi del cosmo – come scopriamo fin dall'inizio nel libro I – hanno la tendenza a confondersi l'uno con l'altro.

5. *Forme che mutano, identità che mutano*

Ci sono altri modi possibili di intendere il termine *forma*.

È chiaro che, avendo a che fare con Ovidio, dobbiamo aspettarci giochi sottili: quando si parla di *formae* non si può non pensare – come hanno rilevato alcuni studiosi – alle 'forme letterarie'. Le *Metamorfosi*, in fondo, sono il risultato di una sapiente *Kreuzung der Gattungen* in cui, appunto, le diverse forme ereditate dalla tradizione tendono a mutarsi in nuovi *corpora* letterari: le storie epiche diventano elegiache, le storie elegiache diventano epiche, l'*epos* didascalico si trasforma in racconto mitologico, il racconto mitologico si camuffa da *historia naturalis* e così via[20].

Al di là dei giochi letterari che si celano dietro queste ibridazioni, c'è però, forse, ancora qualcosa di più. Non dobbiamo dimenticare che Ovidio è pur sempre un poeta

[16] Sul misoneismo romano, cfr. ad es. ROMANO (2008, 51 ss.) e bibliografia ivi cit. Per gli episodi di Callisto e Aracne cfr. risp. Ov. *Met.* II 401-530 e VI 1-145.

[17] Per una visione di insieme sulla *hylê* nella filosofia greca non si può non partire a ritroso dalle teorie aristoteliche, per cui cfr. ad es. BOLTON (1997, 97 ss.); LENNOX (1999, 182 ss.); SCHARLE (2008, 27 SS.) e bibliografia citata.

[18] Cfr. risp. *Met.* II 708-832 e I 244-415.

[19] Cfr. *Met.* X 243-297.

[20] Su questo punto, cfr. ad es. BARCHIESI (2005, 136) e bibliografia.

'post-aristotelico'. Il suo poema è stato scritto quando già i Romani si sono ampiamente abbeverati alle scuole filosofiche ellenistiche, dopo che hanno scoperto Platone e, grazie anche all'edizione di Andronico da Rodi, Aristotele[21]. Certo, Ovidio non è (né vuole essere) un poeta filosofo come Lucrezio, di cui spesso gioca a mimare il linguaggio e la forma, scardinandone di fatto la sostanza; né sappiamo quanto approfondite fossero le sue letture di Pitagora, degli Stoici, di Empedocle e degli altri filosofi greci. Certe reminiscenze e certe allusioni, però, si possono senz'altro intuire fra un verso e l'altro. Il suo non è soltanto un racconto 'romanizzato' del mito; ne è anche, a suo modo, una lettura naturalistica, giocosa e paradossale quanto si vuole, ma in fondo estremamente seria[22].

Per chiunque abbia studiato nelle scuole di retorica o abbia orecchiato il lessico di quei filosofi che i Romani avevano imparato a leggere già dal I sec. a. C., il termine *forma* non implica soltanto una nozione visuale. *Forma* non è soltanto 'bellezza' o 'aspetto esteriore'; è anche un termine classificatorio, che può tradurre tanto il greco *morphê*, quanto *eidos*, e che i retori latini, nelle loro partizioni, indicano come uno degli iponimi di *genus*[23]. A volere andare oltre, potremmo anche ipotizzare che *forma* sia un ammiccamento alla nozione aristotelica di 'causa formale' – ovvero di *ousia*, sostanza –, ma questo forse sarebbe chiedere un po' troppo ad Ovidio[24].

Sia come sia, alla luce di tutto questo, siamo forse davanti ad un ulteriore strato di significato, che si potrebbe andare ad aggiungere a quello meramente estetico, 'gestaltico' o metaletterario. *Dicere formas mutatas in nova corpora* non significa soltanto raccontare di 'aspetti esteriori' mutati in nuovi corpi (e in nuove materie), ma anche parlare di 'identità specifiche' (o di *formae* intese come *eidê*) mutate (o meglio, costrette a mutare) in nuovi *corpora*.

Dietro un'espressione come *in nova… mutatas dicere formas/ corpora*, si potrebbe cioè celare un'allusione nascosta al dramma di molte delle metamorfosi raccontate nel poema, il dramma di 'identità specifiche' e di soggetti individuali che rimangono gli stessi, ma che sono costretti – senza più poter comunicare con i propri ex consimili – a vivere in nuovi corpi che funzionano, per loro, come un carcere: se leggiamo a partire da un'ottica aristotelica fenomeni di questo tipo, ci troviamo di fronte a quello che è il paradosso assoluto di una teleologia impazzita. Se la biologia aristotelica ci aveva spiegato che le diverse parti del corpo animale sono funzionali ognuna ad un determinato *telos* ('fine', 'causa finale'), e se quel *telos* veniva fatto coincidere anche con le cause formali, che sono l'essenza ultima degli esseri viventi, il fenomeno ricorrente delle trasformazioni

[21] Sulla ricezione di Aristotele – e in particolare del suo *corpus* biologico – a Roma, cfr. ad es. LI CAUSI (2017 B, 85 ss.) e relativa bibliografia.

[22] Sul rapporto fra Ovidio e la filosofia greca mi limito a citare i contributi raccolti in VOLK – WILLIAMS (2002) e la bibliografia ivi cit. Quanto alla ri-mitologizzazione delle spiegazioni naturali di Lucrezio, cfr. ad es. MYERS (1994). Per un confronto fra la nozione aristotelica di metamorfosi e la nozione ovidiana, cfr. inoltre anche GRASSI (1982, 227 ss.).

[23] Cfr. ad es. Cic. *Top.* 28. Più in generale, sulle marche di classificazione nel pensiero romano, cfr. ad es. LI CAUSI (2010, 107 ss.).

[24] Benché sia un tema assai dibattuto, intricato e complesso, sulla teoria aristotelica delle cause, è sufficiente – per gli scopi del presente contributo – FALCON (2019) e bibliografia ivi cit.

ovidiane disegna una natura in cui molto spesso i *telê* non sono conformi alle *ousiai*, proprio perché i *corpora* possono non essere più armonizzati con le identità che li abitano[25]. Altre volte, invece, questa teleologia diventa un mezzo di disvelamento delle 'vere' nature nascoste dentro *formae* menzognere: nel caso di Licaone, ad esempio, il nuovo corpo da lupo diventa finalmente conforme all'intima natura di un tiranno (o meglio, di un presunto tiranno) che un Giove forse un po' troppo giustizialista ha voluto punire (le cose, però, non sono così semplici: e a leggere i commenti più recenti, la malvagità di Licaone – eroe culturale per gli Arcadi – è forse presentata in maniera un po' troppo tendenziosa dal re degli dèi!)[26].

Si aggiunga che in Ovidio, la metamorfosi è spesso speciazione: non è tanto una eziologia che spiega la nascita di un'usanza o di un costume. Non svolge, cioè, un ruolo 'etnico', come avveniva invece per le metamorfosi della letteratura e della tradizione greche pre-ellenistiche[27]. Gli individui 'metamorfosati' sono spesso – come ad esempio nel caso di Narciso – i primi esemplari di una nuova specie. Sono, appunto, la comparsa sulla Terra di una nuova *forma*, intesa, appunto, come 'forma di vita'.

Questa novità presenta delle implicazioni importanti, proprio perché questo sganciarsi delle forme e dei corpi trasformati dalle tradizioni locali, questo loro essere estirpati dalla trama identitaria delle *poleis*, rende di loro dei tasselli di una storia universale della Terra, parti di un corpo in continuo movimento che è una *Natura* – e un pianeta – che somiglia a qualcosa di vivo e interattivo. Popolata da forme vegetali e animali che un tempo sono state umane, la Terra cessa di essere semplicemente lo sfondo inerte delle avventure umane. Si anima, e – come *Solaris*, l'enigmatico pianeta vivente del romanzo di Stanislaw Lem – esprime, sia pure in maniera punteggiata e a macchia di leopardo, una sorta di 'coscienza' nascosta.

6. *La nascita dei limiti e la forma umana come indumento*

Perché ci sia differenziazione specifica fra un 'io' e un 'altro', fra una specie e un'altra, è necessario costruire soglie, interstizi, limiti. Ma per capire come possa essere articolato il concetto di limite all'interno delle *Metamorfosi*, si deve partire dall'inizio, da quando cioè un non meglio precisato demiurgo decide di dare ordine e forma al caos primigenio.

L'universo degli esordi, per Ovidio è un groviglio di assenze, definito per mezzo dell'uso ricorrente della negazione anaforica:

> *Ante mare et terras et quod tegit omnia caelum*

[25] Sulla teleologia aristotelica, anch'esso argomento dibattuto e complesso, è qui sufficiente ricordare, ad es., oltre che FALCON (2019), CARBONE (2002, 16 ss.); JOHNSON (2005); QUARANTOTTO (2005); GOTTHELF (2012).

[26] Cfr. Ov. *Met.* I 196-239, su cui BARCHIESI (2005, *ad l.*).

[27] Cfr. a tale proposito BARCHIESI (2005, CVII SS.), che osserva come la fine della 'etnicità' delle metamorfosi vada di pari passo con un processo di de-ellenizzazione del mito. Sulle metamorfosi di speciazione cfr. ad es. BARCHIESI (2014, 126 s.).

unus erat toto naturae vultus in orbe,
quem dixere Chaos: rudis indigestaque moles
nec quicquam nisi pondus iners congestaque eodem
non bene iunctarum discordia semina rerum.
nullus adhuc mundo praebebat lumina Titan,
nec nova crescendo reparabat cornua Phoebe,
nec circumfuso pendebat in aere tellus
ponderibus librata suis, nec bracchia longo
margine terrarum porrexerat Amphitrite.

Prima del mare, dei campi del cielo a coprire ogni cosa,
per l'universo mostrava la natura un'identica faccia,
il Caos, come l'hanno chiamata: una massa informe e confusa,
nient'altro che un torpido peso e dentro,
ammucchiati e discordi, i germi di cose sconnesse.
Non c'era il Titano a elargire al mondo la luce,
né Febe rinnovava la falce crescente;
non stava sospesa, la Terra, con l'atmosfera a recingerla,
per proprio equilibrio, e Anfitrite
non aveva disteso le braccia lungo le sponde (Ov. *Met.* I 5-14).

Il Caos è pensato come una *rudis indigestaque moles,* in cui è impossibile stabilire dei confini: gli elementi dell'universo sono tutti presenti al suo interno, ma ancora privi di contorni: la terra è mischiata all'aria, all'acqua, al fuoco e ogni elemento si confonde nell'altro. In questa congerie universale dei primordi, nessuna *forma* è possibile, e tutto è instabile:

utque erat et tellus illic et pontus et aer,
sic erat instabilis tellus, innabilis unda,
lucis egens aer; nulli sua forma manebat,
obstabatque aliis aliud, quia corpore in uno
frigida pugnabant calidis, umentia siccis,
mollia cum duris, sine pondere, habentia pondus.

Se c'erano la terra, il mare e l'aria,
la terra era instabile, l'onda innavigabile, l'aria
senza luce: niente riusciva a serbare la stessa forma
e ogni cosa cozzava con l'altra: in un unico corpo
combattevano il gelo col caldo, il bagnato con l'arido,
il morbido insieme col duro, il greve con l'imponderabile (Ov. *Met.* I 15-20)[28].

[28] Il testo presenta alcuni problemi testuali di lieve entità, per cui cfr. ANDERSON (1996, *ad l.*): ad es., al posto di *utque* del v. 15, i codd. presentano le varianti *utqua, at qua, atque, quaque*, e, al v. 18, è attestata la variante *corpora* per *corpore*.

Il rapporto fra gli elementi, conglomerati l'uno nell'altro, è qualificato come una *lis* che fa sì che ogni cosa cozzi con un'altra compenetrandosi vicendevolmente in essa. Dietro questo riferimento c'è forse una memoria della *Eris* empedoclea. Il dato interessante è però che la cosmogonia ovidiana non sembra riservare (non in questa fase primigenia, almeno) alcun ruolo esplicito all'Eros; anzi, come sa bene il lettore, ogni volta che l'Eros entra in campo – diciamo dal mito di Apollo e Dafne in poi (I 452-567) – non svolge quasi mai un ruolo di armonizzatore: l'Eros è sempre foriero di patimenti, sciagure, instabilità e, anziché contrapporsi alla *lis*, sembra invece il suo più potente alleato nel fare saltare i limiti e i confini fra i corpi e le forme[29].

A districare, distinguere, dirimere, porre limiti, nella fase primigenia del cosmo, è – come si è visto – il demiurgo (v. 21: *diremit*; v. 47: *distinxit*; v. 69: *limitibus dissaepserat omnia certis*), che è in parte un architetto (*fabricator*, v. 57) che arreda il mondo e i suoi spazi, in parte un agrimensore che opera una sorta di *centuriatio* dell'universo[30].

La nascita dei limiti imposta al mondo, la separazione, la distinzione è la base dell'origine delle specie. Una volta che gli elementi sono stati divisi e resi distinti gli uni dagli altri, anche gli esseri viventi possono cominciare ad essere muniti di *formae* loro proprie, collocandosi ognuno nella propria sede naturale:

> *Vix ita limitibus dissaepserat omnia certis,*
> *cum, quae pressa diu fuerant caligine caeca,*
> *sidera coeperunt toto effervescere caelo;*
> *neu regio foret ulla suis animalibus orba,*
> *astra tenent caeleste solum formaeque deorum,*
> *cesserunt nitidis habitandae piscibus undae,*
> *terra feras cepit, volucres agitabilis aer.*
>
> Bastò che così ripartisse le cose entro fermi confini
> perché, troppo a lungo nascoste dentro la nebbia oscura,
> prendessero ad accendersi stelle per tutto l'empireo.
> In modo che non ci fosse regione immota da cose viventi,
> occupano il campo celeste astri e figure di dèi,
> le acque si aprirono e accolsero i lucidi pesci,
> la terra si prese le bestie, la mobile aria gli uccelli (Ov. *Met.* I 69-75)[31].

Il fatto è però che le forme non sono stabili: l'opera di distinzione e di assegnazione degli spazi inaugurata dal *fabricator mundi* è surrettizia, e più che rimediare definitivamente all'indistinzione primigenia, si limita di fatto – come si capirà nel corso

[29] Cfr. ad es. 31 A 52 DK e B 16 ss. DK. Sui riferimenti cosmogonici di Ovidio, cfr. ad es. BARCHIESI (2005, *ad* I 5 ss.).

[30] A questo proposito, cfr. BARCHIESI (2005, *ad* I 69).

[31] In generale, la pericope qui selezionata presenta problemi testuali di lieve entità. Il punto più critico è il v. 70, dove, al posto di *fuerant caligine caeca* esistono alcune varianti poco plausibili: cfr. ANDERSON (1996, *ad l.*).

della lettura del poema – a camuffarla. Il Caos, in fondo, è il lascito magmatico e perenne di quello che Italo Calvino aveva chiamato il principio della 'contiguità universale' che regola il mondo ovidiano[32]. E in questa contiguità universale, che rende tutto indistinto e privo di limiti certi, e che ribolle al di sotto delle *formae* (apparentemente fisse, ma in realtà mutevoli), si può facilmente ripiombare. Questo perché se il demiurgo suddivide la natura in *formae*, la *Natura* in realtà rimane irrimediabilmente una.

Un evento importante, nella storia del cosmo, è sicuramente costituito dalla nascita della specie umana, che viene raccontata riprendendo una serie di *topoi* ricavati dalle zooantropologie filosofiche antiche di marca antropocentrica: l'uomo è stato creato per dominare il mondo, è stato fatto a immagine e somiglianza degli dèi, ha lo sguardo rivolto verso il cielo e verso le stelle. Ognuno di questi luoghi comuni sembra tuttavia smentito dai racconti successivi: la forma di vita generata per dominare il mondo viene più volte spazzata via e rimpiazzata in una sequela di antropogonie più o meno caotiche e arbitrarie, ora da un diluvio universale, ora da un incendio cosmico[33]. Questo significa che non c'è alcuna forma di 'progressionismo'; nulla lascia pensare che l'uomo sia il vertice delle successive mutazioni della natura; anzi, la sua stessa origine sembra procedere 'per cespugli' in quella che sembra piuttosto una dinamica di *trial and error*. Quanto allo sguardo umano che si erge verso il cielo, come non pensare, *e contrario,* all'immagine di Callisto che viene presa per i capelli da Giunone e viene buttata giù faccia a terra prima di venire trasformata in orsa? Come non pensare a Licaone che si trasforma in lupo?[34]

I vv. 87 e s., in tal senso, sono quanto mai emblematici per capire cosa veramente siano gli uomini per Ovidio:

> *sic, modo quae fuerat rudis et sine imagine, tellus*
> *induit ignotas hominum conversa figuras.*
>
> Così la terra, fin lì rudimentale e informe (*sine imagine*),
> si trasformò, rivestendo le forme mai viste degli uomini» (Ov. *Met.* I 87 s.).

Il verbo qui utilizzato è *induo*: gli uomini sono cioè pensati come *formae* che la Terra indossa. Senza dubbio Ovidio si rifà metaforicamente a un *topos* molto comune della storia della civilizzazione antica (e non solo): l'idea di fondo è che l'invenzione degli abiti faccia uscire gli esseri umani dallo stato semi-ferino delle origini. Qui gli uomini, in quanto 'vestiti della Terra', fanno uscire la stessa dal suo stadio primitivo per renderla finalmente *mundus* – o, in greco, *kosmos* –, ovvero un insieme apparentemente 'ordinato' e ingentilito. Ma Ovidio – che è anche autore dei *Remedia amoris* – è poeta troppo scaltro e ironico per non ricordare, fra le righe, che ciò che ordina il cosmo e lo ingentilisce non

[32] Cfr. CALVINO (1991, 36 ss.).
[33] Cfr. Ov. *Met.* I 76 ss. (la prima nascita del genere umano con Prometeo); 244 ss. (la seconda antropogenesi, con Deucalione e Pirra), per cui BARCHIESI (2005, *ad ll.*).
[34] Cfr. Ov. *Met.* II 476-481 e I 232-239.

è altro che 'cosmetica' e imbellettamento[35]. I 'vestiti umani della Terra', che pure si gloriano di una serie di luoghi comuni antropocentrici, non sono che una copertura superficiale, che può essere cambiata o persino rivoltata. Sono mera esteriorità, al di sotto della quale c'è la dura sostanza di un universo che continua ad essere informe e che camuffa il suo essere *rudis* e *sine imagine* – e soprattutto il suo essere privo di confini realmente fissi e certi – con il velo fin troppo sottile dei corpi di cui si ricopre.

A confermarlo, del resto, c'è l'enigmatico discorso che Pitagora fa a Numa nel XV libro, in cui si asserisce che tutto muta in continuazione, insinuando così il sospetto che quelle stesse metamorfosi che le narrazioni mitiche ci avevano abituato a pensare come definitive e irreversibili non siano poi così definitive e irreversibili[36]. Come a dire che 'uno stato del mondo non è per sempre,' e che, se l'umano è un *indumentum*, oltre l'umano c'è solo la ruvida nudità della materia e, in definitiva, la *lis* e l'indistinzione del Caos.

7. *Ancora sulla forma come indumento: la storia di Atteone e la storia dei pirati tirreni mutati in delfini*

Che le *formae* che dovrebbero garantire le più comuni differenze specifiche siano solo strati sottili e instabili emerge con chiarezza da due fra le tante storie di metamorfosi che potrebbero essere prese ad esempio. La prima è quella di Atteone; l'altra è quella dei pirati tirreni.

Atteone, aggirandosi in una parte remota e a lui sconosciuta di un bosco, si trova per caso a vedere Diana fare il bagno nuda. La dea lo punisce trasformandolo in cervo e lasciandolo sbranare – lui, un cacciatore! – dai suoi cani da caccia. Come accade in molti altri racconti contenuti nel poema (si pensi, ad esempio, alla vicenda di Io), il passaggio dallo stadio umano allo stadio animale, non segna del tutto un attraversamento del confine che separa un regno naturale dall'altro: Atteone diventa un cervo, ma mantiene la *mens* di un umano, e per giunta continua a pensare come un cacciatore modello: il suo strazio consiste non solo nel non potere dire ai suoi compagni che lo stanno cercando che lui è lì in quel momento, che è proprio quel cervo che sta per essere fatto a pezzi dai suoi cani davanti ai loro occhi. Lo strazio di Atteone consiste anche nel sentire di essere sbranato, ma nel non poter *videre*, non potere godere cioè della scena dei suoi cani che fanno il loro dovere, del non potersi compiacere di averli bene addestrati alla caccia[37]. In questo senso, quasi ogni personaggio delle *Metamorfosi* è un ibrido non troppo dissimile dai porci omerici di Circe, che hanno corpo animale, ma pensieri, desideri e sofferenze umani[38]. La condizione di chi è trasformato, in altri termini, è quella di chi è costretto a stare nel mezzo. E questo stare nel mezzo – questo non potere andare veramente oltre – spesso

[35] L'idea di una cosmologia come cosmetica sembra peraltro presente, a prospettiva invertita, in Ov. *Ars* III 101-290, per cui cfr. MATICIC (2022, 104 ss.).
[36] Cfr. Ov. *Met.* XV 60-507, su cui HARDIE (2015, *ad l.*).
[37] Cfr. Ov. *Met.* III 138-252, su cui BARCHIESI – ROSATI (2007, *ad l.*).
[38] Cfr. *Od.* X 239 s.

moltiplica a dismisura la sofferenza. Atteone rimane, dunque, sé stesso, ma la sua identità è ormai nascosta *sub imagine cervi* (Ov. *Met.* III 250). La preposizione *sub* fa pensare, appunto, al *corpus* e all'*imago* come a delle coperture o a degli strati. C'è un sopra – che sono gli aspetti esteriori delle cose, quelli che fissano le apparenti differenze specifiche fra i vari esseri viventi – e poi c'è un sotto che è fatto di una materialità magmatica e indistinta ma che, nella sua continua instabilità, non può mai mutare veramente. Il dramma delle *Metamorfosi* è in fondo in questa dinamica conflittuale fra ciò che è in continuo divenire e ciò che invece non è soggetto a cambiamenti: il cosmo – nonostante l'opera di centuriazione di quell'agrimensore *sui generis* che è il demiurgo, nonostante i suoi 'vestiti' – rimane sempre un ammasso di elementi che tendono a confondersi e a cozzare l'uno con l'altro; i corpi si trasformano continuamente, ma le identità individuali (le *mentes*, i soggetti) che stanno al di sotto della superficie dei corpi, invece, sono immutabili nella loro rigida staticità.

Le parole che Diana usa per maledire Atteone e per punirlo sono, in questo senso, emblematiche: *nunc tibi me posito visam velamine narres, / si poteris narrare licet* (Ov. *Met.* III 192 s.). La frase può essere letta come «E adesso, va' pure, se puoi, a dire in giro/ che hai visto me senza veli», ma anche come «provati ora a narrare di avermi vista, se ci riuscirai, togliendoti *tu* il *tuo* rivestimento». In conformità ai giochi linguistici che Ovidio ama spesso fare (e che spesso mette in bocca agli dèi), l'ablativo assoluto *posito velamine* può cioè riferirsi ai vestiti della dea, ma anche alla nuova *forma* che è stata imposta ad Atteone come nuovo involucro della sua *mens* immutata. *Velamen*, del resto, significa sia 'velo' che 'vello' o 'pelle di animale'[39].

Che l'area semantica del *velamen* sia importante è poi ribadito dal poliptoto che fa capolino al v. 197, in cui si racconta il processo della trasformazione operato da Diana ai danni del malcapitato Atteone: *velat maculoso vellere corpus*: «e tutto il corpo vela di vello chiazzato»[40].

[39] Cfr. BARCHIESI – ROSATI (2007, *ad l.*).

[40] La traduzione, qui, è mia. Sono molti i casi in cui la deposizione o il cambiamento delle *vestes* o dei *velamina* precedono una trasformazione o comunque un passaggio di *status*. In molti di questi casi la trasformazione è la conseguenza finale di un impulso erotico scatenato in un dio dalla visione della nudità femminile: cfr. ad es. I 528 (Dafne viene parzialmente denudata dalle folate di vento); III 480 (Narciso si sfila il vestito prima di diventare l'omonimo fiore); IV 357 (Salmacide si toglie le vesti prima di fondersi ad Ermafrodito); IV 546 (le amiche sidonie di Ino si strappano le vesti per il dolore, poi sono mutate in rocce e uccelli); V 594 ss. (Aretusa depone i suoi *velamina* in un ramo prima di bagnarsi nel fiume Alfeo che la concupirà); VII 848 (Alcione trova il corpo dell'amato Ceice e si straccia le vesti prima di trasformarsi in uccello); VIII 859 (Mestra, figlia di Erisittone, diventa un mutaforme: prima della trasformazione sfugge al padre *veste vili* e *turbatis capillis*); X 176 (per la gara del lancio del disco, Giacinto e gli altri partecipanti si denudano; poi Giacinto è colpito da Zefiro e infine trasformato nell'omonimo fiore); X 263 (Pigmalione veste la sua statua con vestiti veri prima che questa si trasformi in donna); X 578 (Atalanta si spoglia prima di cominciare a gareggiare e fa innamorare Ippomene: i due saranno trasformati nei leoni di Cibele); XIII 901 (Scilla si aggira nuda sulla spiaggia dove viene notata da Glauco, che si incapriccia di lei); XIV 45 (rifiutata da Glauco, Circe indossa *caerulea velamina* per iniziare le pratiche magiche che trasformeranno Scilla in un mostro). I vestiti, poi, possono trasformarsi in pelli animali, ad es. in I 236 (Licaone mutato in lupo); II 582 s. (Coronea mutata in cornacchia); XIV 394 (Pico mutato in

Sempre nel terzo libro, si passa a raccontare un'altra vicenda di incontro sfortunato fra una divinità e un gruppo di uomini[41]. Atteone era un uomo innocente che aveva scoperto, suo malgrado, che gli dèi non fanno differenza alcuna fra *error* e *culpa*, mentre i protagonisti di questa seconda storia sono invece dei veri e propri malviventi. Con il mutare delle premesse, tuttavia, l'esito non cambia. Entrambe le storie finiscono con una metamorfosi animale imposta da un dio.

Dei pirati tirreni, dopo essere approdati a Chio, hanno rapito un giovinetto dall'aspetto virginale. Il giovane è completamente ubriaco, e non si capisce bene cosa vogliano farne i rapitori: chiedere un riscatto ai familiari? Usargli violenza? Fatto sta che il giovinetto si rivela essere Dioniso, e che all'improvviso, dopo essersi ripreso dai fumi del vino, fa arrestare per magia la nave in mezzo al mare, fa apparire simulacri di belve feroci (tigri, linci, pantere), e, per finire, trasforma i pirati in delfini.

Nel bel mezzo della trasformazione, uno dei pirati, Licabante dice a un suo compagno, Libis, la cui schiena si era già incurvata a formare la colonna dorsale di un delfino, queste parole: *in quae miracula…/ verteris*» («in che razza di mostro/ stai trasformandoti»: Ov. *Met.* III 673 s.).

Per capire cosa stia veramente accadendo, è sul verbo *verteris* che bisogna concentrarsi.

In genere, siamo abituati a dare per scontato che la metamorfosi sia soltanto un semplice mutamento di forma. In realtà, se ci limitiamo a dire questo, rischiamo di appiattire l'antico sul presente, perché a fronte di questo tratto comune (che è il solo che in genere si è tentati di pertinentizzare), perdiamo tutto un sistema di rappresentazioni culturali che rende differente l'idea di metamorfosi che avevano gli antichi dall'idea di metamorfosi che sta alla base di sequenze cinematografiche come, per esempio, quelle di *Un lupo mannaro americano a Londra*.

La traduzione italiana della frase («in che razza di mostro ti stai trasformando?») rende perfettamente lo stupore del pirata che vede il compagno mutare mentre lui stesso si trasforma, ma rischia di far passare inosservate alcune coordinate importanti. Il verbo *verto* significa, nella sua accezione primaria, 'volgere', ed è inteso, ad esempio per l'atto del tradurre, come 'girare' da una lingua ad un'altra. Questo significa, in altri termini, che la metamorfosi, nel mondo antico, può essere pensata come una 'traduzione' (e *vice versa*) e che ogni mutazione può essere intesa nei termini di una 'semiotica dei corpi'; cosa, questa, che non mi pare emergere nell'immaginario contemporaneo.

Alla luce di questo dato, potremmo dire, per certi versi, che i pirati tirreni che hanno tentato di oltraggiare il dio Bacco sono stati 'tradotti', per effetto della punizione divina, da un 'codice' di comportamento a un altro. Ma questo significa che sono stati trasformati

picchio), o, nel caso della veste intinta del sangue di Nesso, attaccarsi al corpo di Eracle che, da morto, diventerà dio (IX 153 ss.). L'atto dello slacciarsi le vesti è poi notoriamente collegato ai riti magici (cfr. ad es. VII 182, dove Medea si accinge a compiere il rito di ringiovanimento di Esone). Che la veste sia un tratto identitario forte si evince dal brano dedicato a Morfeo, che riesce a trasformarsi in chiunque voglia: al v. XI 637 si sottolinea che fra i tratti che il dio riesce ad imitare alla perfezione ci sono anche le *vestes*.

[41] Cfr. Ov. *Met.* III 565-691, su cui BARCHIESI – ROSATI (2007, *ad l.*) e LI CAUSI (2017 A, 55 ss.).

in ciò che, con i loro comportamenti devianti, 'significavano' veramente (ovvero in bestie)?

Per capirlo dobbiamo ricordare che di ogni animale diverse culture possono costruire diverse 'enciclopedie' condivise[42]. I delfini, ad esempio, sono pensati dagli antichi come animali filantropi che soccorrono i naviganti (e che per di più sono sacri proprio a Dioniso!)[43]. Comprendiamo quindi che se la metamorfosi è una 'traduzione', in questo caso è una 'traduzione inversa' che agisce per contrappasso: degli uomini che insidiano un navigante (Dioniso) vengono 'tradotti' in animali che aiutano i naviganti.

Le accezioni del termine *verto,* tuttavia, non finiscono qui. Gli atti del *vertere* non sono solo atti di 'traduzione' da un sistema etologico a un altro. Sono anche atti magici.

La radice del verbo *verto* la ritroviamo anche in termini come *Vertumnus,* il dio romano della metamorfosi che presiede al mutamento degli eventi e agli innesti, e in *versipellis*, termine che viene abitualmente tradotto con 'lupo mannaro' e che ricorre in genere in una serie di racconti popolari dell'orrore (uno dei quali, famosissimo, è messo in bocca a uno dei personaggi del *Satyricon* di Petronio) i cui protagonisti sono uomini mutati in lupi che compiono razzie e atti sanguinari di vario tipo[44]. Alla lettera, però, *versipellis* non significa 'uomo lupo' (come ad esempio accade per il greco *lykanthrôpos*), bensì, appunto, 'colui che volge la sua pelle'. L'atto della mutazione da uomo in lupo, in altre parole, viene visto come l'atto di un essere il cui aspetto superficiale è 'girevole', proprio perché è munito – per così dire – di una pelle *double face*[45].

È qui, in fondo, che si annida una delle principali differenze culturali fra il mondo antico e il mondo contemporaneo: laddove noi pensiamo alla metamorfosi come a un percorso basato su una contiguità omologica di tipo 'diacronico' che ha un punto di partenza A e un punto di arrivo B separati all'origine, l'idea di contiguità che sembra operare dietro i racconti ovidiani non prevede tanto il passaggio da una natura a un'altra, bensì la compresenza innata e sincronica di due o più nature, di cui una è semplicemente latente e finisce per manifestarsi in seguito all'intervento di una divinità (poco importa se benevola o malevola) che 'fa girare la pelle'.

A rendere apparentemente distinte la natura di origine e la natura di arrivo sono le *formae*; ma le *formae* sono – per così dire – gli elementi di una 'cosmetica cosmica' messa a punto da un demiurgo che non ha saputo imporre il suo ordine e le sue *centuriationes* una volta e per sempre.

[42] Utilizzo il termine nell'accezione di ECO (1984, 108 ss.), secondo cui l'enciclopedia non è un semplice codice, ma l'insieme condiviso delle conoscenze di una cultura, di una sottocultura, di un gruppo.

[43] Su questo punto, cfr. LI CAUSI (2017 A, 69 ss.).

[44] Cfr. Petron. 62.

[45] Per il verbo *verto*, cfr. ad es. BETTINI (2012, 32 ss.). Più in generale, per una interpretazione dell'episodio di Dioniso e dei pirati, cfr. LI CAUSI (2017 A, spec. 72 ss.).

8. *Le* Metamorfosi *di Ovidio per riflettere sulla crisi dell'Antropocene?*

Alla luce di quanto detto fin qui, il mondo delle *Metamorfosi* sembrerebbe presentare diversi punti di distanza dallo scenario supposto dall'Antropocene. Con Darwin e Copernico si era imposta una nuova narrazione: l'uomo non era più il centro di un universo creato provvidenzialisticamente e finalisticamente da un Dio benevolo; era invece un animale in evoluzione tra gli altri, che viveva su un pianeta come tanti altri attorno ad una delle tante stelle che popolavano l'universo. L'ipotesi dell'Antropocene cambia nuovamente le carte in tavola, e rende nuovamente l'uomo – nel bene e nel male – l'arbitro indiscusso della Terra, capace di stravolgerne il clima, di incidere drasticamente sui cicli dell'azoto e del carbonio, sull'acidificazione dei mari, sull'aumento delle radiazioni, sulla deforestazione, sulla drastica riduzione della biodiversità.

Se nel mondo di Ovidio gli umani sono solo gli indumenti di un Caos che ribolle, e che gli dèi plasmano e 'volgono' a loro piacimento, l'ipotesi dell'Antropocene ci consegna un'immagine ben diversa della nostra specie: «l'Antropocene» – sostiene Erle C. Ellis, che è uno dei principali fautori della nuova periodizzazione – «costituisce tanto una nuova narrativa che mette in relazione uomo e natura, quanto un nuovo e audace paradigma scientifico, una 'seconda rivoluzione copernicana', in grado di cambiare radicalmente il nostro modo di pensare cosa significhi essere umani»[46].

Come le pietre lanciate da Decaulione e Pirra, ci troviamo dunque gettati nel bel mezzo di una nuova antropogenesi; siamo al centro di una nuova nascita che ridefinisce la nostra essenza e ci costringe a modificare tutti i progetti preesistenti di 'umanità' – perché l'umanità, in fondo, più che una condizione biologica in sé, è, appunto, un progetto[47]. Scoprirci nuovamente al centro e al vertice, significa, da un lato, ammettere le nostre responsabilità, e cercare di porre rimedio agli effetti più catastrofici del nostro operato nel mondo – ammettere il passaggio dall'Olocene all'Antropocene, del resto, come ricorda Ellis, richiede una certa propensione all'azione; ci chiama in causa –; dall'altro lato, però, questo rinnovato protagonismo potrebbe anche generare una nuova ubriacatura prometeica: potremmo cedere alla tentazione tecnocratica di 'rubare il fuoco' e trasformare tutto a nostro uso e a nostra immagine, solo perché abbiamo finalmente capito che dal Pleistocene ad oggi non c'è mai stato un angolo della cosiddetta 'natura' che non sia stato plasmato dalle nostre attività.

L'Antropocene, in questo senso, ha fatto definitivamente piazza pulita del mito, per molti versi fallace, di una natura incontaminata[48]. Nell'Antropocene «l'uomo è molto più di un semplice disturbo per un mondo che senza di lui sarebbe naturale. I sistemi sociali

[46] Cfr. ELLIS (2018, 37).

[47] Su questo punto, cfr. ad es. le riflessioni raccolte in AFFERGAN – BORUTTI – CALAME – FABIETTI – KILANI – REMOTTI (2005).

[48] L'idea della scomparsa definitiva delle aree di natura selvaggia è tuttavia fortemente avversata da naturalisti come WILSON (2016, spec. cap. 9), che condannano i teorici dell'Antropocene come anti-conservazionisti e fautori di una forma iperbolica di antropocentrismo.

umani si sono sviluppati sulla Terra come una forza planetaria, una vera e propria antroposfera che sta trasformando e sostenendo attivamente una biosfera antropogenica. I network sociali umani si intrecciano a livello globale nella rete della vita. Le decisioni prese in un posto possono cambiare l'ecologia dall'altra parte del pianeta e persino a livello globale; i sistemi umani e naturali sono 'teleacoppiati' a livello globale. Mentre gli umani continuano a costruire la loro nicchia in tutto il pianeta, la Terra funziona sempre più come un sistema socioecologico con un proprio metabolismo sociale orientato a mantenere popolazioni sempre più ricche ed esigenti»[49].

Nel 2014, Donna Haraway aveva introdotto, come reazione a questa ipertrofica riproposizione della centralità umana, la nozione di 'Chthulucene', coniando il termine a partire dall'oscura divinità aliena ideata da H. P. Lovecraft. Per la filosofa femminista, avallare l'idea di un controllo totale dell'uomo significherebbe soltanto abbracciare il modello isolazionista, gerarchico, 'capitalocentrico' ed 'estinzionista' che ha causato le catastrofi in corso. L'invito della Haraway, in questo senso, è quello di interconnetterci, invece, con tutte le specie esistenti rivendicando la nostra parentela con ognuna di esse, riscoprendo le dimensioni simbiotiche della vita di ogni organismo terrestre – uomo compreso: *make kin, not babies* («fate legami, non bambini!») è il motto che riassume la sua proposta[50].

Mutatis mutandis, già Ovidio secoli prima aveva pensato qualcosa di analogo, proprio perché aveva osato immaginare l'umanità come uno spazio instabile di intersezione e la Terra stessa come un involucro di coscienze trasformate e un groviglio di entità interconnesse. Come si è visto, non possiamo parlare, nelle *Metamorfosi,* di un vero e proprio 'andare oltre'. Ogni volta che si va 'oltre', nel mondo ovidiano, lo si fa in un modo a dir poco paradossale, proprio perché è l'idea stessa di confine che collassa: tutto muta, niente sta fermo, ma il doppio fondo cosmico che è coperto dalle *formae* è sempre quello del Caos originario in cui tutto alla fine può precipitare. In questo suo essere eternamente mutevole e sorprendente – e catastrofica –, l'essenza stessa del mondo ovidiano è di fatto drammaticamente immutabile, e l'essere umano non è il fine indiscusso del 'creato', bensì una sua mera appendice fragile, esposta, soggetta, indifesa. Prima dei pensatori post-umanisti, Ovidio aveva già costruito un universo narrativo in cui gli equilibri ecologici sono di per sé *strutturalmente* alterati e, al contempo, in continua – e violenta – alterazione. In questo universo gli esseri umani non sono separati dalle altre

[49] Cfr. ELLIS (2018, 117).

[50] Per la traduzione italiana del saggio, cfr. HARAWAY (2016). Sebbene il termine 'Antropocene' vada imponendosi con sempre maggiore forza, è ancora vasta la comunità di studiosi e scienziati che lo contesta o che propone denominazioni alternative. Il biologo WILSON (2016), ad esempio, ha coniato il nome 'Eremocene' ('Era della solitudine') per indicare un'era di distruzione in cui tutte le specie dipendono direttamente dall'uomo e ogni essere vivente – uomo compreso – ha come unico destino, se vuole sopravvivere, la domesticazione. Una denominazione alternativa è poi quella di 'Capitalocene', proposta dall'ecologo Andreas Malm, dal geografo Jason Moore e dall'antropologo Alf Hornborg, che indicano nel capitalismo la causa principale delle trasformazioni radicali che stanno investendo il nostro pianeta: cfr. ELLIS (2018, 128 s.). GHOSH (2017, 149 ss.) ha sposato la tesi del 'Capitalocene' mettendo però in evidenza l'intreccio fra il capitalismo e l'imperialismo anglo-americano.

specie, perché le specie – le *formae* – sono sì un dispositivo atto a separare e distinguere, ma sono pur sempre un dispositivo precario, interstiziale, girevole: sono come vestiti, velli, peli che si indossano e si attaccano al corpo, che si tolgono, o che si rivoltano. Gli umani, in definitiva, sono in potenza i simbionti delle specie in cui si trasformeranno, e le specie non-umane, a loro volta, sono il collettore delle coscienze umane che furono e che continuano a essere.

Questo significa che non si passa mai definitivamente da una natura all'altra, ora perché ci si ferma nel mezzo, diventando, appunto, 'ibridi etologici' (i personaggi metamorfosati, come si è visto, cambiano i corpi, ma non mutano mai davvero la loro *mens*), ora perché le *naturae* di tutti gli esseri si rivelano contigue e compresenti.

Nel mondo incerto e insicuro delle *Metamorfosi* ovidiane, i limiti, se ci sono, e quando ci sono, collassano, e sono fissati solo in maniera surrettizia e precaria. Non durano per sempre. Il centro focale – la vittima, direi – di questo cambiamento è sempre chi si trova in posizione di inferiorità: l'uomo, le ninfe e gli altri elementi della natura sono soggetti a dèi capricciosi, libidinosi, permalosi, vendicativi; dèi che in fondo – come qualcuno ha sottolineato – sono il riflesso di un'epoca in cui il potere politico diventa sempre più centralizzato, e gli individui diventano sempre più indifesi rispetto ad esso[51].

In questo essere centro della narrazione, la forma umana non è vertice apicale, bensì semplice 'canone', metro di paragone, radice a partire dalla quale – non sempre - germogliano altre specie – anche se talvolta si dà spazio a trasformazioni che investono altri regni della natura, come nel caso dei rametti delle piante acquatiche che si trasformano in corallo nella storia di Perseo, nel IV libro[52]. Questo significa che, se forme di un pensiero antropocentrico possono essere individuate, si tratta pur sempre di un antropocentrismo 'comparativo' e sgranato.

La condizione umana, in questo quadro, è specchio della fragilità universale di tutto ciò che è esposto ai capricci degli dèi: se tutto è interconnesso, se tutto è contaminato, se tutto è, per così dire, 'co-infettato' nei suoi elementi primordiali, vuol dire che tutto ci riguarda non solo in quanto esseri umani, ma in quanto esseri viventi che soffrono *nella* biosfera, e non al di fuori di essa: al di là dell'ambiguo appello al vegetarianismo di Pitagora, nel XV libro, lo strazio di Atteone nel III libro non può non farci pensare al dolore provato dagli animali cacciati; e i dolori del parto di Mirra, trasformata in pianta nel X libro, non possono non farci immedesimare in un vegetale; non possono, cioè, non farci ricordare che un vegetale ha percezione e 'coscienza'[53].

---

[51] Cfr. BARCHIESI (2005, CLX ss.); SEGAL (2005, XVII ss.; spec. XXVII e C s.) e bibliografia.

[52] Cfr. Ov. *Met.* IV 743-752. Si noti che, mentre ad esempio nella zoogonia del *Timeo* platonico l'uomo è *sempre* radice dell'animale – cfr. 90 e ss., su cui P. Li Causi in LI CAUSI – POMELLI (2015, 15) e bibliografia – in Ovidio, non sempre le specie animali derivano da quella umana: cfr. ad es. *Met.* I 416 ss. e BARCHIESI (2005, *ad l.*).

[53] Cfr. risp. Ov. *Met.* XV 75-142 – per la cui ambiguità, cfr. HARDIE (2015, *ad l.*) e bibliografia ivi cit. –; III 200-259; X 298-502. Fa un certo effetto accostare il passo ovidiano a una pagina di GHOSH (2017, 93), che racconta il 'progetto' di una pianta rampicante di raggiungere un punto ben preciso con i suoi rami proprio come se prendesse la mira: «ciò mi induce a pensare che il rampicante stia, in un certo senso, 'interpretando' gli stimoli che ha intorno, forse le ombre che gli passano sopra, o le correnti d'aria. Quali

In altri termini, laddove l'Antropocene ci rende 'arbitri', 'tutori' e 'dèi' del pianeta che abitiamo, Ovidio ci invita a provare sulla nostra pelle il dolore di una pianta squarciata, lo strazio della carne del cervo lacerata dai cani da caccia. Gli dèi, però, non sembrano curarsi di tutto questo; anzi, talvolta ne godono. Ed è questo, in definitiva, il rischio della tecnocrazia antropocenica, che potrebbe trasformare anche noi in quelle ovidiane divinità che, mentre, insensibili e crudeli, plasmano il mondo a loro immagine, mentre operano ogni sorta di metamorfosi, mentre 'volgono' le cose del mondo, non si curano più delle sofferenze della materia su cui vanno a incidere. Una materia che viene pensata come alterità e che invece ci è contigua.

Riferimenti bibliografici:

AFFERGAN – BORUTTI – CALAME – FABIETTI – KILANI – REMOTTI (2005)
F. Affergan, S. Borutti, C. Calame, U. Fabietti, M. Kilani, F. Remotti, *Figures de l'humain. Les représentations de l'anthropologie,* tr. it., *Figure dell'umano. Le rappresentazioni dell'antropologia,* Meltemi, Roma.

ANDERSON 1996
W. S. Anderson (ed.), *Ovidius.* Metamorphoses, Teubner, Leipzig.

ANDERSON 2018
D. Anderson, *A terrifying fragile border. Jewish Assimilation in* American Werewolf in London, in L. Wenger Bro, C. O'Leary Davidson, M. A. Gareis (eds.), *Monsters on Film, Fiction and Fable. The Cultural Link Between Human and Inhuman,* Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 363-376.

BARCHIESI 2005:
A. Barchiesi (a cura di), Ovidio, *Metamorfosi, v. 1,* Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano.

BARCHIESI 2014
A. Barchiesi, *Per una lettura delle metamorfosi di Ovidio,* in F. Citti, L. Pasetti, D. Pellacani (a cura di), *Metamorfosi tra scienza e letteratura,* Leo S. Olschki, Firenze, 123-135.

che siano gli stimoli, la 'lettura' che ne fa il rampicante è evidentemente abbastanza precisa da consentirgli di sviluppare un''immagine' di ciò verso cui 'si protende'; qualcosa di non dissimile dalle telecamere termografiche nelle armi e nei robot». Da notare come, proprio mentre lascia trapelare la possibilità di una 'intenzionalità vegetale', lo scrittore – vittima dell'antropocentrismo che pure denuncia – si affida a formule analogiche e attenuative ('in un certo senso') o a immagini 'disumanizzanti' (la similitudine con le telecamere termografiche e i robot), laddove invece Ovidio, nel raccontare empaticamente i dolori di Mirra, sembra più disposto a riconoscere l'umanità del non umano.

BARCHIESI – ROSATI 2007
A. Barchiesi, G. Rosati (a cura di), Ovidio. *Metamorfosi, v. 2,* Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano.

BARCHIESI - ROSATI – CHIARINI 2009
A. Barchiesi, G. Rosati, G. Chiarini (a cura di), Ovidio. *Metamorfosi, v. 3,* Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano.

BETTINI 2012
M. Bettini, Vertere. *Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Einaudi, Torino.

BOLTON 1997
R. Bolton, *The Material Cause: Matter and Explanation in Aristotle's Natural Science*, in W. Kullmann and S. Föllinger (eds.), *Aristotelische Biologie*, Steiner, Stuttgart, 97–126.

CALVINO 1991
I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano.

CARBONE 2002
A. Carbone (a cura di), Aristotele, *Le parti degli animali*, BUR, Milano.

ECO 1984
U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.

ELLIS 2018
E. C. Ellis, *Anthropocene,* tr. it., *Antropocene*, Giunti, Milano.

FALCON 2019
A. Falcon, *Aristotle on Causality*, in «The Stanford Encyclopedia of Philosophy» Spring 2019, Edward N. Zalta (ed.): https://plato.stanford.edu/archives/spr2019/entries/aristotle-causality/.

GHOSH 2017
A. Ghosh, *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, tr. it., *La grande cecità*, Neri Pozza, Vicenza.

GOTTHELF 2012
A. Gotthelf, *Teleology, First Principles, and Scientific Method in Aristotle's Biology*, Oxford University Press, Oxford, New York.

GRASSI 1982
E. Grassi, *The Philosophical and Rhetorical Significance of Ovid's "Metamorphoses",* in «Ph&Rh» 4, 257-261.

HARAWAY 2016
D. Haraway, *Staying With the Trouble*, tr. it., *Chtulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero, Roma.

HARDIE 2015
Ph. Hardie (a cura di), Ovidio. *Metamorfosi, v. 6,* Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano.

JOHNSON 2005
M. R. Johnson, *Aristotle on Teleology*, Oxford University Press, Oxford, New York.

KENNEY 2011
E. J. Kenney (a cura di), Ovidio. *Metamorfosi, v. 4,* Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano.

LENNOX 1999
J. G. Lennox, *Material and Formal Natures in Aristotle's* De Partibus Animalium, in J. G. Lennox, *Aristotle's Philosophy of Biology*, Cambridge University Press, Cambridge, 182–204.

LI CAUSI 2010
P. LI Causi, *I generi dei generi (e le specie): le marche di classificazione di secondo livello dei Romani e la biologia di Plinio il Vecchio,* in «AOFL» 5, 2, 107-142.

LI CAUSI 2017 A
P. Li Causi, *Dal pesce all'uomo, dall'uomo al delfino. Per una lettura zooantropologica di Ovidio* Metamorfosi *III 660-686 (e di* Origin *di Daniel Lee)*, in «SIFC» 15, 1, 55-86

LI CAUSI 2017 B
P. Li Causi, *Un Aristotele romano? Ricezione e metamorfosi del corpus zoologico in Plinio il Vecchio,* in M. M. Sassi, G. Feola, E. Coda (a cura di), *La zoologia di Aristotele e la sua ricezione dall'età ellenistica e romana alle culture medievali,* Pisa University Press, Pisa, 85-111.

LI CAUSI – POMELLI 2015
P. Li Causi, R. Pomelli, *L'anima degli animali. Aristotele, frammenti stoici, Plutarco, Porfirio,* Einaudi, Torino.

MATICIC 2022
D. A. Maticic, *Ovid's* imago mundi muliebris *and the Makeup of the World in* Ars amatoria *3.101– 290,* in K. Volk – G. D. Williams (eds.), *Philosophy in Ovid, Ovid as Philosopher*, Oxford University Press, Oxford, 104-123.

MYERS 1994
K. S. Myers, *Ovid's Causes: Cosmogony and Aetiology in the Metamorphoses,* The University of Michigan Press, Ann Arbor.

PIEVANI 2018
T. Pievani, *Homo sapiens e altre catastrofi. Per un'archeologia della globalizzazione,* Meltemi, Roma.

QUARANTOTTO 2005
D. Quarantotto, *Causa finale, sostanza, essenza in Aristotele. Saggio sulla struttura dei processi teleologici naturali e sulla funzione del* telos, Bibliopolis, Napoli.

REED 2013
J. D. Reed (a cura di), Ovidio. *Metamorfosi, v. 5,* Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano.

ROMANO 2008
E. Romano, *Tempo della storia, tempo della scienza: innovazione e progresso in Lucrezio*, in M. Beretta, F. Citti (a cura di), *Lucrezio. La natura e la scienza*, Leo S. Olschki, Firenze, 51-67.

SCHARLE 2008
M. Scharle, *The Role of Material and Efficient Causes in Aristotle's Natural Philosophy*, in «Apeiron» 41 (Special Issue: *Aristotle on Life*, J. Mouracade, ed.), 27–46.

SEGAL 2005
Ch. Segal, *Il corpo e l'io nelle "Metamorfosi" di Ovidio,* in A. Barchiesi (a cura di), Ovidio. *Metamorfosi, v. 1*, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano, XV-CI.

VOLK – WILLIAMS 2022
K. Volk, G. D. Williams (eds.), *Philosophy in Ovid, Ovid as Philosopher*, Oxford University Press, Oxford.

WILSON 2016
E. O. Wilson, *Half-Earth. Our Planet's Fight for Life,* tr. it., *Metà della Terra. Salvare il futuro della vita*, Codice, Torino.