



Centro Internazionale Studi sul Mito
Delegazione Siciliana

COLLANA ARGOMENTI



LE METAMORFOSI

A cura di Gianfranco Romagnoli
(edizione non definitiva)

Immagine di copertina: Gian Lorenzo Bernini *Apollo e Dafne*

GLI AUTORI

- Alessandro AIARDI - Accademia Marchigiana di Scienze, Lettere ed Arti
- Carla AMIRANTE - Centro Internazionale di Studi sul Mito
- Gianfranco ROMAGNOLI - Vicepresidente del Centro Internazionale di Studi sul Mito
- Diego ROMAGNOLI - Centro Internazionale di Studi sul Mito
- Emanuela ANDREONI FONTECEDRO - Università di Roma Tre.
- Sergio SCONOCCHIA - Presidente del Centro Internazionale di Studi sul Mito
- Andrea MONETA - Università di Pisa

LA METAMORFOSI: VITALITÀ DI UN CONCETTO

di Gianfranco Romagnoli

Relazione al convegno *La Metamorfosi – Archetipo e mito*, Recanati, 24 ottobre 2011

1. E' noto che la parola 'metamorfosi', nel suo significato etimologico derivato dal greco, indica semplicemente il passaggio da una forma a un'altra, in perfetta corrispondenza con il termine 'trasformazione' che ha la stessa etimologia, ma derivata dalla lingua latina.

In zoologia, la metamorfosi è un processo nel quale avvengono diverse modificazioni strutturali e funzionali nel corpo di un animale che inizia il suo ciclo vitale allo stadio di larva, per formare un animale adulto la cui forma definitiva nulla ha più a che vedere con quella iniziale.

Nella mitologia greca, il termine 'metamorfosi' ha assunto lo specifico significato di trasformazione di esseri divini, o umani (e talora anche inanimati) in entità differenti, animate o inanimate, a seguito di intervento divino o per arte magica (ma talora anche per altre cause).

La metamorfosi può presentarsi con caratteri e modalità diversi: essere volontaria (quella degli dèi) o involontaria (quella degli uomini, che però va fatta risalire alla volontà divina o, come accennato, alla magia o ad altra causa), conscia o inconscia. La trasformazione, inoltre, può comportare la possibilità di tornare alla forma primitiva, oppure essere permanente ed irreversibile. La metamorfosi poi, quando riguarda esseri umani o semidei, può avvenire durante la loro vita o al momento della loro morte, o anche dopo di essa.

Infine, la metamorfosi può essere ascendente o discendente a seconda che rappresenti una ricompensa o una punizione, o a seconda delle finalità cui obbedisce:¹ prevalentemente la metamorfosi comporta il passaggio da uno *status* superiore ad uno inferiore, specialmente se ha carattere di punizione degli dèi che, di solito, trasforma il punito in un essere inanimato; ma la regola conosce numerose eccezioni, ad esempio quando l'uomo è trasformato, come premio degli dèi per le sue virtù, in stella o costellazione e pertanto assunto in cielo.

Quando la trasformazione riguarda gli dei, bisogna distinguere il concetto di metamorfosi da quello di mascheramento: per mascheramento deve intendersi «qualsiasi condotta o azione di occultamento o alterazione dei tratti pertinenti e identitari di un singolo soggetto o oggetto, finalizzata al raggiungimento di un obiettivo specifico, sia esso salvifico o contaminante».

¹ CHEVALIER, J. e GEERBRANT, A. *Dizionario dei simboli voce Metamorfosi* 2005 Milano, BUR, vol. II p. 90

Ne è esempio «Venere [che] si manifesta al figlio [Enea] nelle vesti di vergine cacciatrice paragonata ad Arpalice» (Ae. I, 325-334).²

Secondo Chevalier e Geerbrant, le metamorfosi

«rivelano ... una certa credenza nell'unità fondamentale dell'essere, di cui le apparenze sensibili hanno solo un valore illusorio o passeggero; i cambiamenti di forma non sembrano influire sulla personalità profonda, che conserva *in generale* (quindi non sempre, come abbiamo già rilevato, N.d.A.) il suo nome e il suo proprio psichismo. Si potrebbe concludere, da un punto di vista analitico, che le metamorfosi sono espressioni del desiderio, della censura, dell'ideale o della sanzione, che emergono dal profondo dell'inconscio e prendono forma nell'immaginazione creatrice».³

La formulazione sopra riportata è, in linea di massima, condivisibile: tuttavia, come vedremo, accanto all'aspetto dell'unità fondamentale dell'essere sta, specularmente, quello della sua duplicità.

Per un compiuto esame di questo concetto o credenza, sarà bene partire da ciò che sta alla sua origine, per passare, poi, non solo alla particolare fisionomia che ha assunto nel mondo classico greco-romano, ma anche per andare oltre, mostrando come esso, mantenendosi vitale e attraversando i secoli con l'assunzione di ulteriori significati, sia infine approdato ai giorni nostri. Non trascureremo, parallelamente, un esame di concetti affini, ma che presentano evidenti differenze.

Ritengo che il punto di partenza vada ricercato nella religiosità teriotropica dell'uomo cacciatore della preistoria: l'adorazione, cioè, degli animali, indotta sia dall'ammirazione per la loro forza ed agilità, sia dall'utilità che recavano all'uomo quale fonte di nutrimento, di talchè egli riteneva di poterseli procacciare a fini alimentari propiziandoseli, o cercando di piegarli alle sue esigenze, attraverso riti di una religiosità primitiva, che si esprimeva mediante la loro riproduzione in disegni tracciati sulle pareti di grotte che, con la loro atmosfera buia e silenziosa, assolvevano, specie nei loro recessi più profondi, anche alla funzione di santuari.⁴

A questa primitiva religiosità teriotropica, propria dei popoli cacciatori, succedette la religiosità uranica dei popoli dediti alla pastorizia finchè, con l'affermarsi delle civiltà agricole e stanziali, si giunse alla fase della antropomorfizzazione delle divinità celesti.

Questo punto di arrivo non cancellò però completamente l'originaria religiosità teriotropica: è da tenere infatti presente che il pensiero umano non

² SCOLARI, L. *Mascheramento e sogno: visioni oniriche ed epifanie divine nell'Eneide* in *Gli Aspetti del Mito* 2010 Palermo, Carlo Saladino Editore, pp. 96-97

³ Ibid.

⁴ PIERINI, F. *Le religioni dell'antichità* in *Guida alle religioni* 1987 Cinisello B., Edizioni San Paolo, p. 20

procede per salti, ma è, in un determinato contesto, la risultante della stratificazione di diverse fasi e civiltà: avvenne così che, accanto agli dèi umanizzati, furono rappresentati animali che li servivano o li accompagnavano.

Scrive in proposito l'indologo Coomaraswami:

«Col sorgere dei grandi sistemi teologici tutto questo sarà irreggimentato e organizzato. Dall'essere essi stessi dèi [gli animali] discenderanno a divenire i veicoli e i compagni degli dèi ... Ma in questo stesso fatto vi sarà l'implicita dichiarazione delle divine associazioni dei subordinati. L'emblema così costituito formerà un compromesso, una sintesi di due sistemi, due idee: una relativamente nuova e una incomparabilmente più antica e più primitiva».⁵

2. Da un'unica figura divina - prima l'animale, poi la divinità uranica antropomorfizzata, si arrivò così, per un compromesso scaturito dalla stratificazione di sistemi religiosi, ad uno sdoppiamento della figura divina. Ciò non è ancora la metaforfosi, ma ne è il presupposto ed il punto di partenza, perché comporta la possibilità che il dio umanizzato si (ri)trasformi nel suo animale-simbolo. L'esempio più noto nella mitologia greca è Zeus, spesso raffigurato in compagnia di un'aquila, nella quale si trasforma per rapire il giovinetto Ganimede, così come, d'altronde, è uso fare nelle sue scorribande amorose con metaforfosi discendente per finalità seduttiva, prendendo la forma di altri animali a lui legati o meno come simbolo (basterà ricordare il toro nell'episodio del ratto d'Europa e il cigno in quello di Leda).

Altre metamorfosi nella mitologia greca, e sono la maggior parte, prescindono dalla preesistenza di un "doppio" (ma come doppio dell'essere tramutato può ben essere vista la nuova forma che assume): risalendo ai testi più antichi della letteratura greca, nell'*Odissea*, libro X, troviamo la trasformazione dei compagni di Odisseo in porci ad opera della maga Circe, avvenuta ad opera di magia, ma reversibile con un nuovo intervento magico. Tra le numerose altre che, transitate nella letteratura latina, sono descritte nelle *Metamorfosi* di Ovidio, ricordiamo quella della ninfa Dafne, che viene trasformata in un albero di alloro, segno, come in altri casi, della persistenza di una primitiva religiosità animista e di un culto degli alberi. Si tratta di una metamorfosi irreversibile, dovuta a volontà numinosa in accoglimento dell'appello della ninfa che, inseguita da Apollo, vuole preservare la sua castità. Ricordiamo anche la metamorfosi, pure irreversibile, della ninfa Aretusa nella fonte tuttora visibile nella riva del mare di Siracusa, anche in questo caso per volontà divina di Ade, adirato contro di lei perché aveva cercato di ostacolare il ratto di Persefone. In tutti questi casi, la metamorfosi consiste nel passaggio da uno *status* superiore a uno inferiore

⁵ COOMARASWAMI, Ananda K. e NIVEDITA, S. *Miti dell'India e del buddhismo* 2007 Bari, Laterza, p. 17

(metamorfosi discendente); il contrario (metamorfosi ascendente) accade nel mito di Castore e Polluce, trasformati in stelle ma dopo la morte.

Citiamo infine, dalla letteratura latina, il romanzo *Le metamorfosi o l'Asino d'oro* di Apuleio per due aspetti interessanti: il primo, che la metamorfosi (discendente) del protagonista in asino avviene per opera di magia; il secondo, che tale metamorfosi, altrimenti irreversibile, è resa reversibile dall'intercessione della dea Iside, al cui servizio il protagonista stesso, tornato uomo, si vota nell'ambito del culto misterico diffusosi nel mondo romano per questa dea egiziana.

3. Anche l'uomo, peraltro, nella mitologia mesoamericana azteca e maya, gode di un proprio doppio-animale, chiamato *nagual* o *nahual*, nei cui confronti può attivarsi il fenomeno della metamorfosi. Si tratta di uno spirito benefico che è assegnato a ciascun uomo alla sua nascita perché lo tuteli dai pericoli. L'animale assegnato può essere, per lo più, un asino, un tacchino o un coyote, ma talora anche un animale più potente, come un giaguaro o un puma. Questo animale viene a costituire un *alter ego* dell'uomo, tanto che è credenza diffusa che quest'ultimo, denominato egli stesso *nagual*, possa liberamente trasformarsi nell'animale e riprendere la propria forma. Tale potere di metamorfosi, consapevole e reversibile, è di regola attivato di regola dalla volontà dell'uomo: si narrano però casi come quello del giaguaro che sbarra una strada di montagna all'uomo suo doppio per evitargli un pericolo che lo attende lungo la via. Se ne conclude che la sua fonte è la divinità che ha assegnato l'*alter ego* animale, ovvero, secondo il modo di vedere del cristianesimo introdotto dagli Spagnoli, il demonio che ispira una così stolta credenza. La persistenza di questa credenza nel Guatemala cristianizzato è attestata dal Premio Nobel per la letteratura Miguel Angel Asturias nel suo romanzo *Uomini di mais*.⁶

Il cosiddetto Nagualimo presenta evidenti analogie con le pratiche sciamaniche precolombiane (e non solo) mediante le quali gli sciamani si trasformavano in animali, come può vedersi raffigurato in dipinti preclassici olmehi.

4. Un altro caso di trasformazione reversibile dell'uomo in animale, in questo caso involontaria e inconscia, è quello della licanthropia. Secondo la credenza popolare, il licanthropo è un uomo che, colpito da una maledizione, in seguito a una metamorfosi indotta dalla luna piena (elemento introdotto nel Cinquecento) si trasforma in un lupo mannaro, aggressivo e pericoloso per chi lo incontrasse di notte: secondo alcune leggende, l'uomo che venisse morso da un licanthropo contrarrebbe la licanthropia. Cessata la luna piena, torna ad essere un uomo, che sembra non conservare il ricordo della sua trasformazione in animale. Siamo qui di fronte ad una metamorfosi reversibile

⁶ ASTURIAS, M.A. *Uomini di mais* 1979 Torino, UTET, p.325

ma non indotta dalla volontà degli dèi né da quella dell'uomo, bensì da un fenomeno naturale, anche se, in definitiva, espressione del male e quindi opera del demonio.

Questa credenza, contrariamente alla comune opinione che la ritiene medievale o anche più tarda, è molto antica e presente presso varie civiltà, e se ne ritrovano riferimenti nelle letterature greca e latina. La più antica leggenda europea narra che Lykaon, re dell'Arcadia, sacrificò dei bambini in onore di Zeus e ne mangiò le carni. Adirato, Zeus si presentò alla sua corte nelle vesti di un mendicante, affermando di essere il dio supremo, ma il re lo cacciò: allora il dio lo trasformò in lupo, condannato a vagare in quella forma per i boschi. A questo personaggio fanno riferimento numerosi autori greci, ma la storia è raccontata compiutamente da Pausania.⁷

Gli antichi Romani chiamavano il licantropo *versipellis*, ritenendo che la pelliccia del lupo fosse nascosta all'interno del corpo dell'uomo, che rivoltando la propria pelle assumeva fattezze bestiali.

Nella letteratura latina troviamo un brano sul licantropo nel *Satyricon* di Petronio Arbitro (I sec. d.C.), collocato nel frammento più ampio di quest'opera, noto come *La cena di Trimalcione*. Riassumo la vicenda usando le parole di Ermanno Carini:

«Nicerote, invitato a raccontare una sua avventura, narra che approfittando dell'assenza del suo padrone, persuade l'ospite, che era un soldato molto forte, ad accompagnarlo fino al quinto miglio. Si alzano al primo canto del gallo e si avviano. Capitano in mezzo ad un cimitero e il soldato prima fa la pipì tra i cippi, poi si spoglia, pone gli abiti sul margine della strada, con la pipì traccia un cerchio intorno ai suoi vestiti e si trasforma in un lupo. Il soldato, una volta diventato lupo, incomincia ad ululare, poi fugge verso i boschi; Nicerote con l'anima in gola si avvicina ai vestiti: sono diventati di pietra. Ha la forza di impugnare la spada e dando colpi nel buio, arriva alla casa della sua amica. Viene a sapere che un lupo è entrato nel podere ed ha fatto strage di animali, ma non l'ha fatta franca, perché uno schiavo gli ha trafitto il collo con una lancia. Nicerote fugge a casa, pieno di spavento tanto più che, passando dove le vesti del soldato erano diventate di pietra, trova solo sangue. Giunto a casa, vede il soldato che è sdraiato sul letto, e un medico che gli sta curando una ferita al collo. Il soldato era un lupo mannaro».⁸

Anche il libro VIII della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio parla del licantropo, sostenendo che la metamorfosi è irreversibile, per cui è senz'altro falso che gli uomini possano trasformarsi in lupi e poi ritornare uomini: tale interpretazione si accorda con la leggenda di Lykaon più sopra ricordata.

La credenza si prolunga nel medioevo, e la si ritrova nei Bestiari medievali, come psicosi collettiva, indotta dalla nuova configurazione della città e dal

⁷ PAUSANIA *Periegesi della Grecia* 8. 2. 1-6. Nella letteratura latina, la storia, con qualche variante, è riportata da OVIDIO, *Metamorfosi* I, 199-216.

⁸ CARINI, E. *Il licantropo* in *Gli Archetipi* e-book, collana Argomenti www.centrointernazionalestudisulmito.com, pp. 135-136

suo rapporto con la campagna che la circondava. Scrive in proposito Antonio Martorana:

«I nuclei abitati erano centri fortificati, sorgenti, per esigenze difensive, in luoghi isolati, a ridosso di distese boschive, in modo che venisse sempre assicurato l'approvvigionamento di legname. La prossimità con la macchia forestale provocava uno strano effetto di dipendenza, dai risvolti fobici, che si accentuava al calar delle tenebre, quando sinistri suoni emessi dagli animali selvatici fendevano l'aria nella quiete notturna. Non è difficile immaginare gli improvvisi trasalimenti, le imprecazioni e gli incubi che, nei segreti dell'alcova, turbavano il sonno o la veglia dei soggetti più emotivamente esposti».⁹

Tuttavia, sin dall'antichità non mancava chi attribuiva la licantropia non già ad una maledizione, come comunemente si riteneva, ma ad una malattia mentale (*follia lupina*).

5. Una figura analoga al licantropo è quella del vampiro, il morto vivente, creatura del Male che uscendo nottetempo dalla tomba succhia il sangue alle sue vittime. Il concetto di vampirismo esiste da millenni; culture come quella mesopotamica, ebraica, greca e romana concepirono demoni e spiriti che possono essere considerati in qualche modo precursori dei moderni vampiri, ma che non essendo frutto di una metamorfosi non interessano in questa sede. Il vampiro così come lo conosciamo oggi attraverso lo sviluppo che alla leggenda è stata data nell'Ottocento da vari scrittori come Polidori¹⁰ e Stoker¹¹ affonda le sue radici esclusivamente in leggende dell'Europa dell'est, riallacciandosi alla figura di Vlad Drakul, principe valacco del XV secolo noto per la sua crudeltà, che si diceva bevesse sangue umano.

Nel caso del vampirismo, la metamorfosi da cadavere, o da uomo contagiato, a morto vivente dotato di ipertrofici denti canini, che è irreversibile, si verifica in due modi diversi: o *post mortem* per opera diretta del demonio, o nelle persone in vita per contagio indotto dal morso del vampiro nella sua continua ricerca del sangue umano di cui si nutre. C'è poi un'ulteriore metamorfosi, volontaria e reversibile, con la quale il vampiro può trasformarsi a suo piacimento nell'omonimo pipistrello e riprendere poi la forma "umana".

A partire dal Novecento, con il sorgere e l'affermarsi della nuova scienza della psicoanalisi è stata data una interpretazione analitica al vampirismo, sostenendo che l'uscita del defunto dalla tomba avrebbe origine dal desiderio dei familiari di ricongiungersi con l'estinto: nei casi però in cui si era radicato nel rapporto un profondo senso di colpa, il desiderio di riunificazione viene

⁹ MARTORANA, A. *teologia, teratologia ed esorcismo nel bestiario medievale* in *Il nuovo Bestiario* e-book, collana Argomenti www.centrointernazionalestudisulmito.com, p.7

¹⁰ POLIDORI, John William *Il vampiro*, 1819

¹¹ STOKER, Bram Stoker *Dracula*, 1897

sostituito da uno stato d'ansia e di paura, l'amore è sostituito dal sadismo e la persona amata si trasforma in un'entità sconosciuta.¹²

6. Il concetto di metamorfosi transita nel Cristianesimo. Nel rito bizantino si parla di ἁγία Μεταμόρφωσις (Santa Metamorfosi) a proposito della

Trasfigurazione di Cristo sul Monte Tabor.¹³ tale espressione è usata nell'Ufficio della relativa festa liturgica del 6 agosto, denominato ΑΝΑΜΝΗΣΙΣ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΩΣ (Memoria della Santa Metamorfosi).

Frequente è nel testo l'uso sia del sostantivo Μεταμόρφωσις che del verbo Μεταμορφόω. Ad illustrarne lo specifico significato soccorre il Tono Quarto di Cosma monaco, che apre la liturgia, laddove spiega che Gesù volle prefigurare e mostrare agli apostoli Pietro, Giacomo e Giovanni, che lo avevano accompagnato, lo splendore della risurrezione, «indicando che quanti risplendono, per l'elevatezza delle virtù, anche [essi] della divina gloria saranno fatti degni». Tuttavia, la metamorfosi del Cristo è definita φρικτή, cioè tremenda, nel senso che gli Apostoli, «non sopportando il fulgore del tuo volto e lo splendore delle tue vesti, oppressi stavano curvi col volto a terra».

Non è difficile rendersi conto che il concetto si basa sulla duplice natura, del Cristo che «pur essendo di natura divina [ma]... apparso in forma umana»,¹⁴ si trasforma in quella occasione manifestando, invece, attraverso lo splendore, la sua forma divina. Siamo dunque di fronte ad una metamorfosi volontaria, consapevole e reversibile, posto che al termine dell'episodio Gesù riacquista la sua figura umana abituale; essa costituisce un'anticipazione di quel corpo glorioso che manifesterà ancora dopo la sua Resurrezione, in altri modi che mostrano il suo non essere più soggetto alle leggi del tempo e dello spazio.

E' da notare che l'espressione Santa Metamorfosi viene riservata unicamente al Signore e non può essere usata per fenomeni analoghi riguardanti Santi o Patriarchi: non la si ritrova infatti riguardo a Mosè, pur nella abbondante citazione che se ne fa in questa liturgia anche attraverso passi veterotestamentari che lo riguardano, il cui volto, dopo essere stato alla presenza di Dio sul monte Sinai, era divenuto splendente, tanto da indurlo a coprirselo con un velo quando usciva in mezzo agli Ebrei.¹⁵

Possiamo azzardare l'ipotesi che rientri nel concetto di metamorfosi anche un mistero fondamentale della religione cristiana: la transustanziazione, che si verifica per opera dello Spirito Santo con la Consacrazione eucaristica. Si tratta di un caso del tutto particolare, perché qui la trasformazione avviene da cosa a Persona (metamorfosi ascendente: un riscontro di questo tipo di

¹² JONES, Alfred Ernest *On the Nightmare*, 1931 London, Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis

¹³ Lc. 9, 28-36

¹⁴ Fil. 2, 6

¹⁵ Es. 34, 29-34

metamorfosi può vedersi nel mito di Deucalione, che dopo il diluvio getta a terra sassi, “ossa della terra”, che si trasformano in uomini); inoltre, e questo è il tratto che la rende unica, nella transustanziazione la trasformazione non è percepibile ai sensi.

In effetti, con essa cose inanimate come il pane e il vino si trasformano nel Corpo e nel Sangue del Signore: dice in proposito il Catechismo della Chiesa Cattolica, ribadendo analogo dichiarazione del Concilio di Trento, che «con la consacrazione del pane e del vino si opera la conversione di tutta la sostanza del pane nel Corpo del Cristo, nostro Signore, e di tutta la sostanza del vino nella sostanza del suo Sangue»(1376). Tuttavia la trasformazione, pur essendo reale, non è percepibile, in quanto allo sguardo il pane ed il vino restano quali erano, ma può essere vista unicamente con l’occhio della fede. In tal senso Tommaso d’Aquino, nell’inno eucaristico *Pange linguam*, afferma:

*Verbum caro, panem verum
verbo carnem efficit:
fitque sanguis Christi merum.
Et si sensus deficit
ad firmandum cor sincerum
sola fides sufficit.*

Vanno però citati i numerosi miracoli eucaristici, avvenuti in tutto il mondo, in cui la trasformazione è diventata visibile, come nei casi più noti dei miracoli di Lanciano (750) in cui l’Ostia si è mutata in tessuto cardiaco, e di Bolsena ove allo spezzare del pane il sangue ha bagnato il paliotto dell’altare (1264), ma anche in quelli analoghi verificatisi nelle Marche (Macerata 1356, Offida 1273-1280, Morrovalle 1560), le cui testimonianze materiali sono tuttora visibili e confermate come autentiche dalla scienza.

7. Un concetto affine a quello della metamorfosi, ma che pur se ne distingue nettamente nella sua essenza, è la metempsicosi, termine che etimologicamente significa trasmigrazione dell’anima (si intende in altro corpo). Si tratta di una trasmigrazione *post mortem*, un passaggio totale e definitivo da uno stato all’altro. Il termine metempsicosi è considerato sinonimo di reincarnazione; un significato analogo ha il termine ‘metemsomatosi’, letteralmente “passaggio da un corpo a un altro”.

La credenza della trasmigrazione dell’anima, dopo la morte, in un altro corpo è diffusa da tempi antichissimi presso diverse civiltà e religioni. Nell’induismo, la *Bhagavad Gitâ* (2, 13) afferma: «come l’anima passa fisicamente attraverso l’infanzia, giovinezza e vecchiaia, così passa attraverso cambiamenti di corpo». Tale credenza, accolta nel Buddismo e che fa perno sul concetto di *samsâra* o ciclo delle nascite e delle morti e

sulle tecniche di liberazione da tale ciclo, esprime «da una parte, il desiderio di crescita nella luce e, d'altra parte, il senso di responsabilità degli atti compiuti... [ciò che] conduce, in un ciclo di rinascite, alla perfezione che aprirà l'accesso ... all'eternità».¹⁶

In Grecia tale dottrina fu accolta nell'orfismo e nel pitagorismo, in un quadro cosmologico che prevedeva un tempo ciclico dell'universo. Platone concepì le successive reincarnazioni come necessarie per espiare una colpa originaria sì da permettere all'anima di tornare al mondo delle idee in uno stato di eterna beatitudine, conseguita attraverso la contemplazione della verità. Nel mito del carro e dell'auriga narrato nel *Fedro*, egli immagina che l'anima, in seguito alla morte, sia simile a una biga che cerca il più possibile di risalire al cielo iperuranio, dimora delle Idee, per assorbirne la sapienza. A causa della propria concupiscenza però, simboleggiata da un cavallo nero, l'anima è facilmente soggetta a precipitare nuovamente verso il basso, cioè a reincarnarsi. Chi è precipitato subito rinascerà come una persona ignorante o comunque lontana dalla saggezza filosofica, mentre coloro che sono riusciti a contemplare l'iperuranio per un tempo più lungo rinasceranno come saggi e come filosofi. La reincarnazione consente secondo Platone di spiegare anche l'innatismo della conoscenza, concezione secondo la quale l'apprendimento consiste propriamente nel ridestarsi di un sapere già presente in forma latente nella nostra anima, ma che era stato dimenticato al momento della nascita ed era perciò inconscio: conoscere significa dunque ricordare.

Rispetto alla metamorfosi, la diversità della metempsicosi è dunque da ricercare nella finalità (inserimento in un ciclo universale di purificazione-espiazione) e nel fatto che la trasformazione metamorfica influisce di regola (ma non sempre, come abbiamo visto), soltanto sull'apparenza e non sull'io profondo: per il resto, si tratta di un mutamento di forma *post mortem* involontario, inconsapevole; permanente e irreversibile, ancorchè suscettibile di evolversi in un ulteriore cambiamento, sicchè rimane difficilmente distinguibile da forme di metamorfosi che presentino analoghe caratteristiche. Un'alteriore, fondamentale differenza è che la metempsicosi si attua nell'ambito di una concezione ciclica di morti e rinascite, sicchè può ripetersi, per uno stesso soggetto iniziale, più volte dando luogo, a più trasformazioni fino a raggiungere lo stato di perfezione finale, e non una sola volta come la metamorfosi.

Tracce della dottrina della reincarnazione si ritrovano sia nello gnosticismo, sia in primitivi scrittori cristiani come Giustino ed Origene e, nel giudaismo, in alcune correnti della qabbalah e dello chassidismo; ma in generale questa credenza è respinta dalle "religioni del Libro", che hanno una concezione lineare e non ciclica del tempo. In epoca moderna, ritroviamo embrioni della teoria della metempsicosi in pensatori del Cinquecento quali Gerolamo

¹⁶ CHEVALIER, J. e GEERBRANT, A. *op. cit.*, voce *Metempsicosi* vol. II p. 90

Cardano, Bernardino Telesio e Giordano Bruno.¹⁷ Ai giorni nostri, la credenza nella metempsicosi è professata da varie sette religiose e/o spiritualiste.

8. L'approdo della dottrina della metamorfosi ai giorni nostri passa attraverso la letteratura dell'Ottocento. Abbiamo già accennato agli scritti dei principali autori che hanno tramandato e ampliato la leggenda dei vampiri; ma altre opere sono ben più meritevoli di attenzione.

La prima di queste opere è *Lo strano caso del dottor Jekyll e di mister Hyde* di Robert Louis Stevenson, del 1886. La trama è fin troppo nota perché se ne debba fare più che un cenno. Lo stimato e morigerato dottor Jekyll scopre nelle sue ricerche scientifiche un filtro, bevendo il quale si trasforma in un essere ripugnante che dà sfogo a tutti i più bassi istinti umani, arrivando fino all'omicidio. La trasformazione è reversibile, in quanto Jekyll, bevendo una nuova dose della pozione, riprende il suo aspetto normale ed il suo posto nella società; ma egli continua periodicamente nell'assunzione del filtro conducendo così una doppia vita, finché la trasformazione diventa irreversibile ed Hyde, sospettato dalla polizia di avere ucciso Jekyll, si suicida.

In questo romanzo ci sono tre aspetti interessanti, che fanno della metamorfosi narrata una metafora: il primo è che, in anticipo rispetto alle teorie psicanalitiche (il termine psicoanalisi è usato per la prima volta da Freud nel 1896), l'autore evidenzia nel protagonista quella che può leggersi come la compresenza di pulsioni di vita e di morte e la repressione, in Jekyll come in ogni uomo, degli istinti malvagi che invece esplodono in Hyde, incarnazione del lato oscuro di ogni essere umano. In questa chiave di lettura, balza alla vista il parallelismo con *Il ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde (1890-91) nel quale la dialettica, anziché attraverso la contrapposizione tra due distinti personaggi, si svolge tra il protagonista e il suo ritratto. In entrambi i casi la fine è tragica e il male porta alla morte, come richiedeva la morale ottocentesca alla quale era opportuno attenersi per evitare la censura.

Il secondo aspetto è, in contrapposizione con lo scientismo imperante quale eredità e sviluppo dell'Illuminismo del secolo precedente, quello della critica alla scienza, che vuole trascendere i limiti imposti da Dio per avventurarsi in terreni pericolosi: sotto questo secondo aspetto, il paragone va fatto con *Frankenstein or the modern Prometheus* di Mary Shelley del 1818), in cui non a caso il protagonista è un dottore che, attraverso i suoi esperimenti vuole arrogarsi, addirittura, l'attributo di Creatore e di Signore della vita e della morte, che spetta soltanto a Dio.

Il terzo aspetto è che siamo di fronte a una categoria nella quale ci siamo già ripetutamente imbattuti a proposito di dèi e di uomini: l'individuo e il suo doppio. Non a caso gli studi di Jekyll e la sperimentazione che fa su di sé partono dal desiderio di approfondire la duplicità dell'essere umano: duplicità

¹⁷ Cfr. *L'Universale – Filosofia* 2003 Milano, Garzanti, voce *Metempsicosi* vol. II p.730

che nel caso di specie viene a manifestarsi con uno sdoppiamento in due diversi personaggi, l'uno metamorfosi dell'altro: una trasformazione che viene perseguita volontariamente e reversibilmente in vista della finalità di dare libero sfogo agli istinti repressi dalla morale e dalle convenzioni sociali.

9. Giungiamo così al Novecento, l'epoca del sorgere e dell'affermarsi della scienza psicanalitica attraverso le opere di Freud, Jung, Adler e dei loro seguaci. Abbiamo già detto in premessa dell'interpretazione generale data da questa scienza alla metamorfosi come espressione del desiderio, della censura, dell'ideale o della sanzione, che emergono dal profondo dell'inconscio e prendono forma nell'immaginazione creatrice. Rimanendo nel campo della letteratura come veicolo di trasmissione che assicura nel tempo la vitalità di questo concetto o credenza, vogliamo concludere con la citazione di un famoso racconto di Franz Kafka del 1915, intitolato, appunto: *La metamorfosi*.

Tra le varie chiavi di lettura, onirica, surreale, simbolica, allegorica, addirittura sociologica, alle quali si presta ed è stata sottoposta un'opera così complessa e "moderna", sembra più confacente al nostro assunto quella psicanalitica. La trasformazione del protagonista, svegliatosi una mattina trasformato in un grosso insetto ripugnante, è una metamorfosi ovviamente discendente, involontaria ma consapevole perché la nuova forma assunta conserva il suo psichismo precedente; essa è altresì irreversibile, in quanto si risolve solo con la morte. Non è indotta da volere divino o diabolico né da magia, ma si configura come autogena ancorché involontaria, avente cioè radice a livello inconscio nelle profondità della psiche del protagonista stesso e in particolare in un oscuro senso di colpa. Essa sembra infatti interpretabile, sulla base delle circostanze di contorno narrate, come l'autopunizione di un uomo il quale, schiavo del suo modesto lavoro che non gli concede tregua, non si sente realizzato, che ha già un rapporto difficile con i suoi familiari e che, nella nuova condizione nella quale inusitatamente si ridesta, è tormentato dalla impossibilità di nascondere il proprio nuovo stato e di recarsi al lavoro per provvedere alle necessità della famiglia, di cui sente l'ostilità crescente - pur con diverse sfumature: si pensi all'iniziale atteggiamento pietoso della sorella - espressa dalla segregazione nella sua stanza che i familiari gli infliggono per nascondere quello che loro appare come un segreto vergognoso, augurandosi la sua morte, e dal lancio, da parte del padre, di una mela che si incastra nel suo dorso e che ne causerà la fine. Segue l'assuefazione graduale al nuovo stato, che ha come altra faccia un progressivo perdere terreno sul piano della voglia di vivere, finché non sopraggiunge la morte. Freud parlerebbe della pulsione di morte che viene a prevalere su quella di vita a causa di un male radicato nell'inconscio.

E' così che questa metamorfosi diventa metafora dell'alienazione, dei conflitti interiori irrisolti e dell'angoscia, che caratterizzano il nostro tempo.

10. Abbiamo visto come il concetto di metamorfosi, insieme a quello parallelo della metempsicosi, giunga dall'antichità a oggi, permeando consapevolmente o inconsapevolmente, al di là della sua esplicita accettazione come credenza, tutto l'atteggiarsi dello psichismo collettivo, in dipendenza anche del vasto processo di scristianizzazione in atto.

Cito, a mo' di conclusione, le parole che scrive Ermanno Carini al termine del suo già ricordato intervento sul licantropo:

«Forse ha ragione l'autore della voce "licantropo" nel vecchio Dizionario Universale della UTET, il quale, in modo rapido e schematico, afferma che la diffusione delle teorie della metamorfosi e della metempsicosi ha reso meno interessante quella del licantropo. Credo che sia stato considerato un uomo lupo un "individuo cattivo", un brigante ..

Se ci inseriamo per questa via può diventare un licantropo la società, che ti impedisce di ricevere il messaggio che ti ha inviato l'imperatore morente della Cina, che ti processa senza che tu ne conosca il motivo, che ti modifica da agente di commercio a scarafaggio, tanto per citare tre scritti di Kafka».¹⁸

¹⁸ CARINI, E., op. cit., p. 137

BIBLIOGRAFIA

ASTURIAS, M.A. in *Opere scelte: Uomini di mais* 1979 Torino, UTET

CARINI, E. *Il licantropo* in *Gli Archetipi* e-book, collana Argomenti
www.centrointernazionalestudisulmito.com

CHEVALIER, J. e GEERBRANT, A. *Dizionario dei simboli* voce *Metamorfosi*
2005 Milano, BUR, 2 voll.

COOMARASWAMI, Ananda K. - NIVEDITA, S. *Miti dell'India e del buddhismo* 2007 Bari, Laterza

JONES, Alfred Ernest *On the Nightmare*, 1931 London, Hogarth Press and
Institute of Psycho-Analysis

L'Universale – Filosofia 2003 Milano, Garzanti

MARTORANA, A. *teologia, teratologia ed esorcismo nel bestiario medievale*
in *Il nuovo Bestiario* e-book, collana Argomenti
www.centrointernazionalestudisulmito.com

PIERINI, F. *Le religioni dell'antichità* in *Guida alle religioni* 1987 Cinisello B.,
Edizioni San Paolo

SCOLARI, L. *Mascheramento e sogno: visioni oniriche ed epifanie divine nell'Eneide* in *Gli Aspetti del Mito* 2010 Palermo, Carlo Saladino Editore

DAFNE

di Carla Amirante

Relazione al convegno *La Metamorfosi – Archetipo e mito*, Recanati, 24 ottobre 2011

Ovidio, nell'opera sua "*Metamorphoseon libri XV*", 8 d.C. circa, riporta nel primo libro, dopo le cosmogonie, gli amori degli dei; di questi miti, tra i più famosi vi è quello che narra dell'amore infelice del dio Apollo per la ninfa Dafne (Δάφνη), che non potendosi realizzare per il rifiuto della fanciulla desiderata, si conclude con la metamorfosi di questa in un albero d'alloro.

Il suo racconto è il più bello tra quelli che trattano lo stesso tema, perché è meglio strutturato e più complesso, ma vi sono anche altre versioni, quelli di Pseudo-Apollodoro¹, di Partenio di Nicea² I sec. a.C., di Hygino³ I o II sec.d.C., di Luciano II sec. d.C. e di Pausania Periegeta⁴ del II sec.d.C., che sono identici nel nucleo centrale del mito ma con alcune varianti riguardo ai personaggi secondari.

Ovidio racconta come antefatto dell'amore del dio e della metamorfosi della ninfa l'uccisione del serpente Pitone. Il poeta narra che, dopo il diluvio universale scatenato da Zeus per punire gli uomini della loro cattiveria, un giovanissimo Febo (il dio, forse, era poco più che adolescente) per salvare i sopravvissuti, aveva annientato l'enorme serpente Pitone, nato dal fango della terra riemersa. Col suo arco aveva scagliato mille saette per uccidere il mostro, poi, perché la sua impresa fosse ricordata in eterno, aveva istituito per i giovani le gare Pitiche e poneva sulla testa del vincitore una corona di foglie di quercia, uguale a quella che egli portava sul capo.

Poco dopo questi avvenimenti Febo aveva visto il dio dell'amore, il piccolo Eros, figlio di Afrodite, che tirava la corda per piegare l'arco, e lo aveva deriso dicendogli (vv. 456-463):

*'quid' que 'tibi, lascive puer, cum fortibus armis?
Dixerat, 'ista' decent' umeros gestamina nostros,
qui dare certa ferae, dare vulnera possumus hosti,
qui modo pestifero tot iugera ventre prementem
stravimus innumeris tumidum Pythona sagittis.
Tu face nescio quo esto contentus amores
Inritare tua nec laudes ad sere nostras'*

'che hai a che fare, tu imbecille fanciullo, con le armi
fatte per gli uomini forti?

¹ Pseudo-Apollodoro, *Biblioteca*, I, 7, 9.

² Partenio di Nicea, *Amor infelici*, 15.

³ Hygino, *Fabule*, 203.

⁴ Pausania *Periegesi*, VII, 20, 2, e X,5,3.

Queste vanno portate sulle spalle di uomini come
me che possono colpire con sicurezza fiere e nemici,
con tante frecce ho vinto ora Pitone che col ventre
pieno di veleno occupava tanti iugeri di terra.
Tu, accontentati di accendere amori con la tua fiaccola,
che altro non sai fare.
non rivendicare glorie che sono solo mie.

A queste parole offensive Eros, il figlio di Afrodite, molto irritato aveva risposto ad Febo (vv. 464-469) :

..... *figat tuus ommia, Phoebe,
te meus arcus' ait, 'quantoque animalia cedunt
cuncta deo, tanto minor est tua gloria nostra.'*
*Dixit et eliso percursis aere pennies
inpiger umbrosa Parnasiconstit arce
eque sagittifera prompsit duo tela pharetra
divisorum operum: fugat hoc, facit illud amorem;
quod facit, auratum est et habet sub harundine plumbum
hoc dues in nynpha Peneide fixit, at illo
laesit Apollineas trajecta per ossa medullas:
protinus alter amat, fugit altera.....*

....."trafigga pure tutto il tuo arco,
ma io col mio trafiggo te e, se tutti gli animali sono
meno d'un dio, di tanto è inferiore la tua gloria alla mia.
Così disse e, agitando le ali nell'aria, veloce
giunse sulla cima ombrosa del monte Parnaso.
e lì dalla faretra trasse due frecce che ferivano
con effetto contrario: l'una faceva fuggire l'amore,
l'altra faceva innamorare;
La seconda era d'oro ed aveva la punta risplendente,
la prima era ottusa e aveva del piombo nella stecca,
con questa il dio trafisse Dafne, la figlia di Peneo,
mentre con l'altra ferì Febo attraverso le ossa fino al midollo.
Subito l'uno (Febo) è preso d'amore, l'altra fugge anche
il nome di amore."

Dopo questo breve antefatto Ovidio presenta Dafne rapidamente descrivendola come la figlia di Peneo, il dio del fiume che scorre in Tessaglia nella valle di Tempe: invece Pausania narra che Ladone, fiume dell' Arcadia, era suo padre e Partenio scrive invece che sua madre era Amicla, una cacciatrice del seguito di Diana in Laconia. La fanciulla per carattere ed abitudini, era molto simile alle ninfe seguaci di Diana, portava una fascia sulla

chioma spettinata, vagava per i monti selvaggi, amava la caccia, la vita libera e rifiutava l'amore e l'Imeneo, il matrimonio, anche se molti uomini la desideravano per la sua bellezza. La ninfa, alle insistenze paterne perché si sposasse e generasse dei figli, abbracciava il padre e gli rispondeva (vv. 486-489):

*“da mihi perpetua, genitor carissime,” dixit
‘virginitate frui: dedit hoc pater ante Dianae’
ille quiem obsequitur; sed te decor iste , quod optas,
esse vetat, votoque tuo tua forma repugna”.*

“padre carissimo, disse, lasciami godere di una verginità perpetua: già il padre di Diana concesse a lei questo privilegio”.

Se il padre si arrende, è la tua stessa bellezza che ti è d'ostacolo ed impedisce al tuo desiderio di realizzarsi.

Ovidio nel suo racconto non cita i pretendenti della ninfa, ma sia Partenio che Pausania nel mito inseriscono la figura di Leucippo e spostano l'azione in altre zone della Grecia: la Laconia e l'Arcadia, entrambe regioni del Peloponneso in Grecia.

Partenio, nell'opera *“Amori infelici”*, XV, *Dafne*, racconta del giovane Leucippo, figlio Enomao, che innamorato di Dafne, per starle vicino ed abbracciarla il più spesso possibile, si era vestito con abiti femminili e seguiva sempre la ninfa e le altre vergini compagne di Diana durante la caccia. Anche Febo era preso d'amore ed era molto invidioso di quella familiarità tra i due perciò insinuò nella mente di Dafne il desiderio di bagnarsi alla fonte insieme alle altre ragazze. Leucippo non voleva togliersi gli abiti di dosso, allora le cacciatrici gli strapparono gli abiti, scoprirono l'inganno e volevano uccidere il giovane con le aste, ma questi fu avvolto da Giove in una nube e sparì alla loro vista. Apollo approfittando della confusione avanzò verso Dafne per dichiararle il suo amore ma la fanciulla spaventata fuggì via e, vedendosi inseguita, pregò Zeus di salvarla dagli uomini e fu accontentata divenendo l'albero di alloro.

Pausania invece riferisce nella sua opera *“Hellàdos Perieghésis”*, VIII, 20, 1-4, lo stesso fatto ma con la variante che Leucippo, scoperto, fu ucciso con frecce e pugnali.

Ovidio trascura questi avvenimenti e concentra la narrazione sui due protagonisti interessandosi di più ai loro stati d'animo e si dilunga nella narrazione della loro storia amorosa per più di cento versi (Libro I. vv.452-567). Il poeta descrive un Febo tanto innamorato da sembrare un comune mortale e da farsi ingannare dai suoi stessi oracoli, nei suoi versi fa dire al dio stesso di sé che egli onnisciente, conosce il presente il passato ed il futuro (vv. 490-491):

*Phoebus amat visaeque cupit conubia Daphnes,
Quod cupit, sperat, suaque illum oracular fallunt;*
Febo ama e dopo averla vista
desidera unirsi a Dafne,
desidera questo, spera, ed i suoi stessi oracoli falliscono.

Il dio era soprannominato anche il profeta perché svelava il futuro, ma ora preso dalla passione non vuole vedere la realtà così come essa è, non vuole accettare il rifiuto dell'amata. Febo arde di passione come stoppia incendiata mentre contempla la bellezza di Dafne, guarda i capelli di lei in disordine sul collo, le mani, le braccia, la bocca, gli occhi scintillanti come stelle ed immagina quello che non vede. La prega di fermarsi, di non fuggire come l'agnello davanti al lupo, così come le cerva insegue dal leone o come le colombe davanti all'aquila perché egli non vuole farle del male ed a lei che corre più veloce del soffio del vento Ovidio fa dire al dio (vv. 504-507):

*'Ninpha, precor, Penei, mane! Non insequor Hostis;
nynpha, mane! Sic agna lupum, sic cerva leonem,
sic aquilam penna fugiunt trepidante columbae,
hostes quaeque suos; amor est mihi causa sequendi.*

“Ninfa, ti prego, figlia di Peneo, fermati!
Non ti insequo come nemico;
ninfa, fermati! Come l'agnello il lupo
come la cerva il leone, come le colombe
con le ali agitate fuggono davanti all'aquila,
così tu fuggi, ma quelli sono nemici, io no;
amore è la causa del mio inseguimento.

Il dio si preoccupa per lei che correndo così veloce per quei luoghi aspri si possa ferire ed egli non vuole essere per lei causa di dolore *”et sim tibi causa doloris”*. Febo, mentre insegue la ninfa, parla di sé, la rassicura che non è un rozzo montanaro od un irsuto pastore ma si presenta per quello che è: è il re potente di Delfo, di Claro, di Tenedo e Patera, è nato da Giove, è un profeta, inventore della musica, un arciere infallibile, un taumaturgo che con le erbe può tutto curare tranne le pene d'amore perché le arti servono gli altri e non chi le possiede. Questo è un concetto che si trova anche in san Paolo quando parla dei carismi, di quelle doti che la persona possiede non per sé ma per gli altri (vv. 512-524):

*cui placeas, inquire tamen; non incola montis,
non ego sum pastor, non hic armenta gregesque
horridus observo. nescis, temeraria, nescis,*

*quem fugias, ideoque fugis. mihi Delphica tellus
et Claros et Tenedos Patareaque regia servit;
Iuppiter est genitor. per me, quod eritque fuitque
estque, patet; per me concordant carmina nervis.
certa quidam nostra est, nostra tamen una sagitta
certior, in vacuo quae vulnera pectore fecit.
Inventum medicina meum est, opiferque per orbem
dicor, et herbarum subiecta potentia nobis:
et mihi, quod nullis amor est sanabilis herbis,
nec prosunt domino, quae prosunt omnibus, artes!*

Ti piaccia almeno sapere chi sono; non sono un
rozzo montanaro,
non sono un irsuto pastore, che qui fa la guardia
a greggi ed armenti. Non sai, o temeraria, chi sono io,
non sai chi fuggi e per questo lo fai. Io sono il re
di Delfo, di Claro, di Tenedo e di Patera;
Giove è mio padre. Io svelo il presente, il passato
ed il futuro; io insegno il canto con la cetra.
Le mie frecce non sbagliano bersaglio
eppure meglio di esse una sola ha ferito il mio petto.
La medicina è una mia scoperta ed in tutta la terra
sono detto il guaritore e il potere delle erbe è sotto
il mio potere.
Ma, ahimé, come non si può guarire l'amore con
le erbe
come ciò che è in mio potere, non lo è per me ma
è per gli altri.

Ovidio dopo aver parlato di Febo, dandone un ritratto psicologico ben preciso, passa subito dopo a descrivere lo stato d'animo di Dafne. La ninfa impaurita non dà ascolto alle parole che le vengono rivolte, corre a perdifiato mentre anche il vento congiura contro di lei valorizzando la sua bellezza, le scopre il viso dai capelli arruffati, le soffia sulle vesti facendole aderire al corpo delineandone le belle forme. Tutto questo non fa che infiammare sempre di più il desiderio del dio che aumenta la corsa per afferrarla.

Ecco che Ovidio si lascia andare ad altre immagini naturalistiche, molto care a lui ed ai poeti dell'antichità che godevano di una natura ancora poco contaminata dall'uomo e ne subivano profondamente il fascino. Il poeta paragona Febo ad un cane gallico che corre sempre più veloce dietro alla lepre, la quale fugge anch'essa sempre più rapida, sempre più disperata perché già sa che non avrà salvezza: l'uno, il dio, aumenta la velocità per amore l'altra, la ninfa, per la paura.

Dafne, esausta, vinta dalla fatica, pallida in volto, comprende che non sfuggirà all'abbraccio del dio, disperata grida, invoca la Terra di spalancarsi e distruggere il suo aspetto, la sua bellezza causa delle sue disgrazie, chiede aiuto al padre che è un nume potente di sfigurare il suo aspetto che è troppo piaciuto (vv. 543-547):

*victa labore fugae "Tellus", ait, 'hisc vel istam,
(victa labore fugae, spectans Peneidas undas)
quae facit ut laedar, mutando perde figuram
fer, pater,' inquit 'opem, si fulmina numen habestis!
qua nimium placui, mutando perde figuram!'
(qua nimium placui, Tellus, ait hisce vel istam)*

Vinta dalla fatica della la corsa grida: "Terra, apriti, distruggi il mio aspetto, trasforma la mia bellezza, che mi ha rovinato! Tu, padre, aiutami se è vero che come dio del fiume hai potere trasforma questo mio aspetto per cui sono troppo piaciuta.

La ninfa ha appena finito di pronunciare queste parole che avverte un grande torpore impossessarsi delle sue membra, sente il morbido petto racchiudersi in una sottile corteccia, vede i capelli allungarsi e divenire fronde, le braccia trasformarsi in rami e si accorge che i piedi prima tanto veloci ora sono diventati radici inerti; infine la sua testa diviene la cima dell'albero: solo la sua bellezza rimane (vv. 548- 552).

*vix prece finita torpor gravis occupat artus
mollia cinguntur tenui praecordia libro,
in frondem crines, in ramos brachia crescunt;
pes modo tam velox pigris radicibus haere,
ora cacumen habet: remanet nitor unus in illa.*

Appena finita la preghiera, un pesante torpore
le invade le membra:
il morbido petto è cinto da una sottile corteccia,
i capelli si allungano in fronde, le braccia in rami,
i piedi, prima tanto veloci, diventano statiche radici,
il viso ora è la cima dell'albero: in lei resta ancora
solo lo splendore.

Febo continua ad amarla, anche così mutata, pone la mano sulla corteccia e sente battere ancora il cuore, stringe i rami tra le sue braccia illudendosi di abbracciare il corpo dell'amata, copre di baci la pianta, che anche così trasformata cerca di evitarli; ma il dio ancora non si dà pace per quell'amore perduto e le dice (vv. 557-560, vv. 564-567) :

.....'at quondam coniux mea non potes esse,
arbor eris certe' dixit 'mea. semper habebunt
te coma, te citharae, te nostrae, laure, pharetrae.
tu ducibus Latiis aderis,.....
utque neum intonsis caput est iuvenale capillis,
tu quoque perpetuos semper gere frondis honores.'
finierat Paeon: factis modo laurea ramis
adnuit utque caput visa est agitasse cacumen.

.....Poiché non puoi essere la mia sposa,
sarai allora il mio albero- disse- sempre la mia
chioma, la mia cetra, la mia faretra, o lauro.
Tu sarai vicina ai capi latini.....
E come il mio capo con i lunghi capelli è sempre
giovane,
anche tu sarai così, figlia di Peneo: ora il lauro
con suoi rami
sembra che agiti la cima come per annuire.

Così finisce la storia di Febo-Apollo e Dafne. Non potendo unirsi con lei, prende un ramo di foglie dalla pianta, se lo pone sul capo e dichiara che l'albero d'alloro incoronerà le teste dei duci latini e sarà sempre verde; allora l'alloro muovendo i rami e la cima sembra dire di sì. Il dio solo ora comprende il male che ha fatto, capisce di essere stato la causa della perdita dell'amata e di averne spezzato la giovane vita.

Il comportamento prepotente ed ottuso che il dio manifesta in questo avvenimento ed anche in altri, è molto contrario a quello che egli, in epoca classica, verrà a rappresentare nel *pantheon* religioso dei Greci. Febo sarà visto come una divinità dominata dal razionalità, l'ispiratore delle attività intellettuali ed artistiche e, dopo Giove, il tutore della legalità religiosa e il civilizzatore degli uomini: egli sarà il dio dell'armonia celeste e terrestre.

Dafne, una ninfa come tante, forse più bella da suscitare l'amore di un dio, verrà ricordata per sempre, e questo sarà merito della poesia di Ovidio che ha voluto dare del mito una interpretazione personale raffinata ed evoluta, adatta all'ambiente colto che lo leggeva. Il poeta, come si è letto nei versi, si è molto dilungato sui sentimenti e sui comportamenti dei protagonisti a causa dell'Amore-Odio sorto tra di loro, perché era un argomento da lui molto apprezzato e già analizzato nella opera sua *Ars amatoria*. Lo scrittore latino, forse volutamente, ha ignorato i particolari delle altre varianti del mito per meglio delineare dell'innamorato respinto la passione frustrata che finisce per diventare una vera e propria persecuzione per descrivere poi altrettanto bene la paura folle della vittima che, disperata, non potrà fare altro che implorare la morte o la metamorfosi. Così pure agisce Dafne, che, vittima della

persecuzione del dio, pregando i divini genitori, non morirà, ma otterrà la metamorfosi: da ninfa diverrà un vegetale.

Un discorso serio sulle metamorfosi è certo molto lungo e complesso e coinvolge tutte le religioni antiche, ma questo fenomeno avveniva con molta frequenza ed in particolare modo in quella greca, dove le trasformazioni potevano coinvolgere sia gli dei che gli uomini nelle forme più svariate in animali, alberi, fiumi, fiori, rocce, costellazioni ed altre ancora, le possibilità erano tante. Ricordiamo quelle di Giove-Zeus in aquila, toro, cigno con lo scopo di sedurre le ninfe e le mortali da lui amate, o quella umana di viandante quando si presentò ai due vecchi coniugi Filemone e Bauci,

Una divinità potente come Giove, il re degli dei, usava le trasformazioni per brevi momenti, giusto il necessario per raggiungere i suoi scopi e poi ritornare al suo sembiante naturale.

Non così era per le ninfe, i satiri e gli uomini, personaggi meno importanti che una volta trasformati difficilmente riacquistavano l'aspetto originario. Uno esempio, per quello che si è detto, può essere il mito di Filemone e Bauci che in cui si racconta della semplice ma calorosa ospitalità che i due vecchi sposi offrono a Giove e Mercurio nascosti sotto sembianza umane di viandanti; gli dei riacquisteranno rapidamente il loro aspetto divino mentre i due vecchi sposi saranno trasformati come premio alla loro morte in una quercia ed un tiglio. Nel racconto assistiamo a due tipi di metamorfosi quella divina reversibile e quella umana irreversibile.

In Grecia, e non solo, le metamorfosi punitive trasformavano gli umani, che male avevano agito o ostacolato un dio, in un'oggetto inanimato come erano i sassi, le rocce oppure gli animali mostruosi o di cattiva fama quale era il corvo. Così successe alla bellissima ninfa Scilla, trasformata in un mostro marino ad opera di un'invidiosa Circe, e a Cariddi, che punita da Giove per la sua voracità, divenne anch'essa un mostro che inghiottiva masse enormi di acqua del mare.

Altre metamorfosi erano concesse dagli dei alle persone amate e morte per sventura, come fu per Giacinto, caro ad Febo, che fece nascere un fiore dal sangue dell'amico ucciso involontariamente da lui. La trasformazione in un fiore o in una pianta per la persona era una "*deminutio*" rispetto alla condizione precedente perché dal mondo umano veniva declassato a quello vegetale, ma pur sempre queste erano manifestazioni della benevolenza divina perché mutavano la persona in qualcosa di bello, come poteva essere il fiore o l'albero come era avvenuto per Filemone e Bauci, premiati per la loro ospitalità.

L'albero in particolare era oggetto di culto perché era posto in relazione ad una divinità come era avvenuto per la quercia con Zeus, nella città di Dodona e con Giove nel Campidoglio, così pure era successo con l'olivo per Atena; l'albero con le radici che affondano nel terreno, il fusto ben piantato in terra, i rami protesi verso il cielo e le foglie mosse dal vento che spira nell'aria,

sembrava agli antichi che mediasse tra i tre regni in cui essi avevano diviso il mondo: il mondo infernale o sotterraneo, quello terrestre o umano e quello celeste o divino. La metamorfosi in albero può essere vista come una azione particolarmente benevola da parte degli dei e superiore anche a quella in pianta o fiore, ma vi era un'altra metamorfosi ancora più gratificante, quella in astro o in costellazione, che poteva essere considerata come un premio, in alcune circostanze, verso persone che avevano compiuto opere meritorie come fu per Ercole, per Perseo, oppure particolarmente care ad una divinità come fu per Callisto ed il centauro Chitone; anche gli animali ebbero questo onore come il cavallo Pegaso, il leone di Nemea, il serpente e persino oggetti come la nave Argo, la Lira di Orfeo o la corona di Arianna, dono nuziale di Dioniso, divenuta corona Boreale.

In genere le ninfe, il più delle volte generate dalla terra e da un fiume, erano considerate divinità secondarie e ricevevano un trattamento più modesto, venivano trasformate in fiori o piante tipiche del luogo anche per il forte legame che avevano avuto in vita con l'ambiente naturale; spesso la loro trasformazione era l'*extrema ratio* per sfuggire alla violenza di un dio od anche un personaggio umano. E' necessario tener conto delle credenze di tipo animistico che si possono individuare nella religione greca, esse sono residui di altre più antiche, nelle quali tutto aveva un anima che poteva identificarsi con gli dei e con gli uomini come se fossero il loro doppio o essere addirittura la vera identità di questi. Perciò con la metamorfosi le ninfe non morivano ma riprendevano il loro vero sembiante, quello interiore e continuavano a vivere nel luogo dove erano state generate dalla madre, la terra, e dal padre, il fiume con le sue acque. Anche Dafne, come le ninfe che volevano salvarsi da uno stupro, fu trasformata in un albero tipico del luogo senza così spezzare il legame con la terra natia e con il fiume che l'avevano generata.

Oltre a Dafne le ninfe Leuke, il pioppo bianco, Filira, il tiglio, Pitis, il pino nero ed altri personaggi mortali, maschili e femminili, come Fillide, il mandorlo, Piramo e Tisbe, il gelso, o Cipresso e Mirra, con gli alberi che portano il loro stesso nome, furono protagonisti di storie tanto tristi che gli dei, commossi, vollero trasformarli in alberi. Ma analizzando i numerosissimi casi di metamorfosi nei miti greci è impossibile stabilire delle regole.

Prima di Ovidio il mito di Dafne non aveva suscitato particolare interesse negli autori che avevano narrato i fatti in modo molto sintetico, fatti peraltro importanti che sono stati oggetto di un'attenta analisi storica ed antropologica da parte degli studiosi.

Esaminando il racconto si comprende che in realtà in esso si cela un periodo storico di grande importanza, l'invasione della Grecia ad opera delle tribù guerriere indoeuropee che giunsero dal nord Europa in più ondate e sottomisero o fecero fuggire le popolazioni locali di origine pelasgica.

Tra queste tribù, caratterizzate da una società patriarcale, vi erano le gli Elleni, i popoli che conquistarono prima la parte nord della Grecia, compresa la Tessaglia, poi discesero giù nella penisola, nel Peloponneso e giunsero infine a Creta nel II millennio a.C..

Febo è una dio tipico di queste tribù, è un dio solare e guerriero che, con le sue frecce, semina morte e distruzione, così lo descrive Omero nel I libro dell'Iliade. Febo giunge in Tessaglia, portato dagli invasori; tra le sue prime azioni v'è quella di impossessarsi del santuario di Delfi, dove era venerata la Grande Madre, la divinità adorata dai Pelasgi che abitavano quei luoghi e che praticavano l'agricoltura. Per prendersi il tempio uccide il serpente posto a guardia del luogo, ma sembra secondo un racconto più antico che i serpenti fossero due, il maschio Pitone e la femmina, Delfine, altro nome dato alla Dea madre⁵: quest'ultima viene uccisa. Febo diviene la divinità protettrice del luogo e, nel rispetto della religione precedente, lascia come sua sacerdotessa la Pizia che già nel luogo serviva la dea e dava gli oracoli.

Poi il dio, per espiare l'uccisione commessa, si sposta nella vicina valle di Tempe dove i mitografi greci presentano Dafne come sacerdotessa della Terra Madre, ma, secondo lo studioso R. Graves, la dea venerata in quel luogo invece era Dafene, "la rossa porpora" o "la sanguinaria", divinità dagli aspetti cruenti perché, in suo onore, ogni anno si compiva un sacrificio umano. Dafene era rappresentata con il corpo di donna e la testa di giumenta e aveva uno sposo, un re consacrato a lei, al culto dell'albero e del cavallo, forse chiamato Leucippo, "lo stallone bianco". Questo re, affine a molte divinità maschili orientali, durava in carica un anno, poi veniva ucciso e, come Dioniso ed Orfeo, fatto a pezzi dalle Menadi⁶, sacerdotesse che si drogavano masticando le foglie d'alloro. La storia di Leucippo, figlio del re Enomao, "amante del vino", presenta aspetti che fanno subito pensare a Dioniso ed a Orfeo, entrambi provenienti dalla Tracia regione vicina. Secondo altre varianti del mito, Dafne non fu trasformata in albero, perché l'albero d'alloro servì a mascherare l'incantesimo fatto dalla Dea Madre che, per salvarla, portò la ninfa nell'isola di Creta, centro del culto pelasgico, e lì con il nome di Pasife⁷, la diede in sposa a Minosse, re di Creta. Plutarco⁸ parla di un collegio di Menadi che venerava la dea (Dafene) della valle di Tempe e poi, soppresso, si era rifugiato a Creta e lì venerava la dea-Luna con il nome di Pasife⁹.

Riassumendo la storia, il nome Dafne sembra quello abbreviato di Dafene, la divinità venerata nella valle prima dell'arrivo di Apollo; poi la ninfa diviene per magia Pasife, nome che significa "colei che splende per tutti", appellativo

⁵ Robert GRAVES, *I miti greci*, cit, p. 70.

⁶ Ibid.

⁷ Pasifae, "colei che splende per tutti", epiteto della dea lunare, era figlia di Elios, il sole, e sorella di Circe. Sposò Minosse re di Creta, fu madre del Minotauro e di Arianna. Era onorata come dea a Talame in Laconia (vicino a Sparta) dove a lei era dedicato un culto oracolare. Parlano di lei Pseudo-Apollodoro, Plutarco, Virgilio, Ovidio, Antonino Liberale, Euripide e Dante (Inf. XII, 13; Purg. XXVI, 41-42, 86-87).

⁸ Plutarco, scrittore e filosofo greco (Cheronea in Beozia, ca 46-126).

⁹ R. GRAVES, *ibid.*

dato ad Artemide quale dea lunare. Sembra quasi che Dafne racchiuda in sé quattro distinte figure: la bella ninfa, amata da Febo, la sanguinaria dea Dafene, la regina di Creta Pasife, sposa di Minosse, madre del Minotauro e di Arianna, (altri miti) ed infine la dea Artemide.

Jacques Brosse¹⁰ osserva che Ovidio indirettamente fa trapelare un amore incestuoso da parte di Febo quando il dio paragona Dafne, libro I, v. 476, alla sorella Febe, che invece, al v. 487, chiama Diana. Per finire, gli aspetti effeminati di Febo con i suoi amori omosessuali, approvati dai Greci, i caratteri maschili di Diana-Artemide, tra loro fratelli, signori, l'uno del sole, l'altra della luna, arcieri temibili, avversi al matrimonio, possono far pensare ad una divinità che, in origine fosse una sola ed in seguito si sia sdoppiata oppure si può pensare, forse di più, alla trasformazione di una divinità molto arcaica come "la Signora degli animali" di epoca preistorica, che si è venuta ad integrare nella religione greca come sorella di Febo, un dio importante e con alcune caratteristiche simili.

Febo diviene il nume incontrastato del posto, porta l'alloro a Delfi e permette solo alla Pizia, vietandolo agli uomini, l'uso delle foglie d'alloro per ottenere l'estasi e profetare; con lui i popoli vincitori hanno imposto il loro credo, si sono appropriati dei luoghi di culto della religione precedente, che, però, attraverso un processo di simbiosi con la nuova, è riuscita a lasciare tracce profonde di sé.

Con l'avvento del cristianesimo le opere di Ovidio furono trascurate perché considerate licenziose e così anche il mito di Dafne; ma in seguito, in epoca umanistica con lo studio dei classici latini e greco, lo scrittore latino fu di nuovo apprezzato e tradotto in varie lingue e la storia di Dafne particolarmente apprezzata perché in lei si vide un esempio di castità virgine difesa fino all'estremo. Invece il Petrarca, nel *Canzoniere*, è coinvolto dalla passione che agita Apollo, si identificandosi nel dio perché anch'egli ama, desidera Laura, che, come Dafne, lo respinge; il poeta vede il suo desiderio negato, senza speranza, e può consolarsi solo con la poesia, immagine dell'alloro.

Molti sono i musicisti che si sono ispirati a questo mito, ma soprattutto è nelle arti figurative che è esso stato immortalato; lunga è la lista di nomi di pittori e scultori che hanno voluto riprodurre l'attimo della metamorfosi di Dafne, dagli affreschi in Campania fino all'epoca recente, ma tra questi spicca il Bernini per il bellissimo e famosissimo gruppo marmoreo "Apollo e Dafne", visibile a Roma nella Galleria Borghese.

¹⁰ Jacques BROSSE, *Mitologia degli alberi* p.168..

METAMORFISMO E POLIMORFISMO NEL CORPUS DEGLI “INNI ORFICI” E NELL’ELENA DI EURIPIDE,
con una riflessione su Pindaro
di Alessandro Aiardi

Relazione al convegno *La Metamorfosi – Archetipo e mito*, Recanati, 24 ottobre 2011

Con la presente ricerca mi sono proposto di dare rilievo a quella che sembra costituire una “costante” all'interno del *Corpus* degli “Inni Orfici”, i quali – com'è noto – sono una raccolta di ottantasette carmi in esametri, non privi di suggestione poetica, dedicati a divinità di vario “rango” e a forze e fenomeni della natura. Uno dei “padri” della critica storico-letteraria greca, Albin Lesky, li definisce tuttavia invocazioni “faticose”, sovrabbondanti nell'uso di epiteti e generalmente prive di vera poesia. Il che, a mio modesto giudizio, sarebbe tutto da doversi dimostrare. La tendenza orfica vi si rivela con forza, stante la posizione centrale che in essi occupa Dioniso con la variegata mutevolezza dei suoi numerosi attributi (vere e proprie “caleidoscopiche” epifanie). Alcune divinità, come Hipta e Mise, fanno capire che si tratterebbe di un *corpus* di “Inni” pertinente a una comunità dell'Asia Minore, con molta probabilità stanziata in Pergamo. Il linguaggio in cui essi sono espressi consente di risalire tutt'al più al termine del II secolo a.C., ma la messa in opera della raccolta può darsi sia molto più tarda. Questi più che millecento esametri appartengono a un genere letterario che potrebbe definirsi culturale-ritualistico e, nel momento stesso in cui affiancano, a divinità del *Pantheon* tradizionale, altre tipicamente orfiche, e altre ancora, decisamente antitradizionali rispetto a quelle proposte dal culto “ufficiale”, offrono forte testimonianza del sincretismo religioso che governò lo spirito greco negli ultimi tre secoli prima di Cristo, e anche oltre. La costanza con la quale essi si propongono entro uno schema pressoché ripetitivo (epiclesi, lodi del dio, enunciazione dei suoi epiteti, loro varianti, richiesta di protezione o aiuto) non consente di offrire sicurezze in merito alla loro attribuzione ad un unico autore, mentre alcune loro caratteristiche “locali” e rituali danno modo di credere, *teste* Pausania, che la loro composizione fosse realizzata in funzione di comunità mistiche private.

Ma veniamo alla “costante” che intravedo nel *Corpus* degli “Inni”, alla quale ho fatto riferimento in apertura di intervento: tale elemento ricorrente, in varie forme e modi “marcato”, risulta offerto dall'attenzione speciale che fu posta, da parte di quanti ebbero la cura di compilare il *Corpus*, all'idea di “forma” e alle sue possibilità di trasmutazione, ovvero all'attitudine delle forme a mutarsi, o che si tratti di aspetti riguardanti divinità “maggiori”, e cioè pertinenti al *Pantheon* “positivo”, o che si tratti di divinità, per così dire,

“minori”, ovvero di sostanze naturali, o di figurazioni deificate di tali stesse sostanze.

La questione non è facile - io stesso ritengo di averla presente solo *in nuce* - e per cercare di esplicitarla Vi propongo alcune argomentazioni e qualche caso esemplare al riguardo.

Se vogliamo seguire l'ordine, nudo e crudo, degli “Inni” che formano il *Corpus*, la “costante”, alla quale sopra facevo riferimento, si presenta espressa come segue:

Inno I. **Hecate** celeste, terrestre e marina:
idea di **triformità**

Inno III. **Notte** incompiuta, terrena, e anche celeste: idea di **incompiutezza e biformità**

Inno IV. **Urano**, tenebroso nume indomabile, che in mille forme ti muti: idea di **polimorfismo**

Inno VI. **Protogono**, di duplice natura, generato da un uovo:
idea di **biformità**
Si noti il riferimento all'**uovo primordiale**.

Inno VII. [**Astri**, eterei e terreni]:
biformità

Inno IX. **Selene**, che cresci e decresci, che sei femmina e maschio:
biformità - bisessualità

Inno X. **Natura**, padre di te stessa, senza padre; mutando forme ti rinnovi:

polimorfismo e palingenesi

Si noti che la Natura è definita “padre”, una “femmina” interpretata come maschio.

Inno XI. **Pan**, tu con la tua sapienza la natura di tutte le cose trasformi:
capacità di trasformare

Inno XII. **Heracle**, dalle mutevoli forme:
polimorfismo

Inno XIII. **Crono**, consumi tutte le cose, e di nuovo tu stesso le accresci:
capacità di trasformare

Inno XIV. **Rea**, figlia del multiforme Protogono (cfr. InnoVI):
multiformità

Inno XV. **Zeus**, che muti le tue forme: **capacità di assumere più forme**

Inno XXV. **Proteo** costituisce un caso che definirei di **climax metamorfico** di eccellenza.

Lo si esaminerà meglio e a parte più oltre.

Inno XXVI. **Terra**, vergine multiforme:
multiformità

Inno XXX. **Dioniso**, che ha due forme ... trieterico:
duplicità e triessenza

Inno XXXII. **Athena**, femmina e maschio, mutevole di forme:
bisessualità, duplicità e polimorfismo

Inno XXXVI. **Artemide** Cidonia, dalle molte forme:
polimorfismo

Inno XXXIX. **Coribante**, dalle varie e molte forme, di duplice natura:
duplicità e polimorfismo

Inno XL. **Demetra Eleusina**, che in molte forme apparì:
polimorfismo

Inno XLV. **Dioniso Bassareo**, dai molti nomi:
polinomia

Inno L. **Leneo Liberatore**, multiforme:
polimorfismo

Inno LII. **Bacco Triennale**, dai molti nomi:
polinomia

Inno LVI. **Adonis**, dalle molte forme, bicornuto:
duplicità e polimorfismo

Inno LVIII. **Eros**, di doppia natura, che di tutto possiedi le chiavi:
duplicità

Inno LXI. **Nemesi**, che muti il vario e sempre instabile discorso: **poikilia-variabilità-instabilità**

InnoLXXI. **Melinoe**, di duplice colore ... mostra la forma sotto immagini strane:

dicromia-allomorfismo

Inno LXXXIV. **Hestia**, multiforme:
polimorfismo.

Sin qui nella semplice lettura, “Inno” dopo “Inno”, in conseguenza della quale ho proceduto come segue.

Ho cercato di applicare all'elenco sopra esposto una sorta di categorizzazione, nel tentativo di individuare in ciascuna fattispecie (o serie di fattispecie) speciali pertinenze poli-metamorfiche.

Di conseguenza ho creduto di aver trovato riferiti, o riferibili, alla serie delle divinità primigenie (Urano, Crono, Gaia, Rea), i concetti di: - polimorfismo; - capacità di trasformare; - multiformità / capacità di assumere più forme.

Alla coppia costituita da Proteo e da Protogono, i concetti di: - metamorfismo; - multiformità; - primordialità.

Alla serie delle divinità appartenenti al cosiddetto *Pantheon* classico (Zeus - Artemide - Athena - Demetra - Dioniso, varianti Leneo - Bacco - Bassareo), nel caso di quest'ultimo con le riserve dovute alla sua “oscillante” inclusione nel novero degli dèi “positivi”, i concetti di: - capacità di assumere più forme; - polimorfismo; - duplicità; - bisessualità; - *polyonomia* (assunzione di nomi diversi = Leneo - Bacco - Bassareo).

Quest'ultimo carattere riguarda soltanto, e non a caso, Demetra e Dioniso.

E' oltremodo complesso procedere per categorie, come sinora si è fatto, trattandosi d'ora in poi di divinità minori o minime, di figure eroiche, di figurazioni prosopografiche di forze naturali, quali le ninfe, di elementi e forze stesse della natura.

E' tuttavia possibile porre in rilievo che, in riferimento al gruppo costituito da Adonis, Eros, Nemesi, Eracle, Pan, si propongono le caratteristiche di: - duplicità, - polimorfismo, - variabilità, - instabilità, - capacità di trasformare.

Per la ninfa Melinoe i tratti singolari (unici nel *Corpus*) della dicromia e dell'allomorfismo.

Per il Coribante quelli della duplicità e del polimorfismo.

Infine per il gruppo formato da Natura, Selene/Hecate, Astri e Notte, le caratteristiche di polimorfismo, attitudine palingenetica, biformità, bisessualità, triformità, incompiutezza.

A tutta prima sembra risultare che quanto meno marcato è l'aspetto antropomorfo della divinità in questione, tanto più si va a porre in risalto l'attitudine allomorfa e eteromorfa dell'entità divina in esame.

Dal che discende che la divinità "positiva", dotata di un suo particolare nome e di un posto ben assegnato nel *Pantheon*, per quanto ricca di attributi e di facoltà sovraordinarie, e capace comunque di assumere (e di rendersi percepibile sotto) più forme, ha in gran prevalenza il carattere e il tratto di una sua speciale "staticità", distintiva della propria figura e dei propri tradizionali e ricorrenti attributi, che la rendono sempre e comunque identica a se stessa. Si faranno salvi, come già si osservava, i casi delle divinità "immanenti", rappresentate da Demetra e Dioniso.

Ben diverso discorso riguarda le forze della Natura (la Luna, gli Astri, la Notte, ma anche Pan), Nemese, Eros, intuiti, questi ultimi, e interpretati, come ipostasi di veri e propri stati d'animo (la Vendetta, l'Amore).

Tento di seguito una bozza di esame semantico dei termini in questione, inclusa una sorta di lessico di frequenza.

Quanto a questo secondo aspetto, prevale il tratto del polimorfismo, con undici occorrenze, seguito da quello del diformismo, con nove.

Seguono il carattere che potremmo indicare come capacità di trasformare, e di trasformarsi (Proteo), con tre casi. Lo stesso vale per il carattere della triformità.

Con due occorrenze, subito appresso, il carattere della *polyonomia*, che sembra proporsi come corrispondente al tratto della triplicità, non del tutto equivalente a quello di triformità.

I caratteri di bisessualità con due casi; di incompiutezza, di capacità palingenetica si affacciano sullo sfondo.

Infine, con un caso ciascuno, i caratteri della variabilità, dell'instabilità, della vaghezza cromatica (*poikilia*).

Un caso limite, e ultimo, è rappresentato dai caratteri di dicromia e allomorfismo.

Pur entro i termini di una materia non agevolmente definibile con certezze matematiche (potremmo dire non misurabile statisticamente), si dovrà osservare come sia possibile praticare una sorta di “distinguo” fra elementi pertinenti ad una “iperuranica” *Natura naturans* e ad una parallela e “immanente” *Natura naturata*, secondo un filone speculativo che porta dal *Corpus* degli “Inni Orfici” (attraverso la speculazione medievale - si pensi a Marbodo di Rhodes) a “certo” pensiero di Marsilio Ficino, di Pico della Mirandola e, più tardi, di Giordano Bruno, tutti quanti (più o meno prudenti) lettori, estimatori, traduttori e/o interpreti del *Corpus* dei testi orfici. E infatti proprio al Ficino si deve senza dubbio la prima traduzione latina degli “Inni”, compiuta entro il 1463, ma mai da lui resa di pubblico dominio, per accorta motivazione di prudenza: essa è con ogni credibilità (Baldini, Della Torre e Kristeller) quella trasmessa dai codici Laurenziano XXXVI, 35 e Vaticano latino 6891.

Nell'esposizione del mio studio, breve e provvisorio, mi sono riferito alla cura di Giuseppe Faggin, quanto a interpretazione e resa di termini in lingua italiana.

I “termini chiave” della presente ricerca, che figurano nel testo degli “Inni”, sono, espressi in lingua greca, i seguenti:

Ourania - cqonia – enialia

hmitelh – cqonia, hd ourania palin auth

panupertate daimon

difuh wiogenh

ouranioi cqonioi te

auxomenh kai leipomenh, qhluV te kai arshn

autopatwr apatwr

plokh

allotri**morfo**diaite

allasseiV de fuseiV pantwn taiV saisi pronoiaiV

aiolo**morfe**

dapanaiV apanta kai auxeiV empalin autoV

polo**morfo**

aiolo**morfe** (*iterum*)

ulhn allasswn ierhn ideaiV polo**morfoi**V

panta gar autoV ecwn metaballetai

polupoikile kourh

difuh trigonon

di**morfon**

trieth

arshn men kai qhluV efuV ... aiolo**morfe** (*ter*)

kudoniaV aiolo**morfe** (*quater*)

fantasiwn eparwgon ... aiolo**morfon** (*quinquies*) anakta ... qeon difue

enhllaxaV demaV

hV pollai **morfai**

poluwnume

aiolo**morfe** (*sexies*)

poluwnume

polo**morfe**

dikerwV poluerate

difuh (*bis*)

allassousa logon polupoikilon astaton aiei

allokotoiV ideaiV **morfhV** tupon ekprofainousa

disomaton espase croihn

polumorfe.

L'elencazione che precede, crudamente deprivata del suo contesto, può sembrare in questa sede inutilmente pesante, anche se, disponendo del testo, si può risalire all'elencazione posta in apertura; tuttavia ho inteso proporla, lasciando i termini inalterati rispetto al caso in cui compaiono, a chi volesse approfondire ogni analisi linguistica e semantica al riguardo. Oltretutto, trovandosi in presenza di testi di profonda e pregnante significazione, il rinvio alla lingua originale si rende obbligatorio, essendo sconsigliata una qualunque frettolosa e banale traduzione/interpretazione.

Un solo esempio può valere a conferma di quanto sopra esposto.

Aiolòmorfos quanti differenti significati può avere nei sei passi del testo degli "Inni" in cui compare?

Zeus è **aiolobròntes** quando suscita balenanti fulmini (Pindaro); un cigno, se definito **aiolòdeiros**, tale sarà per il suo lucido collo (Ibico); un guerriero dell'*Iliade* sarà appellato **aiolothòrex** se protetto da una corazza scintillante (Omero); e sarà dotato di una mente ricca di risorse, e perciò scintillante (**aiolomètis**), un tipo dotato di grande astuzia (Esiodo, Eschilo); **aiolomìtres** indica in Omero un eroe rivestito di una splendida cintura, ma in Teocrito un uomo il cui capo è coperto da un turbante multicolore, variopinto; in Bacchilide le navi con splendide poppe siano pure **aioloprymnai**, ma in Teocrito chi è padrone di destrieri veloci, cioè metaforicamente "brillanti", sarà **aiolopòlos**; in Eschilo, ove un oracolo sia **aiolòstomos**, vorrà significare che si è in attesa di un responso tortuosamente espresso; e si potrebbe continuare.

Gli è che il termine **aiòlos** si presta a un'assai ampia possibilità di interpretazione sotto il profilo semantico: 1. veloce; 2. agile; 3. sinuoso; 4. cangiante; 5. rilucente, balenante; 6. trapuntato (è attestata in Sofocle una **aiòla nyx**, a indicare un cielo notturno cosparsa di stelle); 7. maneggevole – adattabile al corpo; 8. ma **aiòla sarx** è in Sofocle una carne resa livida dalla malattia; 8. indica invece una sottile vaghezza sonora, in Euripide; 9. è indice

di astuzia e di intenzione volta all'inganno, ancora in Pindaro, dal quale, senza farlo apposta, sono partito.

Quanto a lungo e quanto in profondo occorrerà dunque valutare, con tutte le “prove” opportune al caso, quale sarà il modo migliore di interpretare, e tradurre, il termine ***aiolòmorfos***, che nel testo degli Inni compare sei-sette volte, riferito a altrettante figurazioni divine? Mi spiego, o almeno cerco di farlo: quelle entità divine saranno di forme splendidi-rilucenti, multicolori, variegati, “polifoniche”, o non saranno invece anche sinuose, tortuose, e come suscettibili di un'interpretazione meditata e sottile, quando non addirittura insidiosa, come capita allorché nel *corpus* degli “Inni” l'epiteto è usato una volta in riferimento alle Erinni? Sarei tentato di definirle “forme delle quali non si riesce a venire a capo”, vale a dire forme proteiche, stante che la “proteiformità” è indice eccellente di mutazione. Questo forse si intendeva dire, e soprattutto si voleva far capire, stante la cornice culturale e devozionale nella quale si iscrive il *Corpus* degli “Inni”, i quali furono composti, in chiave mistica, a favore di comunità di credenti qualificati, diremmo oggi “selezionati”.

Entro di seguito nell'esame di alcune argomentazioni di dettaglio, strettamente connesse con quanto sinora osservato.

Un primo caso:

nel *Corpus* degli “Inni” si fa strada, fra l'altro, una profonda riflessione inerente la mutabilità del Tempo, incluse le sue attitudini a proporsi in termini e forme diverse, se non addirittura divergenti. *Eniautòs* è talora definito; altrove *Aiòn*.

Nel primo caso si tratterà della personificazione del Grande Anno cosmico che, insieme con la dottrina della trasmigrazione e della palingenesi, si ritroverà nei Pitagorici, in Eraclito, in Empedocle. Il Grande Anno Cosmico appare come divinità nelle *Liste festive* di Tolomeo II, secondo quanto ci confermano Proclo e Censorino.

Nel secondo caso si tratterà del tempo non ancora determinato e discriminato, posto come tale prima che esista qualcuno che sia capace di misurarlo. Come tale, secondo Filone, andrebbe a identificarsi con Chronos, sebbene nella teogonia rapsodica succeda a Zeus, e ne dipenda.

Tempo dunque unico, *ab initio et sine fine*, ma anche misurabile attraverso una serie di periodi, definiti come anni.

Il “dibattito” sul concetto di Tempo, sulla sua mutabilità e sulla possibilità di tentarne una misurazione, si affaccia più volte all'interno del *Corpus* degli “Inni”, e credo di poter osservare con particolare riguardo per l'Inno VI dedicato a Protogono, forza iniziale e uovo primigenio.

Si è anticipato che, secondo la cosiddetta teogonia rapsodica, l'Etere è con Chaos ed Erebo, la “materia prima” nella quale Chronos (il Tempo) genera l'uovo cosmico, il cui primogenito è Eros.

La questione è affrontata nell'Inno VI, uno dei pochi più scopertamente collegati alle fondamentali dottrine orfiche: Protogono è padre di Eros, e di questi va a costituire un epiteto distintivo. Così in Euripide (*Ipsipile*, frgm.2 Kern), così in Aristofane (*Uccelli*, 695 sgg.); anche se, in quest'ultimo testo, Eros, pur presentandosi con le caratteristiche di creatura “nata dall'uovo”, non è chiamato Protogono.

Leggiamo al riguardo in Lattanzio (*Div.Inst.* I, 5, 4-6):

Orpheus deum verum et magnum Protogonon appellat, quod ante ipsum nihil sit genitum, sed ab ipso sint cuncta generata. Eundem etiam Faneta nominat, quod cum adhuc nihil esset, primus ex infinito apparuerit et exstiterit. Cuius originem atque naturam quia concipere animo non poterat, ex aere immenso natum esse dixit.

Si dovrà osservare che nello stesso Inno VI Protogono è identificato con Eone, Eone è assimilato a Fanes e al Dioniso orfico. La natura del tempo, e il dibattito sulla sua scaturigine e sulla sua misurabilità, costituisce il più interessante e intricato fenomeno del sincretismo orfico.

Un secondo caso:

veniamo a Dioniso, il dio più celebrato nel *Corpus* degli “Inni Orfici”: a Dioniso Bassareo triennale è dedicato l'Inno 45, a Dioniso Licnito il 46, a Bacco Pericionio il 47, a Bacco Liberatore Leneo il 50, a Bacco annuale il 53; anche l'Inno 42 è per gran parte dedicato a Dioniso. Gli epiteti assegnati al dio implicano un complesso lavoro teologico sviluppatosi nel tempo attorno a questa figura, e presuppongono una elaborazione secolare delle diverse correnti del pensiero orfico.

Dioniso è sostanzialmente riconoscibile e riconosciuto sotto tre forme: di Fanes, di Zagreus, di Liberatore. E' definito *trigonos*, in quanto generato tre volte, e *trifyes*, in quanto dotato di tre nature; è inoltre suo appellativo *dimetor* (Inni 50 e 52), essendone la madre identificata ora con Semele (Inno 44), ora con Persefone (Inni 29 e 30).

Passo ora alle tre forme di Dioniso.

Alla sua prima apparizione questi è identificato dalla teologia orfica con Fanes, ed è questo il motivo per il quale negli "Inni" compare anche con l'epiteto di Protogonos.

Alla successiva apparizione risulta figlio di Zeus e Persefone, e assume l'epiteto di Zagreus; nel corpo degli "Inni" compaiono tutti gli attributi connessi con la sua complessa figura mitico-liturgica: "dall'aspetto di toro", "dalla fronte di toro", "selvaggio"=*agrios*, "di duplice natura"=*difyes*, da intendersi come "dio e uomo", "immortale e mortale", "generante e generato", "maschio e femmina", sempre e comunque dotato di due forme, eterno padrone e servo caduco delle sue due doti sostanziali.

Quando, alla sua terza apparizione, Dioniso è celebrato come Liberatore (*lysaios*), in virtù di un complesso meccanismo di teofagia, il dio diventa espressione dell'unità del cosmo che si rinnova, potenziandosi attraverso le sue vive trasformazioni; il che costituisce in più una risorsa mitologica che rende possibili le diverse identificazioni del sincretismo.

Un terzo caso:

cerco di esaminare in via breve le molte forme di Proteo e le sue diffuse capacità mimetiche, in riferimento all'Inno 25 del *Corpus*.

Questi, giusta Omero (*Odissea* IV, v.347 sgg.), possiede le chiavi del mare. E' definito primogenito, e rivelatore di tutti i principi della Natura; è dotato della capacità di trasformare (*allàssein*) la sacra materia in forme molteplici; conosce le cose presenti, quelle che sono passate e quelle ancora future; possedendole tutte, egli le trasmuta (*metabàlletai*): tutte le cose la prima Natura (*prote physis*) depose in lui.

Divinità ancestrale, Proteo sfugge a ogni richiesta di previsione, tentando di mutarsi in ogni cosa che si muove sulla terra (e qui, in chiave d'archetipo, viene alla mente l'Orco del *Gatto con gli stivali*): alla pari di quello, trasforma, mentre si trasforma. Alla capacità di assumere contemporaneamente più forme, il Vecchio dio del mare affianca quella di dominare il tempo con la sincronica conoscenza del prima, dell'istante e del dopo.

Si ricordi in proposito il suo ruolo, sorprendente, se non mirabolante, nell'intreccio stravagante, e negli esiti, della trama dell'*Elena* di Euripide. Di forte rilevanza è il fatto che Proteo, pur non essendone personaggio attivo, riempie di sé il dramma: Elena, nata dall'uovo, femmina fatale, o inquietante nuvola-idolo che sia, si stende sopra il tumulto di Proteo, figura metamorfica e

mantica, pregandolo, come una supplice, che serbi il suo letto per il suo sposo. L'immagine è di gravidanza dionisiaca e di forte valenza iniziatica: i luoghi connessi alla presenza di Proteo, come diffusa tradizione conferma, coincidono peraltro con i luoghi di Dioniso (Egitto, Tessaglia, Macedonia e Tracia).

Faro si fa in quest'attimo isola della metamorfosi e dell'illusione (*dòkesis*): Elena non vi è presente col corpo, ma solo in *èidolon* (sulle mura di Troia era lei, o non era lei?); e i suoi fratelli sono vivi o non sono vivi, o, ormai cambiati in astri, sono dèi (vv.137-140)? Luogo, dunque, della metamorfosi, e del "doppio", nel quale dunque sembra appuntarsi un intreccio di tradizioni mistiche, che, collocato sotto il segno di Proteo, appare inequivocabilmente orfico. La stessa Elena, nata dal cigno-Zeus e dall'uovo di Leda, assume i tratti di figurazione orfico-cosmogonica. Si dovrà ricordare che Leda, pur "metamorfosandosi", vale a dire tentando di sottrarsi all'amplesso col dio, non riesce a evitare di costituire punto di riferimento di un evento cosmogonico, fortemente allusivo sotto il profilo simbolico.

Elena, per poter ritrovare la propria identità, dovrà distaccarsi dal tumulto di Proteo, dalla rapacità del cui gorgo mal si riesce a sfuggire. "Non ho mai visto un corpo così uguale. Io non sono il marito di due donne. E chi le foggia queste forme vive?" (Menelao). "L'aria: gli dèi ne fecero tua moglie. / Il nome è in tanti posti, il corpo no" (Elena).

Il tumulto di Proteo è dunque divenuto una sorta di "accumulatore" di energie metamorfiche: *pollài morphài ton daimonion* (v. 1688). Il dio che compare al v.711 è una cosa molteplice (*pòikilon*) e improbabile (*dysèkmaron*): non si tratterà di un dio specifico, quanto piuttosto di una divinità complessa, inafferrabile, metamorfica, che si va alla fine a identificare con il Dioniso della tradizione orfica.

Vi sarebbe almeno un quarto caso degno di attenzione, ma mi riservo di rinviare ad altra sede, per motivi di tempo, ogni considerazione relativa alla triplice forma di Demetra/Kore – Proserpina – Persefone, che pur tanta parte occupa nel *Corpus* degli "Inni".

E concludo con una questione relativa al "perché" i concetti di polimorfismo e allomorfismo si presentino in essi con tanta costante frequenza e quasi insistita intensità.

La risposta credo si possa trovare (o almeno una risposta, fra le tante) nella considerazione che la corrente orfica si fa portatrice di una ricerca di verità fondata sulla riscontrabilità di principi divini a fronte dell'esperienza dell'uomo e sulle corrispettive, reciproche e interagenti, capacità di approssimarsi al "limite" della soglia che seclude il divino dall'umano.

Compare in Pindaro, per la prima volta, specie quando la sua poesia si accosta al tema della luce intesa come segnale della (o di una possibile, e comunque necessaria) verità, una concezione della natura e del destino dell'uomo sconosciuta alla cultura greca delle età precedenti, che sembra proprio espressione di una credenza proveniente dalla cultura orfica, da considerarsi per molti aspetti rivoluzionaria, e perciò capace di introdurre un schema di civiltà del tutto nuovo.

“Progenie di un giorno.
Che cosa noi siamo? Che cosa non siamo?
L'uomo è sogno di un'ombra.
Eppure, se la luce gli piove dal dio,
lo irradia un fulgore di vita soave”. (*Pitica*, VIII, 95-97)

E' con Pindaro, intellettuale ricco di esperienza religiosa, che si inizia a parlare di una presenza divina nell'uomo mortale, presenza che deriva dal dio immanente e percepito in sé, che alberga nel corpo dell'uomo. E' una presenza di natura non più antitetica a quella del corpo. Sarà in ogni caso più facile per l'uomo sentirsi col dio, quando allenta i vincoli col corpo, quando dorme, quando sogna, quando il corpo si lascia cullare in libertà. Si è detto e scritto che ci si trovi in presenza della formulazione di un'idea mai concepita prima da alcun pensatore nel mondo occidentale; del resto è fatto certo che Pindaro, accostando la divinità all'uomo nel nesso di un'intima e reciproca progenie, mostra come i figli della terra, nonostante ogni differenza e contrasto, possano coesistere e dare all'esistenza stessa pieno compimento.

Ed è qui, del pari, che il dio si fa più vicino all'uomo, proponendogli in molteplici forme, tante, e così mutevolmente espresse, stante l'estrema variabilità semantica, che pare voglia ad ogni costo rendergli sensibile, presente e condiviso; in questa misura il dio, che pur si cela sotto diverse forme (stavo per dire “specie”), si accosta all'uomo, rendendosi fruibile nelle sue metamorfiche e polimorfiche manifestazioni, espressioni di sostanza, non di forma, tantomeno di “accidente”; allo stesso modo all'uomo era dato di disporre di strumenti forti, e ad un tempo sottili, perché si rendesse disponibile a porsi in ascolto prima, in contatto poi, con almeno una delle tante forme nelle quali il dio gli si rendeva manifesto.

Del resto la vita dell'uomo era allora, ed è oggi, un vagabondaggio, severamente impegnativo, ed è nel suo intricato percorso che egli si trova indotto a cercare – lo voglia o no – le diverse forme sotto le quali la divinità possa fargli presente.

UNA PRIMA LISTA BIBLIOGRAFICA A CORREDO, BREVE E PROVVISORIA

Fonti

B. DOBELL, *The mystical hymns of Orpheus*, London, Reeves & Turner, 1896

Inni orfici, a cura di Gabriella Ricciardelli, Milano, Mondadori - Fondazione Lorenzo Valla, 2000

Inni orfici, a cura di Giuseppe Faggin (edizione integrale con testo greco a fronte), Roma, Edizioni Asram Vidya, 1991 (2002)

IGINO, *Fabulae (=Miti)*, Milano, Adelphi, 2000 (2005)

Critica

W.K.C. GUTHRIE, voce *Inni*, in *Dizionario di Antichità Classiche di Oxford*, edizione italiana a cura di Mario Carpitella, Alba-Roma, Edizioni Paoline, 1963

C.M. BOWRA, *Mito e modernità nella letteratura greca*, Milano, il Saggiatore, 1968

E. ROHDE, *Psiche. Culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci*, voll.I-II, Bari, Laterza, 1970

Anne France MORAND, *Etudes sur les Hymnes Orphiques*, Leiden, Brill, 2001

R. MANCINI, *Orfismo e tradizione iniziatica*, Roma, Edizioni Asram Vidya, 1985 (2004)

Le religioni dei misteri, vol.I: *Eleusi, Dionisimo, Orfismo*, a cura di Paolo SCARPI, Milano, Mondadori – Fondazione Lorenzo Valla, 2004

W. F. OTTO, *Dioniso*, Genova, il melangolo, 1997 (2006)

M. DETIENNE, *I giardini di Adone*, Milano, R. Cortina, 2009

L. FERRY, *Imparare a vivere la saggezza dei miti*, Milano, Garzanti, 2010 [Paris, Plon, 2008].

nota

Almeno per questa occasione, si tralascia di indicare, salvo qualche caso isolato, ogni notazione bibliografica inerente le fonti letterarie di riferimento citate nel testo dell'intervento; lo stesso vale per le informazioni desunte dalle diverse fonti lessicografiche e vocabolaristiche consultate in proposito.

LE METAMORFOSI NELLA MITOLOGIA NORRENA

di Diego Romagnoli

Relazione al convegno *La Metamorfosi – Archetipo e mito*, Recanati, 24 ottobre 2011

Il tema delle metamorfosi, nel suo significato ed essenza, non è limitato necessariamente alla mitologia classica (anche se suggestiva) in quanto le stesse compaiono in altre tradizioni e in particolare, rimanendo in ambito indoeuropeo, nella mitologia degli dèi nordici.

La Creazione

Già durante la creazione del mondo, con l'uccisione del gigante Ymir avviene che il suo sangue si trasforma nelle acque dei fiumi e degli oceani, la sua carne diventa la terra, le sue ossa diventeranno i monti, i denti le rocce e i capelli l'erba e la vegetazione, il cervello le nuvole e il cranio la calotta del mondo (questi ultimi due aspetti compaiono anche nel sacrificio del Purusha indiano). Inoltre, i vermi vengono trasformati in nani i quali, avendo paura del cielo che cade sulle loro teste, abiteranno le grotte e il mondo sotterraneo.

Odino, il Re degli dèi nordici

Se analizziamo la figura di Odino, vediamo che egli, in un episodio dell'*Edda* poetica, si trasforma in un serpente che entra in una buca. Narra infatti il poema:

«...Una volta scavata la buca, Odino si trasformò in un serpente e vi s'infilò. Si rese conto di essere stato ingannato in quanto il gigante tentò di ucciderlo ma fallì lo scopo. Arrivato all'interno della camera del tesoro, Odino trovò Gunnlod, la sorella di Sutting. Egli, trasformatosi in un bel giovane gigante, con tre baci riuscì a persuadere l'ingenua gigantessa, la quale gli permise di bere e di vuotare i tre tini contenenti l'idromele. Quando il dio riuscì a far sì che ella aprisse la camera del tesoro, egli si trasformò subito in un'aquila e fuggì via. Gunnlod, resasi conto della trappola in cui era caduta, gridò. Sutting, venuto a conoscenza dell'accaduto, si trasformò in aquila e partì all'inseguimento di Odino.

Ritornati ad Asgard, gli Aesir attendevano Odino. Quando infine egli comparve all'orizzonte nell'aspetto d'aquila, gli dèi portarono fuori in un luogo aperto, come era stato detto loro, tre grossi tini e li posero lì. Quando l'aquila atterrò ad Asgard, Odino con un lampo riapparve insieme a tre tini colmi d'idromele. Mentre il sole sorgeva, i suoi raggi toccarono le ali dell'aquila inseguitrice, Sutting, che diventando un blocco di pietra andò a schiantarsi sul terreno. Odino disse "Così avverrà con la specie dei Giganti. Nella sacra terra di Asgard una volta che il sole splenderà su di essi, il male presente nei loro

cuori li farà diventare pesanti e li trasformerà in pietra". E così gli Aesir gioirono bevendo ognuno l'idromele della poesia¹».

E' chiaro che in questo racconto di metamorfosi sono presenti elementi sciamanici (trasformazione, prova, bevanda) e richiami alla lotta tra Zeus e i Giganti, riflesso del trionfo degli dèi uranici su quelli ctonii, certamente un passaggio di civiltà avvenuto in una determinata epoca protostorica o storica.

Alviss

Continuando sul tema delle metamorfosi vi è un episodio riguardante il dio del tuono. Thor aveva una figlia, Þrúðr, che era stata promessa al nano Alviss (il cui nome vuol dire Completamente Saggio), ma il dio del tuono si opponeva al matrimonio, perciò dispose un piano per impedire tale unione. Thor disse ad Alviss che a causa della sua piccola statura doveva dar prova della sua saggezza, il nano fu d'accordo. Thor lo interrogò a lungo e fece le ultime domande al momento in cui il sole era sorto del tutto. Alviss, quando venne esposto alla luce del sole, proprio perché era un nano, rimase pietrificato, così Þrúðr rimase senza marito².

Loki, il Signore degli inganni

Continuando nell'ambito delle metamorfosi troviamo Loki, il signore degli inganni, che più di tutti ha la capacità di trasformarsi in altri esseri: questa sua abilità compare in alcuni episodi degli *Edda*.

Ad esempio vi è l'episodio in cui Loki insulta gli dèi. Il dio, ritornato poi una seconda volta alla festa celebrata dagli Asen, li offende e li accusa violentemente senza che nessuno di loro lo faccia smettere. Alla fine Loki si rende conto di avere esagerato e fugge come aveva fatto in precedenza, però questa volta gli dèi vogliono vendicarsi. Loki prova a nascondersi in un fiume trasformandosi in un salmone. Sfortunatamente per lui gli Asen lo scoprono, lo prendono, lo buttano a terra ed egli si ritrasforma in sé stesso.

Vi è poi l'episodio del mastro costruttore che vuole in moglie Freyja. Loki convince gli dèi a stipulare il patto che dà Freyja in moglie al mastro costruttore. Ma questa volta il dio degli inganni viene preso dal rimorso per l'azione malvagia compiuta. Deve fare qualcosa per salvare la dea, improvvisamente ha una brillante idea: il mastro costruttore non sarebbe in grado di terminare la costruzione del muro senza il suo stallone Svaldildari, così Loki decide di distrarre l'animale trasformandosi in giumenta. Svaldildari vedendola corre verso di essa, quindi i due cavalli scompaiono nei boschi. Una volta che il mastro costruttore si è infuriato, gli dèi scoprono che egli era uno Jotunn. Thor prende il suo martello, lo lancia e con un potente colpo uccide il gigante. Loki, scomparso in un primo momento, ritorna ad Asgard e

¹ <http://library.thinkquest.org/C0118142/norsepan/meadpoet.php>

² <http://en.wikipedia.org/wiki/Alv%C3%ADss>.

non da solo. Egli, mantenendo l'aspetto di giumenta, a seguito della sua relazione con Svaldifari è diventato madre dando alla luce un puledro straordinario dalle otto gambe. Ad esso viene dato il nome di Sleipnir che in seguito verrà donato a Odino, diventando il suo cavallo personale³.

Vi è l'episodio del rapimento della dea Idunn. Il gigante del freddo Thiassi vuole rapire Idunn e le sue mele. Egli cattura Loki, promettendogli che gli restituirà la libertà solo se il dio degli inganni lo aiuterà nel rapimento di Idunn; Loki accetta. Dopo che Idunn è stata rapita, gli dèi iniziano ad invecchiare ed ad indebolirsi. Odino è sconvolto, minaccia Loki di lanciargli un incantesimo del freddo se non riporta Idunn ad Asgard. Il dio ingannatore si trasforma in un falco, vola verso lo Jotunheim, la terra dei giganti del freddo, ritrova la dea e trasformandola in una noce la riconduce ad Asgard. Thiassi viene a sapere dell'accaduto ma non rinuncia a perdere Idunn senza combattere, perciò trasformandosi in un aquila parte all'inseguimento di Loki. Gli dèi avvertono Loki che Thiassi, pur essendo ancora lontano, sta volando ad una velocità incredibile, e subito emanano una fiamma. Il gigante in forma d'aquila, non essendo capace di andar piano, va incontro alla fiamma e muore. Odino lancia in cielo gli occhi di Thiassi che diventano stelle. Idunn, ritornata ad Asgard viene ritrasformata in sé stessa e tutti gli dèi, mangiando le sue mele, riacquistano la gioventù. La morte di Thiassi susciterà il sentimento di vendetta di sua sorella Skadi⁴. Pare che vi sia un parallelo tra le mele di Idunn e i *krisomelon*-i pomi delle Esperidi di colore giallo oro⁵.

Lo *Húsdrápa*, un poema skaldico conservatosi in parte nell'*Edda* in prosa, riporta la storia di Loki che ruba la Brísingamen, la collana di Freyja. Un giorno la dea svegliandosi trova che la Brísingamen è sparita, per ritrovarla ella chiede aiuto ad Heimdall. I due scoprono che il ladro è Loki il quale ha assunto l'aspetto di una foca. Heimdall trasformatosi anche lui nello stesso animale ingaggia una lotta col dio ingannatore e dopo una lunga battaglia lo vince a Singasteinn, dopo di ciò Heimdall restituisce la Brísingamen a Freyja⁶.

La versione più popolare del mito del Mjölhnir, il Martello di Thor, si trova nel poema *Skáldskaparmál* ed è conservato nell'*Edda* in prosa di Snorri Sturluson: Loki prende in giro i nani figli di Ivaldi i quali hanno creato per gli dèi due oggetti preziosi: la Gungnir, lancia di Odino, e la Skíðblaðnir, la nave pieghevole di Freyr. Successivamente Loki scommette la propria testa coi due nani Sindri (o Eitri) e Brokkr, affermando che essi non riuscirebbero mai a costruire oggetti più belli di quelli fabbricati dai figli di Ivaldi. La scommessa viene accettata dai due fratelli che iniziano a lavorare. Eitri infila una pelle di porco nella forgia e dice a suo fratello Brokkr di non fermarsi mai nel soffiare fino a quando non venga estratto l'oggetto. Loki, trasformatosi in insetto

³ <http://www.norse-mythology.com/Loki.html>

⁴ http://www.norse-mythology.com/Njord_and_Skadi.html

⁵ <http://www.taccuinistorici.it/ita/news/antica/daromi---orto---frutti/l-frutti-dellOlimpo-greco.html>.

⁶ <http://en.wikipedia.org/wiki/Br%C3%ADsingamen>

arriva e punge sul braccio Brokkr il quale continua a soffiare. Eitri estrae Gullinbursti, il cinghiale di Freyr dalle setole luminose. Poi infila dell'oro nella fornace e dà a Brokkr lo stesso ordine di prima. Loki ritorna sempre nell'aspetto di insetto e per due volte punzecchia con forza il collo di Brokkr ma non succede nulla. Eitri estrae Draupnir, l'anello magico di Odino, dal quale ogni nove notti scaturiscono altri otto duplicati. Poi mette del ferro nella forgia e dice a suo fratello Brokkr di non fermarsi mai nel soffiare. Loki ritorna e punzecchia il nano sulla palpebra più forte di prima, ed egli per un breve attimo, a causa del sangue che fuoriesce, interrompe il soffio. Quando Eitri arriva estrae il Mjöllnir, che per via del manico un po' corto può essere impugnato con una mano sola. Eitri e Brokkr vincono la scommessa (la testa di Loki) che tuttavia non viene onorata. Da allora i due nani hanno bisogno di tagliare il collo il quale non faceva parte dell'accordo. In seguito Brokkr cuce la bocca a Loki insegnandogli la lezione⁷.

La sezione del Gylfaginning dell'*Edda* in prosa di Snorri Sturluson tratta del mito della morte di Baldr. Esso inizia quando il dio stesso ha dei sogni angoscianti che preannunciano la sua fine, successivamente egli li confida a Odino e a Frigg, i suoi saggi genitori. In seguito Odino si reca nello Hel, il mondo dei morti, dove ha conferma che suo figlio Baldr morirà e che è pronto per essere accolto nell'oltretomba. Al fine di scongiurare l'incombente destino, la madre Frigg raduna a sé tutto quel che esiste al mondo, piante, animali, pietre, elementi, imponendo ad essi un giuramento universale: nulla dovrà arrecare del male a Baldr. Da allora gli dèi, riuniti insieme, ripetono ogni giorno un gioco: una volta formato un cerchio intorno a Baldr, essi gli lanciano qualsiasi oggetto, armi, pietre, veleni, affinché nulla possa più nuocergli. Loki non gradendo la scena si tramuta in un'anziana e chiamando a sé Frigg, con l'inganno riesce a sapere il punto debole del figlio: il vischio che si era recato dalla dea non aveva giurato perché troppo giovane. Così Loki raccoglie una piantina di vischio, torna al consesso degli dei e si avvicina a Höðr, fratello di Baldr, che essendo cieco non può partecipare al gioco. Loki sostiene di volerlo aiutare in modo che, come gli altri dèi, possa anch'egli divertirsi e far contento suo fratello. Loki mette in mano a Höðr il vischio e lo guida nel lancio, la piantina volando come una freccia, raggiunge Baldr e trapassandolo lo uccide: gli dèi rimangono impietriti. Al funerale di Baldr, oltre agli Asen e ai Vani partecipano creature di ogni tipo, tra cui i giganti malvagi, a testimoniare che il dio era molto amato. Odino depone sulla pira funebre Draupnir, il mistico anello in grado di generare ogni nove notti otto copie di sé⁸. Dopo la morte di Baldr gli Æsir scovano e catturano il dio degli inganni. Lo portano in una grotta sovrastata da tre grossi massi, li pongono sul margine e praticano in ciascuno di essi un foro. Successivamente gli dèi catturano i due figli di Loki, Váli e Nari (o Narfi), trasformano il primo in lupo, questi sbrana il fratello e con le interiora di quest'ultimo gli Asen legano il dio

⁷ <http://en.wikipedia.org/wiki/Mj%C3%B6llnir>

⁸ <http://it.wikipedia.org/wiki/Baldr>

ingannatore ai tre massi: il primo viene posto sopra le spalle, il secondo sotto i lombi e il terzo sotto i rami, i lacci vengono trasformati in ferro⁹. La dea Skaði avvolge un serpente velenoso dal quale cola il veleno sopra il volto di Loki il quale contorcendosi violentemente dal dolore genera i terremoti che scuotono tutta la terra. Sigyn, come moglie del dio, chiede che di poter tenere un bacile che raccolga il veleno così che, una volta pieno, ella lo possa tirare via¹⁰.

Freyja, dea dell'amore, della seduzione, della fertilità, della guerra e delle virtù profetiche

Il *Sörla þáttur* è un breve racconto da una tarda ed estesa versione della *Saga di Olaf Tryggvason*: è stato ritrovato nel manoscritto di *Flateyjarbók*, che venne redatto e compilato tra la fine del XIV e il XV secolo da due sacerdoti cristiani, Jon Thordson e Magnus Thorhalson: «Freyja era una mortale dell'Asia ed era la favorita di Odino, Sovrano della terra d'Asia. Quando questa donna volle comprare una collana d'oro forgiata da quattro nani (Dvalinn, Alfrik, Berling, e Grer), ella offerse loro oro e argento. Essi le dissero che gliela avrebbero venduta a patto che ella giacesse la notte con ognuno di loro. Successivamente Freyja ritornò alla sua dimora con la collana e mantenne il silenzio come se nulla fosse accaduto. Ma Loki in qualche modo venne a conoscenza del fatto e andò a riferirlo a Odino. Il Re degli dèi ordinò a Loki di rubare la collana ed egli per fare ciò si tramutò in un insetto (una pulce) spiando la donna dal pergolato. Quando ella vide che la sua collana era scomparsa, andò dal re Odino. Egli gliela avrebbe riconsegnata a patto che ella istituisse due sovrani che dovevano servire e combattere (Högni e il re Heðinn combatterono per centoquarantatré anni). Freyja acconsentì e le venne restituita la collana¹¹.

Nel poema semi-storico *Hyndluljóð*-la Legge di Hyndla (scritto forse nel XII secolo per fornire una lista di nomi degli eroi mitologici dell'*Edda* poetica), Óttar, noto anche come Óttar il Semplice (Viktor Rydberg ipotizzò che Óttar fosse un nome alternativo di Óðr), è protetto della dea Freyja; si dice che Óttar fosse molto devoto alle divinità di Asgard. Egli costruì un *hörgr*-santuario in pietra ove compiva molti sacrifici in onore di Freyja.

Traduzione di Benjamin Thorpe:

«Un luogo di offerta mi ha innalzato, in pietre costruito; come vetro la pietra è diventata. Il sangue dei buoi egli di nuovo lo ha sparso. Ottar sempre si affida alle Asyniur».

Traduzione di Henry Adams Bellows:

⁹ [http://en.wikipedia.org/wiki/V%C3%A1li_\(son_of_Loki\)](http://en.wikipedia.org/wiki/V%C3%A1li_(son_of_Loki))

¹⁰ <http://en.wikipedia.org/wiki/Sigyn>

¹¹ <http://en.wikipedia.org/wiki/Odino>

«Per me un altare in pietre egli fece. E ora a vetro la roccia è cresciuta; Oft col sangue delle bestie che era rosso; Sempre nelle dèe Ottar confida».

Freyja accolse le sue preghiere ed iniziò un viaggio per aiutare Óttar a trovare i suoi antenati. La dea lo travestì come il suo cinghiale Hildisvini e lo consegnò al gigante Hyndla. Freyja obbligò lo Jotunn a parlare ad Óttar dei suoi antenati, inoltre ella fornì al suo protetto una pozione per la memoria affinché ricordasse tutto quello che gli era stato detto¹².

La saga dei Nibelunghi

Nella saga compare il personaggio di Ótr della famiglia di Reginn composta dall'abile fabbro Hreiðmarr, suo padre, e da Fafnir, suo fratello. Ótr grande nuotatore era solito andare alle cascate di Andvarafors, dove viveva il nano Andvari. Qui si trasformava in un luccio e nuotava tranquillo tra le acque. Un giorno Odino, Loki e Hœnir giunsero nei pressi della cascata, Loki vide Ótr con un pesce sulla riva e credendolo una lontra lo uccise. Successivamente Fafnir, a seguito della maledizione di Andvari, uccise il padre e diventò un drago fuori controllo. In seguito egli verrà ucciso da Sigfrido.

La Bilwis

Dal XIII secolo nelle zone d'Europa di lingua tedesca vi è la testimonianza della figura della Bilwis la quale ha assunto molti aspetti e significati. In tutto il folklore essa è un essere tra i più strani e misteriosi le sue varie forme riflettono ciò che riguarda la cultura contadina. Lo studioso Leander Petzoldt indagando sullo sviluppo della figura afferma che essa abbia origine da una dea che nel tempo ha subito molti cambiamenti: sviluppi tardi la raffigurano come "un elfo nano capace di rendere invalide le persone o le bestie con un colpo di freccia" (così nel poema *Willehalm* del XIII secolo di Wolfram von Eschenbach). Inoltre, durante il corso del XIII secolo, la Bilwis spesso viene vista molto meno come personificazione di una forza soprannaturale e sempre più come strega. Più tardi, col sorgere della caccia alle streghe la Bilwis venne demonizzata, cioè diventò un'incarnazione del demonio che fa incantesimi. Dal XVI secolo, specialmente nel nordest della Germania, la Bilwis ha avuto il suo sviluppo definitivo: è stata concepita come spirito del grano che porta ricchezza; tuttavia quest'ultima manifestazione ha il suo lato tenebroso, colui che falcia la Bilwis viene incolpato a causa dei non chiari ticchetii che si odono tra i filari di grano. Colui che taglia il mais colle falci allacciate ai suoi piedi è uno stregone o una strega. Egli viene considerato

¹² <http://it.wikipedia.org/wiki/%C3%93ttar>; <http://en.wikipedia.org/wiki/Freyja>

essenzialmente come Spirito malvagio del Granturco, ciò spiega perché i filari di campi di granturco sono rivolti in basso¹³.

BIBLIOGRAFIA

BONNEFOY, Yves *Dizionario delle mitologie e delle religioni* 1989 Milano, Rizzoli

CHIESA ISNARDI, Gianna *I miti nordici* 2006 Milano, Longanesi

L'UNIVERSALE - *Religioni* 2003-2004 Milano, Garzanti

¹³ http://en.wikipedia.org/wiki/Hj%C3%BAki_e_Bil

INCROCIO DI PERCORSI NARRATIVI: OVIDIO E IL MITO DI ALCIONE (MET. 11, 382-748). LE TRACCE CHE SOPRAVVIVONO

di Emanuela Andreoni Fontecedro

Relazione al convegno *La Metamorfosi - Archetipo e mito*, Recanati, 24 ottobre 2011

1 *Introduzione: le membra sparse di un mito*

Di un mito dell'alcione prima della distesa narrazione di Ovidio possediamo poche tracce anche se non irrilevanti, e lo stesso mito presenta delle varianti, pur notevoli, anche non riconducibili a un unico archetipo¹.

La prima indicazione dell'alcione² in una cornice di mito si trova nell'*Iliade* 9, 561-564.

Alcione qui è un soprannome dato a Cleopatra figlia di Marpeza. Cleopatra sarebbe stata così soprannominata perché la madre rapita da Apollo si lamentava simile alla mesta alcione³. Così gli scoli che non spiegano di più⁴. Cleopatra è moglie di Meleagro e l'accento alla voce flebile dell'uccello rientra quindi nella saga di questo eroe.

Ma questo ricollegare al verso dell'uccello il lamento doloroso di una donna separata dall'uomo amato è proprio l'elemento comune, come vedremo, anche all'altra più significativa tradizione mitografica che riguarda Alcione, figlia di Eolo, dove diviene protagonista la metamorfosi della donna nell'uccello marino.

Senza riferimento alcuno al mito di metamorfosi, Esopo ricorda semplicemente, a memento di simili non accorti comportamenti umani, l'alcione per la sua imprevidenza per cui, per sfuggire i pericoli della terra, costruisce il nido sulla riva del mare dove il pericolo sarà letale (*fab.* 29 Halm) mentre Aristofane negli *Uccelli* ricorda i 'giorni dell'alcione': il riferimento cioè – che qui appare proverbiale – al dono di serenità marina dato dagli dei alle alcioni per poter nidificare tranquillamente (v. 1594)⁵.

Ceice e Alcione appaiono in figura umana nell'altare di Pergamo (IV sec. a.C.) tra Gea e Atena.

¹ Trattiamo del mito che coinvolge l'uccello alcione e non consideriamo la metamorfosi della fanciulla Alcione in stella della costellazione delle Pleiadi, né comunque tarde contaminazioni con la tradizione che vede come protagonista l'uccello marino.

² Nota è l'incertezza per l'identificazione dell'alcione con una specie di gabbiano piuttosto che con il tordo marino. Si è fatto notare, però, che nonostante l'identificazione con il piccolo passeraceo da parte di Plinio (*n.h.* 10, 47) quest'ultimo uccello fa il nido presso i fiumi ma non sul mare.

³ Non ci soffermiamo sul già espresso interrogativo, quanto inutile ai nostri fini, se il rapimento avvenisse prima o dopo il matrimonio con Ida.

⁴ Cfr. *Scholía graeca in Iliadem Homeri ex codicibus aucta et emendata*, a cura di W. DINDORF - E. MAASS, Oxford 1875-1888, *ad l.*

⁵ Aristofane negli *Uccelli*, 250- 251 ha modo di ricordare anche i celebri versi che Alcmane (cfr. fr. 26 P.) ci dà del cerilo sorretto dalle alcioni, il maschio cioè aiutato dalle femmine ma su questa vulgata interpretazione e le relative obiezioni cfr. il commento ad Alcmane a cura di E. DEGANI - G. BURZACCHINI, *Lirici greci*, Firenze 1977, pp. 281-282.

Nel caso in cui Apollodoro, autore della *Biblioteca* fosse da identificare con Apollodoro di Atene, filologo del II a.C. dovremmo porre in questa sequenza il suo riferimento al mito di Alcione figlia di Eolo ma si ritiene piuttosto di riconoscerlo come pseudo-Apollodoro e contestualizzarlo nel I d.C.: non possiamo riferirci quindi a questo autore come fonte di Ovidio e lo tratteremo poi a suo luogo. Non è da tralasciare la testimonianza molto importante in quanto si tratta proprio del mito di metamorfosi – in genere non tenuta in considerazione – dello storico Diodoro Siculo, che cita la coppia per essersi vantata di essere più felice di Zeus e Era e perciò punita con la metamorfosi (4, 62, 1). Non sappiamo inoltre (un riferimento questo per lo più ignorato dalla critica, che ritengo invece da non sottovalutare) come, a Roma, Cicerone prima cioè di Ovidio ma dopo comunque Nicandro, anzi avendo proprio Nicandro come modello (cfr. *infra*), abbia fatto sua la vicenda di metamorfosi nel poemetto *Alcyones*, di cui resta solo questo frammento che si riferisce certamente al ‘figlio di Lucifero’, cioè Ceice: <Lucifer> *hunc genuit clarus delapsus ab astris/ praeuius Aurorae solis noctisque satelles*, fr. 1 Traglia (= Nonio 1, 65 M.). Che Ovidio abbia tenuto presente il poemetto di Cicerone (anche se non abbiamo alcuna possibilità di conoscere come e quanto) direi che è comunque fuori dubbio. Nell’epistola infatti che Leandro scrive ad Ero Ovidio cita il sintagma ciceroniano: *praeuius Aurorae Lucifer, her. 18, 112*. La rarità di *praeuius*, indicataci da Nonio Marcello nello scritto ciceroniano, che appunto ha la necessità di chiosare con *antecedens*, *l.c.* conferma tra l’altro l’integrazione <Lucifer> che Onions basava semplicemente sulla testimonianza di *met. 11, 270* dove era detto: *Lucifero genitore satus (Ceyx)*.

Dal commento di Probo (fr. 44 Keil) a Virgilio *dilectae Thetidi alcyones, georg. 1, 399*, apprendiamo che a proposito delle *Metamorfosi* di Nicandro: *varia est opinio harum volucrum sc. alcyonum originis. Itaque in altera sequitur Ovidium Nicandrum, in alteram Theodorum. Putatur enim Ceyx, Luciferi filius, cum Alcyone, Aeoli filia, mutatus in has volucres. Idem refert Alcyonen, Scironis filiam, latronis Attici, Polypemonis filii, cum pater ei praeciperet, ut quaereret maritum, arbitratam permissum sibi ut concumberet cum quibus vellet ab irato patre deiectam in mare, mutatam in hanc volucrem. Idcirco autem dilectas Thetidi dicit has aves, quod per septem dies, quibus excludunt foetus, in mari tranquillitas est ut tuta sit navigatio.* (fr. 64 Schneider).

Schneider, l’editore dei frammenti di Nicandro, precisa: *priorem fabulam Ovidius enarrat Metam. 11, 270 sgg., alteram brevissime attigit Metam. 7, 401 ut plurima de suo Probus ex Theodori Metamorphosis addidisse videatur*⁶. Come si vede si tratta di una doppia redazione di metamorfosi di fanciulla nell’alcione.

⁶ O. SCHNEIDER (*Nicandrea*, Leipzig 1856, *comm. ad fr. 64*) contesta a R. VOLKMANN (*De Nicandri Colophonii vita et scriptis*, Halle 1852, p. 34) l’opposto riferimento di *altera... altera*, e la sua indicazione sarà fatta propria dalla successiva critica avveduta.

È quindi certamente con questi autori che il mito di metamorfosi dell'uccello marino si divulga più ampiamente, anche se non possiamo escluderne, tralasciando ancora più tenui possibilità, un'indicazione già nelle *Eee pseudoesiodee*. Tanto più con verisimiglianza possiamo ritenere che fosse trattato nelle *Metamorfosi* che sappiamo scrisse Partenio e nella *Ornithogonia* di Emilio Macro, autore che appartiene alla generazione di Virgilio e che dovrebbe avere avuto a modello un'opera con la stessa intitolazione di Boio⁷.

Sta di fatto che negli autori riconosciuti comunque successivi a Ovidio e quindi presumibilmente lettori di Ovidio, gli elementi del mito che si evidenziano sono: nella versione di Apollodoro (*Bibl.* 1, 7) la storia che riguarda Alcione e Ceice si fonda sul vanto della coppia nei confronti di Zeus e Era (non presente in Ovidio), con punizione il conseguente invio della tempesta, l'apparire dello spirito di Ceice (in Ovidio è Morfeo con l'aspetto di Ceice), la metamorfosi quindi per punizione in Apollodoro, per premio in Ovidio.

Antonino Liberale nel II d.C. introduce nel mito di *Aedon sive Luscina* (mito di Procne e Philomela) il mito della metamorfosi in alcione della madre di Aedon, perché insieme al marito si vantavano di amarsi più di Zeus e Era, *fab.* 11 Si rileva che come per lo pseudo- Apollodoro il motivo del vanto della coppia umana produce una metamorfosi per punizione.

Igino – la datazione sale all'inizio del III d.C., una volta non riconosciuto, come oggi maggiormente si ritiene, nel bibliotecario di Augusto – riprende la storia di Ceice e Alcione, fa sua, come già Ovidio (vv. 745-746) la proverbialità dei giorni dell'alcione, da collocare *hiberno tempore*, *fab.* 65 Schmidt⁸, dice la metamorfosi per premio: *deorum misericordia ambo in aves sunt mutati, ib.* Mentre – vale la pena osservare, per completare una linea mitografica parallela – lo stesso Igino riprendendo nella saga di Meleagro la storia della moglie Cleopatra, *fab.* 174, e senza più il riferimento omerico al soprannome di 'alcione' dice di lei *in luctu decessit*, mentre delle Meleagridi, le sorelle di lui ricorda, come tutta la tradizione, la metamorfosi in uccelli. Il mito delle Meleagridi è trattato anche da Ovidio, ma senza alcun riferimento alla moglie Cleopatra-Alcione, *met.* 8, 270-546. Nella saga di Meleagro comunque non si presenta mai la metamorfosi in alcione, mentre – riassumendo – la storia di Ceice e Alcione prevede la metamorfosi per punizione quando all'origine c'è il peccato del vanto della coppia, altrimenti è proprio la misericordia divina che permette la metamorfosi. Né va tralasciato di ricordare un brevissimo dialogo ἄλκυών ἢ περὶ μεταμορφώσεως attribuito nel II sec. d.C. (Pap. Oxy. 3683) a Platone ma presente pure nel *corpus* delle opere di Luciano di Samosata, e attribuito invece da Favorino a

⁷ Per un approfondito esame dei riferimenti e delle interrelazioni cfr. G. LAFAYE, *Les méthamorfoses d'Ovide et leurs modèles grecques*, Paris 1904, pp. 36-43.

⁸ Igino colloca con la tradizione più accreditata i giorni alcionei nel mese di dicembre : i sette giorni prima e i sette dopo il solstizio d'inverno. Si scosta da questa linea Columella che li dice osservati anche nell'Atlantico: *VIII cal. Martii Sagitta crepuscolo incipit oriri, variae tempestates: Halcyonei dies vocantur, in Atlantico quidem mari summa tranquillitas notata est*, 11, 2, 21.

un certo Leone (cfr. Diog. Laert. 3, 62)⁹, dove troviamo Socrate che dialoga con Cherefonte di Alcione che “grande onore ebbe dagli dei per l’amore che ella portò al marito”, § 2. Il mito è paradigma dell’amore fedele e coniugale.

2 Ovidio: *il mito di Ceice e Alcione*

a Il primo percorso: *Il mito d’amore e la metamorfosi*

Il mito di Ceice e Alcione è innanzitutto un mito d’amore, e così lo stesso Ovidio lo stigmatizza quando, dilatando il mito, fa dire a Leandro nelle *Heroides: Alcyones ... memores Ceycis amati*, 18, 81. E la metamorfosi rappresenta proprio un premio (cfr.: ... *superis miserantibus, ambo/ alite mutantur...*, *met.* 11, 741-742), all’amore conservato fino in fondo dai due protagonisti: *hos aliquis senior iunctim freta lata volantes/ spectat, et ad finem servatos laudat amores*, vv. 749-750. Un amore che la metamorfosi compensa con il fare figliare la coppia ora sotto nuove spoglie, mentre i venti si acquetano, nei ‘giorni dell’alcione’ che già Aristofane sapeva. Un amore paradigmatico quello di Ceice e Alcione, un racconto quello ovidiano che lo rende immortale. Petrarca saprà stigmatizzare riassumendo il mito: “que’ due che fece Amor compagni eterni:/ Alcione e Ceice, in riva al mare/ fare i lor nidi a’ più soavi verni”, *Tr. Cup.* Il 157-159¹⁰. Nello stesso momento Chaucer, che anche ad altro *dream poem* aveva dato inizio con il coinvolgimento di un celebre testo latino¹¹, è proprio sul racconto ovidiano di Ceice e Alcione come testo emblematico d’amore che dà avvio al *Book of Duchess*. A John of Gaunt che ha perduto l’amata sposa Blanche of Lancaster, Chaucer narra ad apertura, ancor prima di rivisitare in sogno la storia d’amore di lui per la sposa, l’antico mito d’amore coniugale di Ceice e Alcione, lasciando da parte il favoloso della trasformazione che non poteva trovare parallelo con la realtà della morte della duchessa.

Nell’analisi del mito di metamorfosi come storia d’amore si nota che il linguaggio elegiaco dell’amore (*neque enim minor ignis in ipso est*, v. 445; *cum desideret unam*, v. 544) non dimentica il *topos* della donna abbandonata (per antonomasia va citata Arianna *desertam in sola miseram se cernat harena*, *Cat.* 64, 57) nella forma che Ovidio aveva già elaborato per la sua Didone delle *Heroides*, dove mutava in elegiaca l’eroina sui presupposti di quella tragica virgiliana¹²: il patetico appello *certus es ire tamen miseramque*

⁹ Per quest’ultimo cfr. la nota in testa all’ed. del dialogo curata da V. LONGO, *Dialoghi di Luciano*, Torino 1976, vol. I p. 185.

¹⁰ Nel testo del Petrarca al riferimento al mito di Ceice e Alcione segue quello di Esaco e Esperia, come nel testo di Ovidio. Petrarca fa eco a se stesso riprendendo ‘riva’ e ‘nidi’: “né credo già ch’Amor in Cipro avessi/ o in altra riva, sì soavi nidi”, *rer. vulg. fr.* 280, 7-8, dove non è necessario risentire più alcun riferimento al mito. Per un linguaggio comune d’amore, cfr. anche: “che presso a quei d’Amor leggiadri nidi/ il mio cor lasso ogni altra vista sprezza”, *ib.* 260, 3-4.

¹¹ Mi riferisco particolarmente al *Somnium Scipionis* che è usato come input per la stesura di *The House of Fame*, cfr. quanto ho potuto evidenziare in *Sulla scia di un sogno: il Somnium Scipionis nell’Africa del Petrarca. I confini della ricezione e l’orizzonte del Medio Evo*, “Aufidus” 58 (2006), pp. 25-29.

¹² Cfr. quanto ho potuto sottolineare in *Tre autori per Didone: Virgilio, Ovidio e un Anonimo del XII sec.*, “Aufidus” 61 (2007), pp. 10-12.

relinquere Didon, her. 7, 9 risponde al contesto virgiliano: ... *agit ipse furem/ in somnis ferus Aeneas; semperque relinquit/ sola sibi, semper longam incommitata videtur/ ire viam ...*, *Aen. 4, 465-468*. Così dice a Ceice che va a consultare l'oracolo anche Alcione: *iam potes Alcyone securus abesse relicta?*, v. 423. E si esprime con naturalezza la richiesta della donna che vuole seguire l'uomo che parte. Se Alcione dice: *me quoque tolle simul*, v. 441, – il motivo appare per la Didone virgiliana solo nei vaneggiamenti della donna già abbandonata: *sola fuga nautas comitabor ovantis*, 4, 543 – così parla, letterariamente assunta, anche la moglie ad Ovidio quando il poeta sta per partire per l'esilio: *non potes avelli. Simul hinc, simul ibimus, te sequar et coniunx/ exulis, exul ero, trist. 1, 3, 81-82*¹³.

È da dire poi – e non è rimasto ignorato – che questo amore che vince la morte e regala comunque alla coppia la possibilità di figliare – e anche qui il tramite è il passaggio nella forma di uccello – sembra portare con sé l'eco di un'altra storia di un grande amore tra dei: Iside e Osiride. Iside diviene un falco e genera con Osiride, dopo che è morto, Horus. Il sembrare vivo nella morte è effetto patetico in Ovidio (*ut vero tetigit mutum et sine sanguine corpus,/ dilectos artus amplexa recenti bus alis/ frigida nequiquam duro dedit oscula rostro./ Senserit hoc Ceyx, an vultum motibus undae/ tollere sit visus, populus dubitabat; at ille/ senserat...*, 736-741) ma è anche il mito di Osiride, che sembra avere un segno di vitalità mentre Iside nell'aspetto di falco gli si pone sopra, ventilandolo¹⁴. È da notare che il dialogo “Alcione o della metamorfosi” che abbiamo sopra ricordato, confonde tanto più i due miti quando Socrate ricorda che Alcione, mutata in uccello, “andò scorrendo il mare in cerca del suo diletto che ella per tutta la terra non aveva potuto trovare”, § 1. Questa ricerca per ogni dove delle membra del dio morto da parte della sposa è elemento specifico del mito egizio¹⁵.

b Il secondo percorso: *La tempesta*

Preludio alla descrizione della tempesta in cui Ceice, avventuratosi per mare per andare a consultare l'oracolo di Apollo a Claro¹⁶, è quel sottofondo di paura orchestrato come una sinfonia che annuncia da lontano l'avverarsi di una catastrofe. Alcione, venuta a conoscenza della decisione del marito, dice subito: *aequora me terrent et ponti tristis imago*, v. 425. Paura del mare che anche a Didone i suoi poeti avevano fatto esprimere: *quin etiam hiberno moliris sidere classem/ et mediis properas aquilonibus ire per altum,/...?*, Verg. *Aen. 4, 309-311*; *quo fugis? obstat hiems*, Ov. *her. 7, 41, ... multa...latus tristia pontus habet, ib., 55*, e la stessa Ero, la cui storia d'amore

¹³ Per questa citazione di Ovidio di se stesso cfr. A. SALVATORE, *La 'metamorfosi' di Ovidio*, in *Cultura poesia ideologia nell'opera di Ovidio*, Napoli 1991, pp. 21-22.

¹⁴ Per i testi di riferimento (i Testi delle piramidi e la stele 20 del Louvre) cfr. <http://www.perfettaletizia.it/archivio/informazione/miti/osiride.htm>.

¹⁵ Nelle *Metamorfosi* invece Ovidio narra la scoperta della salma del marito sulla spiaggia da parte di Alcione che lì si era recata, perché lì aveva assistito alla partenza dello sposo (11,710-728).

¹⁶ I presupposti del viaggio prevedono l'intreccio con altri miti che hanno riguardato se non personalmente ma da vicino Ceice con infausti presagi, cfr. vv. 270-381. La tempesta quindi non è parte integrante del mito, così come nelle versioni che presuppongono la catastrofe legata al vanto della coppia nei confronti degli dei.

è legata al mare tra audacia e timore, non può non dire: *sed mihi, caeruleas quotiens obvertor ad undas/ nescio quid pavidum frigore pectus habet*, *her.* 19, 191-192, mentre non possono non agire nella memoria dei personaggi e del lettore le cadenze topiche che erano sfogate nel tempo in *arai* contro l'*euretés* del viaggio marittimo¹⁷. Su questa linea consacrata dalla scrittura, sul *topos* dell'*horror* per il mare, sul *topos* della donna che vuole evitare (Alcione: *at puto per terras iter est*, v. 425) o rimandare il viaggio per mare al proprio uomo che si allontana (*expectet facilemque fugam ventosque ferentis*, *Aen.* 4, 430; *da breve saevitiae spatium pelagique tuaeque*, *her.* 7, 73), Ovidio inserisce una descrizione grandiosa di tempesta che occupa i versi da 474 a 572, a cui è stata riconosciuta coralmemente l'ascendenza dell'epica per la visibilità del linguaggio omerico e virgiliano¹⁸.

Ma, nella magniloquenza del modello letterario ripreso, colpisce, con un tono di racconto prettamente marinaro, il riferimento alla 'decima onda': linguaggio e mito dei marinai che nel mediterraneo e nel Mare del Nord sottolineano per lo più come nona o decima l'onda che sopravviene alta come una montagna e fuori da ogni controllo¹⁹. È narrazione antica e moderna, tanto da essere ancora celebrata dal pittore russo Ivan Aivazovsky in un celebre quadro del 1850. Come adagio, come metafora sopravvive sino ai nostri giorni come conferma (tralasciando minute riprese) un noto romanzo del 1951-1952 di Ija Ehrenburg: *Deviaty Val* ovvero 'La nona onda'.

Un attento confronto inoltre – come è stato notato²⁰ – permette di ravvisare un'eco interna tra le immagini della tempesta in cui naufraga Ceice e quella in cui naviga Ovidio verso l'esilio. Un dialogo dell'autore con se stesso, dell'autore che si descrive come il suo personaggio e a cui "si apre il più malinconico dei viaggi intertestuali, il cammino retrogrado di chi ripercorre i suoi scritti alla luce dell'infelicità presente"²¹. La tempesta vissuta dal poeta, nel linguaggio e nei modi della tempesta che coinvolgeva Ceice, a sua volta nell'eco del linguaggio epico che assomiglia scene di mare a battaglie, è narrata nella seconda elegia del primo libro dei *Tristia*, dove – tra i noti

¹⁷ Cfr. ad es. lo stesso Ovidio, *am.* 2, 11, 1-6, *Tib.* 1, 3, 35-50; *Prop.* 1, 17, 13-14; *Hor. carm.* 1, 3, dove l'invettiva contro la navigazione si estende contro l'intera audacia umana.

¹⁸ Approfondisce i confronti a riguardo E. PIANEZZOLA, *La tempesta e l'assedio. Ovidio Metamorfosi XI 410-582*, "Paideia" 60 (2005), pp. 255-267. Le descrizioni confrontate riguardano l'*Eneide* libri 1, 88-120; 3, 192-199; l'*Iliade* 15, 381-389; 592-595; 623-629; *Odisea* 5, 306-312. G. BALDO (*Dall'Eneide alle metamorfosi. Il codice epico di Ovidio*, Padova 1995) sottolinea "un tema epico (la tempesta) viene illustrato con un secondo tema epico (la battaglia)", p. 201.

¹⁹ G. DUMÉZIL fa particolare riferimento alla tradizione gallese, *Comparative Remarks on the Scandinavian God Heimdall*, in *Gods of the ancient Northmen*, Berkeley 1973 (1959¹), pp. 134-135. J. RAUCH precisa: "ailleurs c'est la troisième ou la quatrième vague qui est réputée la plus forte, ou encore la septième", *La Méditerranée*, Paris 1946, p. 234.

²⁰ Rinviando al noto studio e ai puntuali confronti istituiti tra la descrizione dell'elegia, la tempesta delle metamorfosi e ancora con il primo libro dell'*Eneide*, di H. LAMARQUE, *Remarques sur la tempête des Tristes, "Pallas"* 19 (1972), pp. 75-89.

²¹ Cfr. A. BARCHIESI, *Problemi di interpretazione in Ovidio: continuità delle storie, continuità dei testi*, "Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici" 16 (1986), p. 107.

confronti intertestuali²² – è particolarmente significativo il sentimento in mezzo alla tempesta che accomuna ora il poeta a Ceice: uno stesso pensiero li solleva, che la donna amata sia fuori del pericolo: *at nunc ut peream, quoniam caret illa periclo,/ dimidia certe parte superstes ero*, tr. 1, 2, 43-44; *Alcyone Ceyca movet, Ceycis in ore/ nulla nisi Alcyone est et, cum desideret unam, gaudet abesse tamen*, met. 11, 544-546. Non manca nella descrizione della sua tempesta anche l'esperienza per il poeta della decima onda: *qui venit hic fluctus, fluctus supereminet omnes:/ posterior nono est undecimoque prior*, tr. 1, 2, 49-50.

c Il terzo percorso: *l'antro del Sonno*

Un altro percorso narrativo sviluppato da Ovidio nella narrazione del mito di Ceice e Alcione è quello del Sogno che assume le sembianze del personaggio noto al sognatore per dargli delle informazioni²³, ma la scrittura del *topos* si intreccia di echi e riprese. Innanzitutto è Giunone – gli interventi diretti di Era con Hypnos sono noti sin dall'*Iliade*²⁴ – che manda Iride da *Somnus* perché 'invii un sogno ad Alcione che raffigurando il morto Ceice, le spieghi la verità', cfr. vv. 587-588. Mi sembra che questo intervento mosso dalla commiserazione della dea per una donna affranta per amore e dolore ricalchi l'atteggiamento già assunto dalla dea nei confronti di Didone nel IV dell'*Eneide*: Giunone assume l'aspetto della dea protettrice delle donne, ed infatti Alcione è raffigurata mentre fa riti e preghiere al suo altare²⁵. Iride i cui 'mille colori' sono ricordati dai due poeti (*Iris ... mille trahens varios adverso sole colores*, *Aen.* 4, 700-701; ... *induitur velamina mille colorum/ Iris...*, met. 11, 589-590) si rivolge con un'apostrofe, che sarà ripetuta per secoli nella letteratura italiana²⁶, a *Somnus*: *Somme, quies rerum, placidissime, Somne, deorum/ pax animi...*, vv. 623-623 e informa Sonno del volere della dea. Su questa procedura lineare: la dea, la messaggera, il dio Sonno, che in questo caso sceglie di inviare alla sognante Morfeo, in quanto il più adatto ad assumere forme umane, Ovidio apre uno scenario fantastico: la casa del dio Sonno, la cui collocazione in un antro è simbolo di confine con l'Invisibile, come già la stessa collocazione nel paese dei Cimmeri indica l'estremità

²² Si suole mettere a confronto i passi seguenti: tr.1, 2,19-24 con met. 11, 502-506, 516-518 da ricollegare più espressamente a Verg. *Aen.* 1, 103; 3, 193; 423; 564-565; tr. 1, 2, 31-32 con met. 11, 492-494 e con Verg. *Aen.*3,201-202; tr. 1, 2, 45-46 con met. 11, 522-523; tr. 1, 2, 47-48 con met. 11, 507-509, tr. 1, 2, 49-50 con met. 11, 530. Nella comparazione vale l'osservazione che nei *Tristia* il poeta rende schematica la descrizione, cfr. LAMARQUE, *op. cit.*, pp. 75-76. Sottolinea anche i richiami di tr. 4 e 11 S. VIARRE, *Les Muses de l'exil ou les métamorphoses de la memoire*, in *Ovidio poeta della memoria*, Atti del Congr. Int. di St. Sulmona 19-21 ott. 1989, a cura di G. PAPPONETTI, pp. 119-120.

²³ Cfr. quanto sul sogno di Alcione in relazione con altri sogni al femminile ho potuto osservare in *Il sogno sciamanico di Ilia*, "Aufidus" 14 (1991), p. 13 e n. 1.

²⁴ Cfr. S. CARRAI, *Ad Somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova 1990, pp. 14-27.

²⁵ In Virgilio è chiaramente detto di Giunone ... *longum miserata dolorem/ difficilesque obitus Irim demisit Olympo,/ quae luctantem animam nexosque resolveret artus*, *Aen.* 4, 693-695; in Ovidio è detto più freddamente: *at dea non ultra pro functo morte rogari/ sustinet, utque manus funestas arceat aris*, vv. 583-584 ma significativo è aver pregato da parte di Alcione la dea *ut ... foret sospes coniunx*, 580. Sembra chiaro che Giunone è qui invocata nel suo aspetto di *Iuno Sospita*.

²⁶ Cfr. CARRAI, *op. cit.*, pp. 28-83.

mitica del mondo²⁷. L'effetto scenico è notevole, sembra di essere dentro un quadro, o su un palcoscenico con scene dipinte secondo un manierismo evidenziato da languide forme. Non solo, la capacità descrittiva è così intensa che l'immersione nel torpore, nelle foschie, nel colore del buio, – e buio, nero, d'ebano è anche il letto su cui giace *Somnus* – nei guanciali con le piume, nello scorrere di Lethe unico suono nel silenzio e che assonna, nell'odore del papavero è tale che il lettore stesso è coinvolto nella fuga di Iride che se ne sente avviluppare. Secoli dopo è Ariosto a tentare di riprodurre nell'*Orlando furioso*, i vaghi contorni della 'casa del Sonno', ma il confronto si limita alla collocazione in una 'grotta', mentre il personaggio principale è Silenzio, ma anche qui c'è un messaggero che lo induce all'azione: l'Angelo inviato da Dio, 14, stanze 90-96.

3 Appendice: oltre il mito, l'uccello magico

Se nelle pagine della letteratura che sempre a se stessa si relaziona abbiamo segnalato nel corso dei secoli alcune presenze ancora del mito, non mancano peraltro altre citazioni dotte che presuppongono da lontano e non narrano questo mito degli uccelli marini. Ai 'giorni dell'alcione', così come già Aristofane, che ignorava i protagonisti umani del mito, a differenza di quanto avviene nell'*Alcione o della metamorfosi*, dove Socrate riporta la serenità della giornata d'inverno in cui si sta svolgendo il dialogo con Cherefonte al mito proprio di metamorfosi e al dono degli dei, fanno cenno nel significato metaforico di tranquillità, di pausa serena scrittori e poeti. Tra questi vanno ricordati, oltre il poeta Friederich von Matthisson che nel 1796 intitolava *Halcyonische Tage* una sua lirica rivolta a un soggiorno napoletano, anche Shelley che dilata la metafora: "far, far away, o yee/ halcyons of memory!/ Seek some far calmer nest/ than this abandoned breast/..., *Lines*, 1-4. D'Annunzio intitolava una raccolta di liriche *Alcyone*, per indicare con ogni probabilità il periodo sereno in cui le aveva composte²⁸. Ma, se così è, noterei qui che il poeta fonde il mito dei giorni dell'alcione, che appartengono al mito di Alcione figlia di Eolo, con l'omonima Alcione che il poeta ha presente in questo momento in cui sta dedicando a ciascuna delle Pleiadi una raccolta di versi. Nietzsche coniava l'aggettivo *halcyonisch* come sinonimo di *seelisch vollkommen*²⁹, o come vuole un suo noto studioso con il valore di "ein

²⁷ Per Omero la sede dei Sogni era tra le porte del Sole e il prato asfodelio, sul limitare appunto dell'Ade, *Od.* 24, 12-13; per Esiodo nel mitico estremo Occidente, dove sono appunto collocate le porte del Sole, *Theog.* 212, cfr. il mio *Della materia dei sogni: l'illusione della vita. Virgilio come Shakespeare?*, "Paideia" 60 (2005), p. 30. Discute i diversi particolari mitici geografici forniti dell'Ade, non solo da Esiodo, W. KARL, *Chaos und Tartaros in Hesiods Theogonie*, Diss. Erlangen - Nürnberg 1969, pp. 95-106.

²⁸ Ciò si deduce particolarmente da una lettera contemporanea alla stesura della raccolta, inviata ai fratelli Treves, suoi editori: "ho passato questi giorni in una quiete profonda ... vorrei rimanere qui e cantare", 7 luglio 1899.

²⁹ Cfr. http://de.wikipedia.org/wiki/Halcyonische_Tage.

*anderen Name für Dionysische*³⁰. Parlando in *Ecce homo* del suo Zarathustra Nietzsche era ricorso proprio a questo aggettivo: “*Man muss vor allem den Ton, der aus diesem Munde kommt, diesen halkyonischen Ton richtig hören, um dem Sinn seiner Weisheit nicht erbarmungswürdig Unrecht zu thun*“, § 4.

Al contrario, fuori metafora invece, non va tralasciato di osservare, che per Basilio ‘i giorni dell’alcione’, con riferimento al dono offerto dalla divinità ai volatili, erano esempio della provvidenza divina che tanto più grande sarebbe stata perciò per gli uomini (*Ex. 8, 5, 8 - 11, 9, 5, 2*).

Vale la pena non dimenticare che l’alcione, uccello che fa il nido sul mare, ricompare entro un racconto marinaro, tra le strabilianti cose che i marinai sono soliti raccontare. Una narrazione che Luciano consegna alla letteratura: quella del nido dell’alcione grande come una zattera, come narrano i marinai che nelle loro avventure per mare l’hanno potuto vedere, *Storia vera*, 2, 32-35. Non manca nei *mirabilia* medievali l’aver fatto di Alcione, un’arpiade, Alkonost, al pari della Sirena, che tale è prima di assumere in età moderna la figura del pesce. Alkonost e Sirin sono uccelli del paradiso nella favola russa-bizantina che Biel’skij riduce nel libretto per ‘La leggenda dell’invisibile città di Kitëz e della fanciulla Fevronjia’ di Rimskij Korsakov. Siamo lontani da ogni eco di Ceice e Alcione.

Forse è ancora Carducci a ricordare, pur in modo molto sfumato, il mito ovidiano fatto anche di mare e tempesta, quando traduce Alcmane³¹, ma aggiunge, proprio, l’immagine della tempesta che il poeta greco non diceva: “voglio con voi fanciulle volare, volare a danza, come il cerilo vola tratto dalle alcioni/ vola con le alcioni tra l’onde schiumanti in tempesta/ cerilo purpureo nunzio di primavera”, *Odi barbare, Il cerilo* 10-12. O forse, senza il mito, è solo, almeno in superficie, lo sguardo del poeta che comunque si posa sul mare quando i gabbiani (questa è l’identificazione che più si divulga) lo sorvolano. Anche Cardarelli confrontandosi con i gabbiani in volo non ignora l’antica eco dei giorni dell’alcione quando dice: “non so dove i gabbiani abbiano il nido/ ove trovino pace /.../ E come forse anch’essi amo la quiete,/ la gran quiete marina”, *Gabbiani*, vv. 1-2 e 7-8 in *Poesie*.

Ogni percorso della narrazione del mito di Ceice e Alcione – come abbiamo visto – ha lasciato tracce ma né prima – per quel che possiamo constatare –, né dopo il poeta latino, il fiume di parole, l’addensarsi delle suggestioni, l’accumulo di immagini si trova mai come qui, nel vero e proprio poemetto (si tratta di circa quattrocento versi), che il poeta latino gli ha dedicato. Ma è

³⁰ Cfr. K. GIELTER, *Das Uebermensch- Programm – Nietzsches Idee des Uebermenschen und deren Rezeption in 20 Jahrhundert*, München 2010, p. 41, ove lo studioso estende l’esame dell’aggettivo oltre il passo dell’*Ecce homo*, assolutamente esemplare da noi citato nel prosieguito.

³¹ Già Aristofane, insieme ai ‘giorni dell’alcione’, riprendeva Alcmane (cfr. n.5) ma se nel testo di Alcmane il volo del cerilo è visto ‘sul fiore dell’onda’ (cfr. fr. 26 P, v.3), nel testo del commediografo, che fra l’altro sta adattando il testo poetico a un suo gioco di parole, il volo è tratteggiato piuttosto ‘sull’onda rigonfia del mare’, v.250. Se Carducci (andando oltre pure ad Aristofane, nel caso gli fosse presente) amplifica con ‘tra l’onde schiumanti in tempesta’ (v.11) è ipotizzabile che possa aver agito la memoria di sottofondo del mito delle alcioni che Ovidio struttura entro una grandiosa scena di tempesta.

proprio l'incrocio dei percorsi narrativi capaci di creare fondali di teatro tratteggiati con deciso espressionismo e margini di manierismo, dentro tutto un linguaggio di melodiosa armonia, che ha reso indimenticabile la storia d'amore tra i figli dell'astro della prima luce del mattino (Lucifero) e del vento (Eolo). Un mito che i poeti, nel corso del tempo, hanno sentito rivivere particolarmente nel volo dei gabbiani che proprio nelle prime luci, e nel vento che sale, si apre sul mare.

DANTE E 'LA SELVA DEI SUICIDI'

di Sergio Sconocchia

Relazione al convegno: *La metamorfosi: archetipo e mito* - Recanati, 24 ottobre 2011

Come esempio interessante di sintesi, nella creazione dantesca, di elementi al poeta pervenuti da pluralità di fonti tra loro variamente intrecciate e rielaborate vorrei richiamare l'episodio di Pier delle Vigne (o Pietro della Vigna, Petrus de Vineis o De Vineis) e della 'selva dei suicidi', in *Inf.* XIII (e XIV 1-3), non per rivisitare le caratteristiche del personaggio, per le quali rinvio ad un'analisi, organica e approfondita nelle sue componenti, in due contributi, di Emilio Bigi¹, ma per ridiscutere soprattutto delle fonti classiche attraverso cui Dante struttura le linee del paesaggio e della selva.

Come è noto, per le caratteristiche della 'selva dei suicidi', diverse sono le componenti. Per l'attacco e soprattutto per i vv. 3-6:

Non era ancor di là Nesso arrivato,
quando noi ci mettemmo per un bosco
che da neun sentiero era segnato.
Non fronda verde, ma di color fosco;
non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti;
non pomi v'eran, ma stecchi con tòscò
[...]

è assai probabile che Dante abbia tenuto presente un passo di Seneca tragico, *Herc. furens* 689; 699-706, come cerco di illustrare in altro contributo della *Lectura Dantis*² e come riconoscono studiosi della statura di Natalino Sapegno³ e di Emilio Bigi⁴ (riporto in corsivo i termini o le locuzioni simili per dar modo al lettore di cogliere le affinità):

Horrent *opaca fronde nigrantes comae,*
[...]
Non prata viridi laeta facie germinat
nec adulta leni fluctuat Zephyro seges;
non ulla ramos silua pomiferos habet:
sterilis profundi uastitas sqaulet soli

¹ Rispettivamente voci *Pietro della Vigna*, in *Enciclopedia dantesca*, IV, 1973, pp. 511-516, e *suicidi*, in *Enciclopedia dantesca*, V, 1976, pp. 477-478.

² Si veda S. SCONOCCHIA, *Seneca tragico nella Commedia di Dante*, in *Atti della Lectura Dantis*, Napoli 2009, Napoli 2011.

³ Nel commento scolastico *Dante Alighieri. La divina Commedia. Inferno*, a cura di N. Sapegno, Firenze, La Nuova Italia ed. 1987 (3^a ristampa), p. 146, lo studioso sottolinea: «La rappresentazione della morta selva e lo schema rettorico dell'anafora derivano forse da un luogo di Seneca, *Herc.* 689 ss.»

⁴ E. BIGI, voce *suicidi*, cit. p. 477, scrive: «[...] mentre per la descrizione generale della selva è possibile che il poeta abbia tenuto presente un luogo di Seneca (*Herc.* 689; 699-706).»

et foeda tellus torpet aeterno situ,
rerumque maestus finis et mundi ultima,
immotus aer haeret et pigro sedet
nox atra mundo: cuncta maerore horrida
ipsaque morte peior est locus.

Alcune analogie, a cominciare da quella, molto forte, della triplice anafora, sono, nei due poeti, evidenti.

Tutta la selva di Seneca si pone come prototipo della 'selva dei suicidi': atmosfera cupa e grave («Horrent *opaca fronde* nigrantes comae, [...] *Non prata viridi laeta facie* germinat» e, in Dante, «Non *fronda* verde, ma di color fosco»: si notino rispettivamente «fronde» ~ «fronda»; «viridi» ~ «verde»; «color fosco» ~ «Non *laeta facie*»); ci sono anche alberi inariditi e infruttiferi («non ulla *ramos silua pomiferos* habet»; in Dante «non *rami schietti*, ma nodosi e 'nvolti; / non *pomi* v'eran, ma stecchi con tosc»: anche qui si notino non ... *ramos ... pomiferos* ~ «non *rami schietti ... non pomi* v'eran»).

Per la verità commentatori di Dante osservano che quanto segue in Dante, specie nei vv. 7-9:

Non han sí aspri sterpi né sí folti
quelle fiere selvagge che 'n odio hanno
tra Cecina e Corneto i luoghi cólti

fa pensare, per la figurazione della selva, più che ad alberi ad alto fusto e ad una dimensione verticale, soprattutto, sembrerebbe, ad una dimensione non molto sviluppata in altezza, a cespugli⁵, non si può tuttavia pensare solo ad una 'macchia', ma ad una 'selva', ad alberi. Di alberi parla Dante stesso⁶.

Come è noto, la parte introduttiva all'episodio di Pier delle Vigne, vv. 22 sgg. è ricca di *pathos*:

lo sentia d'ogni parte trarre guai,
e non vedea persona che'l facesse,
per ch'io tutto smarrito m'arrestai.
[...]

così anche l'attacco vero e proprio, vv. 31-45:

⁵ Si veda per tutti, ad es., DANTE ALIGHIERI. *La Divina Commedia, con pagine critiche* a cura di U. Bosco e G. Reggio, *Inferno*, Firenze, Le Monnier, 1988¹, p. 192.

⁶ Cfr. *Inf.* XIII v. 2: «quando noi ci mettemmo per un bosco»; v. 15: «fanno lamenti in su li alberi strani», anche se poi, come si può vedere, i richiami a «stecchi» (v. 7); «sterpi» (vv. 7 e 37), «bronchi» (v. 26) etc. sono frequenti. D'altro canto, nella località tra Cecina e Corneto, nella Maremma toscana, indicata da Dante, si ha compresenza di una zona, più vicina al mare, caratterizzata da «cespugli» e «sterpi», e di una zona, appena più interna, con prevalenza di alberi d'alto fusto. Dante ha ricordato, nella sua invenzione poetica, anche gli «sterpi» della parte più costiera a caratterizzare un bosco intricato e selvaggio, con alberi che non hanno «rami schietti, ma nodosi e 'nvolti». Nei modelli proposti per la 'selva dei suicidi', come l'episodio di Polidoro e i passi di Ovidio, si parla di «alberi», in Seneca si parla di *silva*.

Allor porsi la mano un poco avante,
e colsi un ramicel da un gran pruno;
e 'l tronco suo gridò: «Perché mi schiante?»

Da che fatto fu poi di sangue bruno,
ricominciò a dir: «Perché mi scerpi?
Non hai tu spirito di pietade alcuno?

Uomini fummo e fummo fatti sterpi:
ben dovebb'esser la tua man più pia,
se state fossimo anime di serpi».

Come d'un stizzo verde ch'arso sia
Da l'un de' capi, che da l'altro geme
E cigola per vento che va via,

s□ de la scheggia rotta usciva insieme
parole e sangue, ond'io lasciai la cima
cadere, e stetti come l'uom che teme.

La pena, almeno per quanto riguarda il particolare dell'attribuzione di un corpo vegetale al posto di quello umano, è suggerita, come Virgilio stesso ricorda in *Inf.* XIII 48-50⁷ dall'episodio di Polidoro, *Aen.* III 22 sgg:

forte fuit iuxta tumulus, quo cornea summo
uirgulta et densis hastilibus horrida myrtus.
accessi uiridemque ab humo conuellere siluam
conatus, ramis tegerem ut frondentibus aras,
horrendum et dictum uideo mirabile monstrum.
nam quae prima solo ruptis radicibus arbor
uellitur, huic atro liquuntur sanguine guttae
et terram tabo maculant. mihi frigidus horror
membra quatit gelidusque coit formidine sanguis.
rursus et alterius lentum conuellere uimen
insequor et causas penitus temptare latentis:
ater et alterius sequitur de cortice sanguis.

Ma, come osserva Sapegno, la rappresentazione, l'atmosfera, la dimensione della selvetta e i particolari sono in Dante notevolmente modificati rispetto a Virgilio⁸.

⁷ «S'elli avesse potuto creder prima» / rispuose 'l savio mio, «anima lesa, / ciò ch'ha veduto pur con la mia rima, / non averebbe in te la man distesa[...]».

⁸ N. SAPEGNO, *Dante Alighieri. La divina Commedia ... cit.*, p. 148, nota 33: «La stranezza della situazione prende le mosse (Dante stesso lo confesserà più avanti) dal noto episodio virgiliano di Polidoro (*Aen.* III, 22 ss.); dico la stranezza sola, il miracolo della pianta che parla e gronda sangue; ché per tutto il resto, la rappresentazione dantesca si matura in un'atmosfera diversa e ben altrimenti tragica che non sia quella del poeta latino e si svolge anche in una serie di particolari profondamente modificati. In Virgilio, la pianta non s'identifica come qui con la persona; non è il tronco che parla dai suoi rami lacerati, bensì la voce emana dalla tomba; né la selvetta di cornioli e di mirti cresciuta sul tumulo di Polidoro è il segno di un castigo, ma

A Virgilio si potrà aggiungere probabilmente, come suggerisce Bigi,⁹ qualche ricordo ovidiano, in particolare *Met.* II 340-366 (episodio delle Eliadi); si vedano soprattutto vv. 340-355:

Nec minus Heliades lugent et inania morti
Munera dant lacrimas et caesae pectora palmis
Non auditurum miseras Phaethonta querellas
Nocte dieque uocant adsternunturque sepulchro.
Luna quater iunctis implebat cornibus orbem;
Illae more suo, nam morem fecerat usus,
Plangorem dederant. E quis Phaetusa, sororum
Maxima, cum uellet terra procumbere, questa est
Deriguisset pedes; ad quam conata uenire
Candida Lampetie subita radice retenta est;
Tertia, cum crinem manibus laniare pararet,
Auellit frondes; haec stipite crura teneri,
Illa dolet fieri longos sua bracchia ramos.
Dumque ea mirantur, complectitur inguina cortex
Perque gradus uterum pectusque umerosque
manusque
Ambit et extabant tantum ora uocantia matrem.

e *Met.* IX 324-393 (episodio di Driope); vd. vv. 340 sgg.:

Haud procul a stagno Tyrios imitata colores
In spem bacarum florebat aquatica lotos.
Carpserat hinc Dryope, quos oblectamina nato
Porrigeret, flores; et idem factura videbar
(Namque aderam), uidi guttas e flore cruentas
Decidere et tremulo ramos horrore moueri.
[...]
Nescierat soror hoc; quae cum perterrita retro
Ire et adoratis uellet discedere nymphis,
Haeserunt radice pedes; convellere pugnat,
Nec quicquam nisi summa mouet; subcrescit ab imo
Totaque paulatim lentus peremit inguina cortex.
[...]

forse il risarcimento di una morte incolpevole; e il prodigio, ideato soprattutto al fine di allontanare Enea da un paese crudele e inospitale, è quasi soltanto un espediente per variar la narrazione con pretesti misteriosi e magici, laddove in Dante anche l'intervento del meraviglioso acquista un valore rigorosamente funzionale. In Virgilio, insomma, l'episodio nasce da un proposito d'arte raffinata e sensibile, e prevale l'elegia; in Dante affonda le radici in un vigoroso concetto morale, e ne scaturisce una situazione fortemente drammatica. ».

⁹ Cfr. BIGI, voce *suicidi*, *Enciclopedia dantesca*, V, cit., p. 477.

Ancora Dante stesso avverte, in *Inf.* XIII 10-12¹⁰, che anche le Arpie derivano da Virgilio, *Aen.* III 209 sgg.; 225 sgg.:

seruatum ex undis Strophadum me litora primum
excipiunt. Strophades Graio stant nomine dictae
insulae Ionio in magno, quas dira Celaeno
Harpyaeque colunt aliae, Phineia postquam
clausa domus mensasque metu liquere priores.
[...]
at subitae horrifico lapsu de montibus adsunt
Harpyiae et magnis quatiunt clangoribus alas,
diripiuntque dapes contactuque omnia foedant
immundo; tum uox taetrum dira inter odorem.
[...]

Si può osservare che nell'episodio di Virgilio relativo a Polidoro, quando Enea cerca di strappare il rametto dall'albero, l'eroe si lamenta, ma il lamento proviene non da corniolo e mirto che si trovano sopra il tumulo, ma dalla viva voce dell'eroe, dal profondo stesso del tumulo, III 39-40:

(eloquar an sileam?) gemitus lacrimabilis imo
auditur tumulo et uox reddita fertur ad auris:
[...]

Nell'episodio delle Arpie si parla soltanto, a proposito delle Arpie, v. 226, di «clangori delle ali» (*et magnis quatiunt clangoribus alas*) e, v. 228, «della loro voce crudele e stridula che si leva fra il lezzo ammorbante» (*tum uox taetrum dira inter odorem*).

In Ovidio, per la verità, viene dato un certo risalto ai lamenti (*Met.* II 347-348; IX 340-391; non si parla di lamenti, invece, nel nuovo raffronto legato, come si vedrà *infra*, a Nicandro, in *Met.* XIV 512-526 ss.)

Come osserva ancora Bigi¹¹, per quanto riguarda invece l'impiego dei materiali suddetti per la strutturazione di una pena infernale, si può anche supporre che un suggerimento generico sia stato a Dante offerto da un passo di S. Bernardo, riferito in questo modo da Pietro: «homo absque gratia, ut desperans est uelut arbor siluestris, ferens fructus, quibus porci infernales (ut Harpyae hic) pascuntur».

A questo quadro di sintesi e incroci di fonti mitologiche per miti adattati a riuo cristiano desidero aggiungere un riscontro assai curioso e interessante, che Dante, almeno a quanto sappiamo, non può aver conosciuto direttamente: un episodio che, tuttavia ripreso, sia pure riadattato da Ovidio

¹⁰ «Quivi le brutte Arpie lor nidi fanno, / che cacciar de le Strofade i Troiani / con tristo annunzio di futuro danno [...]».

¹¹ BIGI, Voce *suicidi* cit., p. 477:

e/o da altra fonte tardo-antica o medioevale, può in qualche modo essere stato presente nell'immaginario e nella cultura del tempo del poeta. Di tale testimonianza sono venuto a conoscenza quasi per caso qualche tempo fa, leggendo in un quotidiano un articolo sulla penisola salentina ¹².

Vi si legge di una leggenda di ninfe e di fanciulli sulla collina, appunto *Dei fanciulli e delle ninfe* a Guggianello, pochi chilometri a sud della strada che da Maglie porta a Otranto, nel *Salento*.

Tira una brutta aria eolica, per le ninfe e i fanciulli che da millenni vivono tra gli ulivi secolari del meraviglioso colle San Giovanni a Guggianello [...] leggenda di cui hanno scritto *Nicandro* e *Ovidio* e probabilmente pure *Aristotele!* [...] Qui sono ambientate da migliaia di anni leggende riprese da *Nicandro di Colofone*: «Si favoleggia dunque che nel paese dei *Messapi* presso le cosiddette “Rocce sacre” fossero apparse un giorno delle ninfe che danzavano, e che i figli dei *Messapi*, abbandonate le loro greggi per andare a guardare, avessero detto che essi sapevano danzare meglio. Queste parole punsero sul vivo le ninfe e si fece una gara per stabilire chi sapesse meglio danzare. I fanciulli, non rendendosi conto di gareggiare con esseri divini, danzarono come se stessero misurandosi con delle coetanee di stirpe mortale; e il loro modo di danzare era quello, rozzo, proprio dei pastori; quello delle ninfe, invece, fu di una bellezza suprema. *Esse trionfarono dunque sui fanciulli nella danza e rivolte ad essi dissero: “Giovani dissennati, avete voluto gareggiare con le ninfe e ora che siete stati vinti ne pagherete il fio”. E i fanciulli si trasformarono in alberi, nel luogo stesso in cui stavano, presso il santuario delle ninfe. E ancora oggi, la notte, si sente uscire dai tronchi una voce, come di gente che geme; e il luogo viene chiamato “Delle Ninfe e dei fanciulli”*».¹³

Questa leggenda, non conosciuta, secondo ogni verosimiglianza, da Dante, almeno direttamente, è tuttavia notevole per due elementi della punizione, diciamo archetipici comuni anche a *Ovidio*, *Virgilio* e *Dante*: la punizione comporta il declassamento da esseri umani a creature vegetali; la trasformazione in alberi (di una selva) costituisce anche qui ‘punizione’, quasi contrappasso (sono state offese delle Ninfe, creature dei boschi e la pena per i colpevoli è la trasformazione in alberi).

Sembrerebbe inoltre, come si vedrà – e questo è un elemento importante –, tenuti presenti gli episodi di *Ovidio*, *Virgilio* e *Nicandro*, che nel mondo antico la ‘degradazione da essere umano a vegetale’ rappresenti una sorta di punizione archetipica per chi rinuncia alla propria umanità o, in qualche modo, offende la divinità.

¹² L'articolo, a firma di S. RIZZO e G. A. STELLA ha per titolo *Pannelli solari e pale tra gli ulivi. E la storia muore* in “Corriere della sera”, in data sabato 28 agosto 2010, p. 14. I corsivi di evidenziazione del testo sono miei.

¹³ In realtà il passo appartiene, come vedremo al poemetto mitologico di *NICANDRO I cambiamenti* o anche *Le metamorfosi*.

Questo confronto è confermato dall'individuazione del passo di Nicandro e dalla conservazione del testo dell'episodio, almeno fino ad età tardo-antica. Il passo appartiene senza ombra di dubbio al poema mitologico di *Nicandro*, purtroppo non sfuggito, nel suo testo originario, al naufragio medioevale, Ἐτεροιομμενα, cioè *I cambiamenti* o, per usare il titolo dell'omonima opera di Ovidio, *Le metamorfosi*, che molto dipende da Nicandro, anche per lo stesso episodio, sia pure riadattato, del *bosco delle Ninfe e dei fanciulli*.

L'opera di Nicandro, in esametri, celebrava, in cinque libri, sulla scia degli *Aitia* di Callimaco, miti vari di eroi ed eroine, trasformati, per intervento degli dei da creature umane in animali o piante. Pochissimi i frammenti superstiti: di temi, struttura e forme delle *Metamorfosi* del poeta di Colofone possiamo avere un'idea soprattutto attraverso i riassunti dei miti, che si trovano in due raccolte: la prima è quella di Partenio di Nicea, in Bitinia, vissuto verso la fine del II sec. a. C., amico e maestro di Virgilio, e Cornelio Gallo, a cui Partenio dedicò una raccolta in prosa di miti (*Sulle storie di amori infelici*, 36 leggende su storie, in genere, di età postclassica) perché la utilizzasse nel comporre poemi; la seconda raccolta è costituita dalle *Metamorfosi* di Antonino Liberale, mitografo tardo, dell'età, pare, degli Antonini.

L'episodio *Delle ninfe e dei fanciulli* messapici è trasmesso proprio da Antonino Liberale¹⁴, in un greco abbastanza fluido che conserva ancora, pare, l'atmosfera incantata dell'originale nicandro.

Dall'apparato di note dell'edizione¹⁵ apprendiamo che questa favola non è attestata al di fuori di questo capitolo se non da Ovidio, *Met.* XIV 512-526, che certo deve aver conosciuto l'episodio di Nicandro¹⁶, anche se in Ovidio non si parla più di *diversi pastori* (con conseguenti alberi e boschetto), ma di un *unico pastore*.

Questo passo di Ovidio andrà dunque aggiunto agli altri due episodi delle *Metamorfosi* noti e richiamati da Bigi, nella voce *suicidi*¹⁷:

Hactenus Oenides; Venulus Calydonia regna
Peucetiosque sinus Messapiaque arua relinquit.
In quibus antra uidet, quae multa nubila silua
Et leuibus guttis manantia semicaper Pan
Nunc tenet, at quodam tenuerunt tempore nymphae.
Apulus has illa pastor regione fugatas
Terruit et primo subita formidine mouit;
Mox, ubi mens rediit et contempsero sequentem,
Ad numerum motis pedibus duxere choreas.

¹⁴ L'episodio è al n. XXXI della raccolta, con il titolo ΜΕΣΣΑΠΙΟΙ in greco. Seguo l'edizione *Antoninus Liberalis. Les Metamorphoses*, Texte établi, traduit et commenté par Manolis Papathomopoulos, Paris, Les Belles Lettres, 1968.

¹⁵ Cfr. pp. 140-142.

¹⁶ Cfr. GUSTAV PLAETH, *De Nicandro aliisque poetis Graecis ab Ovidio in metamorphosis conscribendis adhibitis: Dissertatio inauguralis*, Halis Saxonium, In Typis Plotzianis (R. Nietschmann) 1882, p. 36.

¹⁷ *Enciclopedia dantesca*, cit. vol. V, p. 477.

Improbat has pastor saltuque imitatus agresti
Addidit obscenis conuicia rustica dictis;
Nec prius os tacuit, quam guttura condidit arbor;
Arbor enim est sucoque licet cognoscere mores;
Quippe notam linguae bacis oleaster amaris
Exhibet; asperitas uerborum cessit in illas.

Nicandro stesso dovrà avere avuto, d'altro canto, anche lui una fonte mitologica.

Resta il dato di fatto che la metamorfosi da uomo a pianta che poi parla con voce umana è verosimilmente archetipo precedente a Nicandro, si rinvia in altra opera di Nicandro stesso¹⁸ ed è, secondo gli specialisti, diffusa tra altri poeti ellenistici e in seguito, come si è visto, attestata in Ovidio, le cui *Metamorfosi* sono da Dante spesso utilizzate. Il folklore di diversi popoli è pieno di leggende di alberi che parlano e si lamentano.¹⁹

Pare proprio da escludere, almeno allo stato attuale delle nostre conoscenze di Dante che il poeta conoscesse Antonino Liberale; d'altro canto, come si è visto, non poteva desumere l'episodio del boschetto nemmeno da Ovidio, che riprende Nicandro ma modifica il mito e parla di un solo pastore e di un'unica Ninfa.

Sui rapporti tra Dante e Omero, per la possibilità di Dante di conoscere l'*Iliade* e l'*Odissea* e di rielaborarne episodi, si può vedere lo splendido lavoro di Giovanni Cerri²⁰.

Lo studioso, pur riaffermando ripetutamente che Dante, non conoscendo il greco, non poteva leggere Omero direttamente, si propone²¹ un duplice obiettivo: «1) Ricostruire nel suo complesso la conoscenza che Dante ebbe e non poté non avere dei poemi omerici, stante la tradizione latina antica e medioevale a lui certamente nota; 2) puntualizzare gli effetti che tale conoscenza ebbe e non poté non avere sulla maniera in cui egli vide il proprio poema in rapporto a quelli di Omero».

Cerri indaga su una serie di possibilità, di incroci di fonti e di conoscenze dirette che Dante ebbe ed evidenzia la curiosità immensa, da parte dell'Alighieri, di utilizzare le fonti indirette.

Le conoscenze cui Dante poteva attingere sono importanti: florilegi o antologie, di età medievale²²; la conoscenza del greco in Occidente fra XIII e XIV secolo: dalla lettura dei libri ai rapporti interpersonali (presenza di dotti

¹⁸ A proposito del pino, che ha dato luogo ad una allusione alla leggenda di Marsia, in *Alex.* 303 sq.

¹⁹ Su questo motivo si veda HERBERT JENNINGS ROSE, *A Handbuch of Greek Mythology including its extension to Rome* [1928], London, Methuen 1950¹, 1978⁴; London & New York, Routledge 1989, pp. 290-291; JACOB GRIMM, *Anmerkungen zu den Kindern-u. Ausmarken der Brüdern Grimm*, Neu bearbeitet von Johannes Bolte und Georg Polivka, Hildesheim, Olms 1963¹, 1992² (Leipzig, Weicher, 1913-1932), 3 voll.; A. DELATTE, *Herbarius*, Bruxelles 1961, p. 148, n. 3.

²⁰ G. CERRI, *Dante e Omero (il volto di Medusa)*, Lecce, Argo, 2007.

²¹ Cfr. p. 9.

²² Cfr. *Dante e Omero ... cit.*, pp. 71-79. Queste antologie contenevano passi di opere di autori latini e greci in traduzione latina e talora volgari più svariati, anche minori.

greci soprattutto nelle corti di Palermo e di Napoli e di altre regioni italiane, come la Calabria, esperti di greco e spesso anche, per così dire, *clerici vagantes*; soggiorno di Dante a Parigi (vico Strami), città in cui il greco era ben noto; soggiorni di Dante a Verona, a Padova, Venezia e Ravenna, città e centri in cui la presenza di questi dotti esperti in ambo le lingue classiche era abbastanza diffusa; diffusione (successiva al poeta, tuttavia) delle traduzioni in latino da parte di Leonzio Pilato dell'*Iliade* e dell'*Odissea* a lui commissionate, come è noto, congiuntamente da Petrarca e Boccaccio; possibilità di avere *frustula*, anche di episodi singoli di Omero²³; possibilità di conoscere, attraverso dotti amici, episodi o parti di *Iliade* e *Odissea*.

Così Dante ebbe la possibilità di conoscere, in alcuni casi dettagliatamente, episodi di *Iliade* e *Odissea*.²⁴ In un caso limite, per l'episodio del volto di *Medusa*²⁵, c'è una inspiegabile coincidenza biunivoca tra episodio dantesco ed episodio omerico, coincidenza che si può spiegare soltanto con la conoscenza, da parte di Dante, almeno di una traduzione latina.

Accanto al libro di Giovanni Cerri vorrei qui ricordare i contributi interessantissimi e in corso di stampa del mio amico Dr. Alessandro Aiardi, già Direttore della Civica Biblioteca "Benincasa" di Ancona che, con alcuni studi esposti in importanti conferenze tenute nelle Marche, in un quadro di attività del *Centro Internazionale di Studi sul Mito* finanziate dalla Provincia di Macerata, rispettivamente a Serrapetrona, Porto Civitanova e San Severino Marche fra il 2008 e il 2009,²⁶ ha individuato indubbie e interessanti analogie e punti di contatto tra Dante e Omero, da porsi, pare, sullo stesso piano dell'episodio di Medusa individuato da Cerri.²⁷

Ritornando a Nicandro, la ripresa di Ovidio *Met.* XIV 512-526 fa ascrivere il passo alla tipologia della ripresa di autori greci attraverso Ovidio, *Metamorfosi*, amate e riprese più volte da Dante, come sottolinea anche Cerri, anche se, in questo caso, Ovidio modifica notevolmente l'episodio di Nicandro, come si è visto, portando i protagonisti da diversi, Ninfe e pastori, ad un'unica Ninfa ed un solo pastore.

Come Petrarca potrebbe aver avuto in mano la traduzione dell'episodio di Medusa²⁸, così Dante potrebbe aver avuto in mano la traduzione latina per esteso dell'episodio del Bosco delle Ninfe e dei pastori.

Per spiegare dunque le affinità della *Selva dei suicidi* di Dante – oltre che, come è noto, con le altre fonti già richiamate, cioè Ovidio, *Metamorfosi*, passi

²³ Cfr. *Dante e Omero ... cit.*, c. 15, pp. 75-79, *Un frammento di Omero in latino posseduto da Petrarca e un'ipotesi estrema*.

²⁴ Si veda *ivi*, Parte II, pp. 97-130.

²⁵ Cfr. *ivi*, c. 8, pp. 46-50.

²⁶ Precisamente *Figurazioni mitologiche in Omero e in Dante* (Serrapetrona, MC); *Omero e la Commedia di Dante* (Porto Civitanova, MC); *I nomi di Ulisse* (San Severino Marche, MC).

²⁷ Per la verità Cerri si chiede, pare con buona ragione, se non si possa pensare a passi che Dante, sensibilissimo a Omero, si sia fatti tradurre da qualche dotto esperto di latino e di greco da lui conosciuto e frequentato con rapporto interpersonale. Pare effettivamente che in questa direzione si muovano i paralleli estremamente precisi riscontrati da Aiardi.

²⁸ Cfr. c. 15, *cit.*, pp. 75-79.

indicati *supra*, Virgilio, episodio di Polidoro, e Seneca *Herc. fur.* – anche con l’episodio di Nicandro, restano soltanto quattro possibilità: 1- ammettere una conoscenza del mito di Nicandro (Antonino Liberale) da parte di Dante attraverso fonti indirette, ad es. qualche raccolta o antologia per ora a noi non nota, includente riassunti delle *Metamorfosi* di Nicandro o i riassunti di Antonino Liberale²⁹; 2- conoscenza di altro episodio con trattazione analoga di altro autore a noi non noto; 3- conoscenza di un frammento del tipo del *Volto di Medusa*³⁰; 4) ammettere una sorta di poligenesi archetipica tra Dante e Nicandro.

Con l’episodio delle *Ninfe e dei fanciulli*, in ogni caso, abbiamo elementi che ritroviamo nella *selva dei suicidi*, in cui sembrano approfonditi – e questo pare importante – pur nell’insieme dei dati derivati attraverso la memoria poetica di Ovidio, Virgilio e Seneca, alcuni caratteri che si ritrovano nell’episodio di Nicandro.

Direi che l’ipotesi di ‘poligenesi archetipica’ resti la più probabile, anche se, come si è visto,, studi recenti e molto validi vanno comprovando sempre più nitidamente la conoscenza, in Dante, attraverso fonti fino ad ora assolutamente impensabili e da lui conosciute non si sa in quale modo, la presenza, finora pare indiretta, cioè in traduzione, di autori insospettabili.

Dante, poeta cristiano, riprende, per i suicidi, il contrappasso, sublimandolo e perfezionandolo in un episodio in cui, come si è visto, confluiscono la memoria poetica di Seneca, Ovidio, Virgilio e, probabilmente per ‘poligenesi archetipica’, l’antico motivo già accolto in Nicandro, Ovidio, e Antonino Liberale.

²⁹ Cfr. *ivi*, c. 14, *Florilegi o antologie*, pp. 73-74.

³⁰ *Ivi*, *Il volto di Medusa*, c. 8, pp. 46-50 e anche *passim*.

IL MITO DI PROMETEO: COME L'UOMO DIVENNE UOMO

di Andrea Moneta

Io sto qui e creo uomini
a mia immagine e somiglianza, una
stirpe simile a me, fatta per soffrire e
per piangere,
per godere e gioire
e non
curarsi di
te, come
me.¹

Con queste parole si conclude il breve poema di Wolfgang Goethe intitolato *Prometeo*, parte di un dramma omonimo rimasto allo stato frammentario. Goethe immagina che cosa avrebbe detto il titano Prometeo a Zeus se, nonostante la condanna, avesse avuto occasione di replicare. Come si può comprendere anche solo dai pochi versi riportati, si tratta di accuse molto dure che segnano una netta separazione fra il mondo degli dei e quello degli uomini. Il cielo e la terra, un tempo uniti, sono irreversibilmente divisi e Prometeo, in bilico fra due mondi, ha scelto la fedeltà alla terra.

Il poeta offre una visione decisamente umanizzata del Titano, le sue parole esprimono lo sconforto, ma anche l'eroismo di chi rivendica l'indipendenza della mortalità dalla divinità e riconosce proprio nello spazio terreno la pienezza della vita umana.

L'altro aspetto interessante della disputa fra Zeus e il Titano è che Prometeo viene visto dal poeta intento a modellare figure a propria «immagine e somiglianza». Si tratta senza dubbio di una interpretazione libera del mito tradizionale che vedeva in Prometeo il benefattore non il reale creatore del genere umano. Tuttavia a mio parere questa licenza poetica ci pone di fronte ad una questione centrale che Goethe coglie nella sua essenza e che risponde alla domanda decisiva intorno alla natura umana. In breve, che cosa permette all'uomo di essere un uomo?

Ecco che la figura di Prometeo da finzione narrativa si carica di una valenza simbolica, il Titano riporta alla luce un fatto archetipico che ci riporta in un tempo antichissimo, quello delle origini, il momento in cui l'uomo ha affermato il proprio primato sul vivente delimitando intorno a sé uno spazio vitale, sociale e politico. In quest'ottica Prometeo assume i tratti del creatore, perché attraverso i doni che generosamente elargisce agli uomini egli di fatto modifica l'essere umano. Essenza e metamorfosi non sono separabili, la natura dell'uomo si realizza attraverso un passaggio, una trasformazione che agisce sull'uomo primordiale portandolo ad assumere i

¹ J.W.GOETHE, *Inni*, trad.it. di G.BAIONI, Einaudi, Torino, 1967

tratti e le caratteristiche di quell'animale che comunemente chiamiamo *homo sapiens sapiens*.

A prima vista potrebbe sembrarci strano cercare le origini della nostra specie in un racconto greco, lo sviluppo delle scienze mediche antropologiche e biologiche offrono risposte misurabili e verificabili in relazione alle quali il mito non può che figurare una favola poco credibile. Ma se facciamo un passo a lato discostandoci per un attimo dalla dimensione della descrizione della realtà per accedere al piano della spiegazione profonda notiamo come il mito riacquisti validità. Ciò che rende interessante la narrazione mitica, a mio parere, non sta nel grado di verità contenuta nei racconti tradizionali, quanto piuttosto nella dimensione della verosimiglianza tipica del mito. In questo senso il racconto di Prometeo mantiene ancora un significato e una pregnanza decisive per l'uomo moderno proprio perché non è in grado di darci risposte, ma al contrario ci pone costantemente di fronte a questioni decisive. Che cosa ci rende esseri umani? Qual è la nostra posizione nel mondo? Quale futuro possiamo immaginare?

Questi interrogativi essenziali a cui la scienza non può dare risposta (e ultimamente neanche la politica) sono ferite aperte, domande che in modo esplicito o indiretto abbiamo cercato di sciogliere nella storia, ma che il mito ci ripropone in ogni tempo costringendoci a rivolgere lo sguardo al passato piuttosto che al futuro, perché come dice il medico greco Alcmeone la nostra costitutiva debolezza sta nel non riuscire a ricongiungere il principio con la fine².

2

Il mito di Prometeo è comunemente considerato un racconto che ha per oggetto l'origine degli esseri umani, il suo significato immediato viene individuato nel tentativo di spiegare la condizione umana fatta di dolore, riproduzione sessuata, lavoro e infine morte, per cui a prima vista potremmo pensare che questo racconto ha ben poco a che fare con il cambiamento o la metamorfosi. Tuttavia a ben vedere lo stato di sofferenza e l'attività tecnica tipica dei mortali non viene descritta dal mito come una situazione originaria, bensì il frutto di un cambiamento puntuale e radicale avvenuto in un passato antichissimo per via di una contesa e di un dono che hanno per protagonista Prometeo. L'importanza di questa metamorfosi e del valore simbolico dei doni del Titano è stato oggetto di interpretazioni e scontri già dall'antichità. Poeti, sapienti e filosofi greci si resero conto che dietro le avventure della divinità leggendaria si giocava un tema fondamentale, che aveva per oggetto la definizione della natura dell'uomo. Nelle pagine che seguono intendo occuparmi di questo dibattito che ha coinvolto personaggi del calibro di Eschilo e Platone cercando di mettere a fuoco come gli elementi di

² Alcmeone, frg. B2 DK.

trasformazione contenuti nel mito condensati in figure simboliche siano stati interpretati e rielaborati dal pensiero greco nel tentativo di definire l'elemento essenziale che fa di un uomo un uomo. Ma per far questo è necessario ritornare all'inizio, mettendoci sulle tracce del mito.

Le prime informazioni scritte sul racconto di Prometeo risalgono ad Esiodo e nello specifico sono presenti nelle due opere più significative del poeta: *La Teogonia* e *Le Opere e i giorni*.³ Le due versioni del racconto non sono complementari, ma strettamente connesse l'una all'altra in un intreccio narrativo che va colto nel suo insieme.⁴

Nella *Teogonia*⁴ la figura di Prometeo si inserisce in un racconto di ampio contenuto cosmogonico, il poeta si sofferma sulle origini e il *ghènos* di appartenenza del Titano. Prometeo, figlio della oceanina Impeto, fratello dei nobili titani Atlante, Menezio e del malaccorto Epimeteo, merita di essere ricordato per le sue qualità intellettive, egli viene detto infatti scaltro (*poikílon*) ed astuto (*aiolómmêtis*).⁵ Del resto, come alcuni studiosi hanno sottolineato, l'intelligenza di Prometeo è già presente nell'etimo del nome, composto dal verbo *manthàno* che rimanda alla conoscenza e dal suffisso *pro*, che suggerisce l'idea dell'anticipazione. Detto in altri termini Prometeo sarebbe colui che "conosce anticipatamente", scaltro ed astuto, capace di prevedere ed anticipare il futuro. In ogni caso quello che a noi potrebbe sembrare un potere straordinario viene descritto da Esiodo in modo ambiguo: dietro la preveggenza si nasconde l'insidia e la frode. Questo emerge nel famoso episodio del furto del fuoco, quando il potere di Prometeo si esercita su Zeus. Infatti al tempo in cui dei e uomini intrattenevano rapporti diretti e dividevano momenti di convivialità, il Titano "dai torti pensieri"³ volle ingannare Zeus. In occasione di un banchetto nascose in un pezzo di grasso le ossa del bue sacrificale, in modo che la parte con più scarto risultasse preferibile. Scoperto l'inganno Zeus si rivolse a Prometeo con queste parole:

«O figlio di Iapeto, tu che sopra tutti sai cose sagge, caro amico, non mi sfuggì la tua arte ingannevole»⁴

La saggezza di Prometeo è detta un'arte fraudolenta e, come è noto, in seguito a tale inganno il padre degli dei priverà gli uomini del dono del fuoco. Tuttavia, facendo ancora ricorso ad astuti stratagemmi, Prometeo riuscirà a beffare nuovamente Zeus, rubando la scintilla ignea e facendone dono agli esseri umani. Il seguito della storia è noto, Prometeo viene incatenato ad una roccia, costretto a subire i costanti assalti di un'aquila che si nutre del suo fegato eternamente rigenerato. Anche i mortali sono puniti, Zeus, impastando terra ed argilla, plasma una figura antropomorfa, un essere dalle forme aggraziate ma di indole malvagia, che porterà enormi mali agli uomini: Pandora, la donna primigenia.

³ *Theog.*, v.546, questa espressione è spesso attribuita a Crono in senso negativo.

⁴ *Ivi*, vv.559-560.

La frode dunque sancisce la separazione netta degli uomini dagli dei, le conseguenze irrevocabili del furto del fuoco saranno il lavoro, il dolore, il matrimonio e la donna (che a sua volta implica generazione sessuata e morte). Per quanto riguarda invece gli stratagemmi che gli dei mettono in atto reciprocamente nella sfida, si delinea una corrispondenza simbolica: se il dono ingannevole di Prometeo esprime l'altalenante tensione fra ciò che è visibile e ciò che si sottrae allo sguardo, il *dolos* che Zeus offre agli uomini è altrettanto connotato da luci ed ombre. Pandora, «dono di tutti gli dei», costituisce, come sottolinea Vernant, un dare e nascondere, in quanto dietro il suo bell'aspetto si cela una sventura.⁵

Il mito di Prometeo della *Teogonia*, in definitiva, lascia intendere un duplice ammonimento per gli uomini. In primo luogo mette in guardia dalla benevolenza divina, in secondo luogo dissuade gli uomini dal commettere furti e ingiustizie.

3

Nelle *Opere e i giorni*,⁶ dei e uomini si trovano già in uno stato di separazione. La parte del mito relativa al banchetto originario, nonché la contesa fra Zeus e Prometeo, vengono date per presupposte. La privazione del fuoco divino, che Zeus ha inflitto agli uomini costituisce l'antefatto, mentre i passaggi relativi al furto del fuoco e al conseguente dono agli uomini sono affrontati in modo piuttosto sbrigativo. Esiodo costruisce la narrazione sulle conseguenze del furto più che sul fatto in sé. In particolar modo focalizza l'attenzione sull'ira di Zeus:

O figlio di Iapeto, tu che fra i numi nutri i pensieri più accorti, tu godi del fuoco rubato e di avermi ingannato, ma a te gran male verrà, e anche agli uomini futuri: io a loro in cambio del fuoco, darò un male, e di quello tutti nel cuore si compiaceranno, il loro male circondando d'amore.⁷

Il male a cui allude Zeus è la donna, intesa appunto nella sua ambiguità di dono e sciagura.

La diversità della narrazione nei due poemi è particolarmente interessante perché appare funzionale al differente ruolo che assume il racconto. Se nella *Teogonia* Esiodo cerca di ordinare, in base ad una disposizione gerarchica, gli onori (*timai*) e le sorti (*moîrai*) che sono alla base delle relazioni fra uomini-dei e fra le stesse generazioni di divinità, nelle *Opere e i giorni* il poeta si sofferma di più sulla descrizione della condizione umana. Nella *Teogonia* Prometeo è introdotto come antagonista di Zeus, le sue azioni sembrano mosse più dal senso di sfida verso l'Olimpio che dall'amore per gli uomini,

⁵ VERNANT, *Mito e società*, cit. 176-178.

⁶ *Erga*, vv.42-105.

⁷ *Ivi*, vv.54-58.

compreso il furto del fuoco. Il mondo umano è la scacchiera in cui le due divinità si misurano, i mali e i beni che investono a fasi alterne il genere umano non sono che gli effetti di mosse strategiche.

Nelle *Opere e i giorni* il racconto ha invece per oggetto la condizione umana. A causa dei tranelli di Prometeo, Zeus ha reso sterili i campi e spento il fuoco che ardeva sulle cime dei frassini. Gli immortali hanno quindi nascosto agli uomini i mezzi di sostentamento, in cambio di un dono ingannevole: la donna. È interessante notare che le *Opere e i giorni*, affrontando il mito dal punto di vista degli uomini e della loro sorte, individua nelle azioni del Titano un'inclinazione che nella *Teogonia* non emergeva chiaramente: Prometeo sembra manifestare benevolenza verso gli esseri umani⁸.

Quanto è stato detto fin qui ci permette di rilevare nei poemi esiodei una duplicità: Prometeo è insieme il dio dai pensieri scaltri, origine delle sventure dei mortali e il nobile benefattore dell'umanità⁹. Questa costitutiva ambiguità si riflette inesorabilmente nella sorte dell'uomo, costantemente in bilico fra progresso ed estinzione. Lo scontro divino infligge una piaga indelebile alla stirpe dei mortali, essi infatti non possono più usufruire dei doni spontanei della terra, la loro condizione subisce una radicale trasformazione, per volere di Zeus la vita umana viene legata indissolubilmente al lavoro alla sofferenza e all'attività tecnica. Tuttavia questa metamorfosi non si esprime in termini esclusivamente negativi, proprio il lavoro e la tecnica identificano l'aspetto positivo della trasformazione simbolicamente contenuto nell'immagine del fuoco. La scintilla ignea rubata da Prometeo a Zeus e donata agli uomini rappresenta lo strumento attraverso il quale il genere umano diviene capace di procurarsi da sé ciò di cui ha bisogno per vivere. È interessante osservare che il fuoco donato da Prometeo agli uomini non rappresenta la semplice restituzione di un bene, ma si tratta di qualcosa di diverso. Ciò che il Titano offre non è la fiamma indefessa di cui gli umani si servivano prima del castigo divino, ma è la tecnica attraverso la quale far scaturire artificialmente la scintilla dal legno. La cosa può trovare maggiore conferma in considerazione al fatto che Prometeo nella mitologia greca non è visto come l'inventore del fuoco, ma è colui che per primo ha scoperto i mezzi per far scaturire la scintilla incendiaria. La possibilità di produrre autonomamente il fuoco è un bene prezioso per l'uomo che grazie a questa tecnica riesce a cuocere i cibi, ad illuminare le tenebre e a sfuggire alle belve.

Il fuoco quindi è il dono che trasforma l'uomo primordiale strappandolo alla condizione di soggezione e stretta dipendenza dagli dei. Detto in altri termini

⁸ *Ivi*, v.51. Come emerge dalle parole di Esiodo, il figlio di Iapeto ruba la scintilla ardente «per gli uomini»

⁹ Questa costitutiva ambiguità non è sfuggita allo sguardo degli studiosi alcuni dei quali sono arrivati ad ipotizzare l'esistenza di due Prometei diversi: il dio ionico-attico, detentore delle industrie del fuoco, vasaio e metallurgo, celebrato nelle feste dei *Promētheia*, e il Titano beota-locrese, la cui rivolta e punizione si ricollegano al grande conflitto che vide protagoniste due diverse stirpi di dei: la Titanomachia. Cfr. L.SÉCHAN, *Le mythe de Prométhée*, Presses Universitaires de France, Paris, 1951, il quale riprende una tesi già avanzata da Willamowitz.

possiamo affermare che il dono di Prometeo opera una radicale metamorfosi nell'essere umano trasformando l'*homo sacer* (creatura allevata dagli dei) in *homo faber* (artefice della propria sorte).

Seguendo questa linea di ragionamento possiamo comprendere meglio i versi di Goethe da cui siamo partiti. Il poeta definisce Prometeo l'effettivo creatore del genere umano in vista del fatto che l'acquisizione della tecnica del fuoco rende gli uomini indipendenti, permettendo loro di uscire, per così dire, da uno stato di minorità. Da questo punto di vista il dono del Titano segna una irriducibile distanza fra il mondo degli dei e quello degli uomini, inoltre determina la sorte degli esseri umani, in quanto, si accompagna al dolore, al lavoro, alla generazione sessuata e alla morte.

4.

L'elemento metamorfico del mito di Prometeo non è presente solo in forma simbolica nelle opere esiodee, ma ritorna nella versione proposta da un filosofo dell'antichità che ha costruito intorno al dono del Titano uno dei suoi scritti più significativi. Alludo a Platone e nello specifico al dialogo del *Protagora*. Prima di addentrarci nell'analisi ritengo opportuno sottolineare che il *Protagora* non è l'unica opera in cui il filosofo cita il mito di Prometeo, abbiamo riferimenti nel *Gorgia*, nel *Filebo*, nel *Politico* e nella *seconda lettera* (sebbene sia uno scritto non autentico).

Nel *Protagora* la vicenda di Prometeo è trattata all'interno di una discussione intorno alla possibilità di insegnare la virtù¹⁰. La questione viene introdotta da un mito che riporta i dialoganti ad un tempo antichissimo, quando ancora gli umani non erano stati creati.

Giunto il momento di dare vita agli esseri viventi, racconta Protagora, gli dei ordinarono a Prometeo e ad Epimeteo di distribuire delle specifiche qualità (*dynameis*) ad ognuno. Epimeteo pregò il fratello affinché fosse affidato a lui il compito di elargire i beni, stabilendo che una volta terminata la distribuzione Prometeo avrebbe potuto controllare il lavoro. Così il malaccorto Epimeteo iniziò a dispensare doti naturali ai viventi, in modo che fra di loro si mantenesse un certo equilibrio e che nessuna creatura corresse il rischio d'estinzione. Purtroppo, quando arrivò il turno dell'uomo, Epimeteo si accorse di avere terminato la scorta di doni. In quel momento passò Prometeo e controllando l'operato del fratello si imbatté in un essere nudo, scalzo e senza qualità: l'uomo. Mancando pochi giorni al momento dell'effettiva nascita delle creature, Prometeo escogitò uno stratagemma per rimediare. Rubò per la salvezza dell'uomo (*soterían toi anthrópoi*) il fuoco a Efesto e il sapere tecnico (*èntechnos sophía*) ad Atena, dato che, precisa il filosofo, l'uno senza l'altro sarebbe risultato inutile. Poi, donò i prodigi divini agli uomini, che grazie al furto di Prometeo ottennero i mezzi necessari per sopravvivere. Aggiunge Protagora che in seguito all'oltraggio Prometeo subì

¹⁰ *Protag.*, 320c-322d.

una punizione, anche se del tipo di pena non viene fatta menzione.

Tuttavia il destino della stirpe dei mortali era ancora incerto, in quanto le altre creature, ben equipaggiate da Epimeteo, rappresentavano una seria minaccia. A quel tempo infatti gli uomini vivevano isolati, e non potendo disporre ancora dell'arte bellica, figlia dell'arte politica, erano facile preda delle belve. Ogni volta che si univano in comunità per cercare di far fronte alle minacce naturali, entravano in conflitto non avendo le qualità di tolleranza e di rispetto reciproco che sono alla base del vivere comune. Di conseguenza erano costretti a dividersi rischiando nuovamente di finire in pasto alle belve. A questo punto Zeus, vedendo a rischio la sopravvivenza degli esseri umani, incaricò Ermes di portare loro due nuovi doni: pudore (*aidós*) e giustizia (*díke*), le qualità su cui si fonda il rispetto e la compassione reciproca. Ma, prima di congedare il messaggero, gli diede indicazioni ben precise sulla distribuzione: i doni non dovevano essere elargiti in modo parziale (al pari delle qualità dispensate da Epimeteo) tutti dovevano parteciparvi, in quanto nessuna comunità può mantenersi nel tempo se gli uomini vivono ignorando il pudore e la giustizia¹¹. Per ribadire il concetto, Zeus volle istituire la prima legge umana decretando la pena di morte per chi si dimostrasse sprovvisto di queste qualità (provvedimento che ci piacerebbe veder applicato anche ai nostri giorni).

Non è necessario seguire ulteriormente la discussione fra Protagora e Socrate per mettere a fuoco i tratti salienti del mito. In prima battuta possiamo riconoscere degli argomenti che si pongono in continuità con la versione esiodea, ma anche rilevare degli elementi innovativi introdotti dal Protagora platonico. In merito a ciò è necessario precisare che non mi occuperò di definire se e fino a che punto il mito è in linea con il pensiero del sofista, o se invece sia un'invenzione propriamente platonica.¹² Su questo punto le opinioni degli studiosi sono piuttosto discordanti, mi limiterò quindi ad analizzare la figura di Prometeo e la trama di relazioni che intrattiene con gli dei e con gli uomini, cercando di mettere in luce gli elementi di trasformazione.

Ciò che salta subito agli occhi è la totale mancanza di riferimenti, o allusioni, all'originaria contesa fra Zeus e Prometeo di cui parla Esiodo nella *Teogonia*. Platone sostituisce il racconto dell'originario banchetto fra dei e mortali e del *dólos* di Prometeo con la descrizione della scriteriata distribuzione delle *dynámeis*. In questo modo i toni drammatici della vicenda vengono notevolmente smorzati; l'oltraggio originario si trasforma in una semplice svista commessa dal maldestro Epimeteo. Questa modifica non è casuale, ma rientra in un atteggiamento censorio che Platone assume deliberatamente nei confronti del mito della tradizione¹³. Come lo stesso

¹¹ VERNANT, *Mito e pensiero*, cit. p.279.

¹² Sulla questione dell'autenticità del mito cfr. G.CAMBIANO, *Platone e le tecniche*, Laterza, Roma-Bari, 1991, pp.8-13.

¹³ Sassi, *Gli inizi della filosofia*, cit. p.149.

filosofo afferma a più riprese nella *Repubblica*, i racconti dei poeti devono essere ripuliti degli accenti troppo accesi e delle espressioni che sottolineano esplosioni emotive, o eccessi di drammaticità che non si addicono alla divinità¹⁴. Un'ulteriore dimostrazione di questo fatto la troviamo nel punto in cui Protagora fa allusione alla punizione di Prometeo. Qui è sottolineata la responsabilità di Epimeteo, ma non viene fatto alcun riferimento alla particolare crudeltà con cui il Titano, secondo la tradizione, venne incatenato e torturato da Zeus¹⁵.

Ma l'elemento che più differenzia la versione platonica del mito da quella esiodea ruota intorno al furto del fuoco. Come è stato sottolineato sopra, si tratta di un fatto dalla forte portata simbolica; il fuoco per Esiodo rappresenta un essenziale strumento di sopravvivenza, ma anche un mezzo di emancipazione perché, in estrema sintesi, è ciò che trasforma l'uomo e sancisce la separazione fra cielo e terra. Se passiamo al mito di Platone possiamo notare delle significative differenze. Innanzitutto il furto del fuoco non ha alcun valore di sfida, Prometeo non nutre rancori verso il signore degli dei egli è motivato prevalentemente dalla necessità di aiutare gli uomini e dall'esigenza di creare un alibi allo sconosciuto fratello. Questo trova conferma nel fatto che il furto non avviene ai danni di Zeus; come è detto da Protagora il Titano deruba due divinità minori per quanto importanti: Efesto ed Atena.¹⁶

Inoltre è necessario soffermarsi su un particolare interessante. Nel mito di Esiodo, Prometeo sottrae esclusivamente il fuoco, mentre nel racconto platonico alla scintilla si accompagna il sapere tecnico. Infatti, sottolinea Platone, senza la conoscenza intorno all'oggetto specifico della *techne*, lo stesso artificio non servirebbe a nulla e soprattutto non permetterebbe all'uomo di attuare quella specifica trasformazione che lo rende superiore alle altre specie viventi.

Come è stato detto sopra, anche il fuoco di Esiodo alludeva ad un sotteso sapere pratico, tuttavia l'esplicita distinzione operata dal filosofo è indice di un discorso più ampio che va ad inserirsi nel cuore della filosofia platonica e, nello specifico, nel confronto-scontro con i sofisti. Se all'epoca di Esiodo il mondo delle tecniche, quasi esclusivamente di tipo agricolo, veniva considerato come un tutto unico, donato dagli dei agli esseri umani in un tempo antichissimo, con il passare del tempo e con il crescere della specializzazione delle arti, le tecniche acquistarono maggiore importanza, fino a costituirsi come un «problema culturale»¹⁷. Il dominio della *techne* cominciò lentamente ad essere analizzato e diviso nelle sue branche perdendo quel carattere unitario ed originario che aveva al tempo dei poeti¹⁸.

¹⁴ *Resp.*, II 377b ss.

¹⁵ G.Droz, *I miti platonici*, Bari, 1994, p.29.

¹⁶ *Protag.*, 321d.

¹⁷ CAMBIANO, op.cit. pp.15-19.

¹⁸ Senofane affermava polemicamente: «non dall'inizio gli dei rivelarono tutto ai mortali, ma con il tempo cercando essi ritrovano il meglio». (DK, 21 B 18)

All'epoca di Platone, come è noto, le tecniche occupavano un ruolo importante in tutti i campi, soprattutto ad Atene dove la specializzazione del lavoro era piuttosto avanzata. In seguito al fiorire dei commerci e allo sviluppo economico, gli artigiani avevano acquisito un ruolo sociale e politico determinante. Allo stesso tempo la riflessione sulle *technai* diventava sempre di più appannaggio dei sofisti, i quali si proclamavano maestri della nuova forma di conoscenza volta all'utile e al profitto. Questa esaltazione delle tecniche e del sapere ad esse sotteso non può che preoccupare Platone; sebbene il filosofo manifesti in molti suoi dialoghi un certo interesse verso la specializzazione artigianale, egli è lontano dal considerare il progresso delle arti il volano dello sviluppo del genere umano. In particolar modo Platone è avverso all'idea che la dimensione tecnica sia ciò che definisce la natura dell'uomo.¹⁹ Detto in altri termini la decisiva trasformazione del genere umano non avviene, nella lettura del mito offerta da Platone ad opera del fuoco prometeico, ma si realizza effettivamente grazie ai doni partoriti dalla mente di Zeus.

La distinzione platonica fra lo strumento tecnico (il fuoco) e la conoscenza che ne definisce la modalità d'applicazione (il sapere), sembra suggerire l'idea che la *tèchne*, da sola, non sia sufficiente a mettere al riparo l'essere umano dal rischio di estinzione. Platone sposta il centro della discussione dall'arte alla scienza²⁰. La cosa appare ancora più evidente nel seguito della narrazione mitica, quando il dono di Prometeo si rivela un rimedio inadeguato, perché le tecniche, per potersi esprimere, hanno bisogno di un contesto sociale, di un gruppo di esseri umani in grado di collaborare. Il segreto di tale *koinonía* non si basa sull'interesse o sull'utile, né sul sapere pratico, bensì sulla giustizia (*dike*) e sul pudore (*aidos*), che costituiscono le fondamenta della scienza politica.

L'intervento provvidenziale di Zeus ribadisce questo concetto rivelandosi in definitiva il vero rimedio salvifico. Il signore dell'Olimpo ristabilisce l'ordine scompaginato dalla coppia di titani, donando due virtù che non nascondono inganni²¹. In questo modo Platone ribadisce il primato della scienza sulla tecnica, la prima infatti si pone come sapienza, la seconda come sapere specifico ad essa subordinato. Un'idea analoga sembra emergere nel passaggio del *Filebo* in cui Socrate fa riferimento a Prometeo in relazione alla dialettica e dove il fuoco non viene indicato come il suo dono principale²². Con un gioco di parole potremmo dire che l'artificio del fuoco agli occhi di Platone non è che un fuoco d'artificio.

¹⁹ VERNANT, *Mito e pensiero*, cit. pp.280-281.

²⁰ Droz, cit. pp.29-30.

²¹ Ciò che si ricava dal confronto fra Zeus e Prometeo è che l'intelligenza del primo supera di gran lunga l'astuzia del secondo, anche se fra i due, nel mito del *Protagora*, non si delinea un confronto di tipo agonistico. La *métis* di Zeus vede molto più lontano di quella di Prometeo quest'ultimo infatti riesce a discernere gli aspetti specifici di ogni singola tecnica, tuttavia difetta nella visione d'insieme, detto in altri termini non connette l'arte di cui si fa portatore all'essere umano che ne fa uso.

²² *Phil.*, 16b-c.

5.

Il mito di Prometeo riportato da Esiodo insiste sulla funzione emancipativa del fuoco; la scintilla rappresenta la linea di confine fra il mondo degli dei e quello degli uomini. Si tratta di una frontiera attraversata dalla fiamma sacrificale che li unisce gli uni agli altri, ma anche di una barriera, sottolineata dal contrasto fra il fuoco celeste, nelle mani di Zeus, e quello artificiale procurato da Prometeo. Platone è decisamente avverso all'idea di una separazione netta fra gli dei e gli uomini, dividere in modo irreversibile l'elemento divino da quello terreno renderebbe impossibile la risalita dalla terra al cielo, per cui vanificherebbe di fatto la reminiscenza e qualsiasi indagine filosofica che dalla dimensione materiale tenda al mondo intelligibile. Contro questa concezione del dono-dolos del fuoco, Platone propone un'immagine nuova di dono-perdono, dalla valenza soteriologica. Il filosofo è dell'opinione che fra gli dei e gli uomini non ci sia una divisione netta; fra il mondo terrestre e quello celeste esiste un inscindibile legame mimetico visibile soprattutto in quegli uomini dotati di particolari doti intellettuali, o doni divini: i filosofi²³.

Detto questo però, non possiamo trascurare che l'introduzione del fuoco, anche in Platone, segna una svolta nella storia dell'umanità delineando una trasformazione radicale. In questo caso però il solco non è posto fra il divino e l'umano, ma fra la dimensione umana e quella animale²⁴. Il rapporto ambiguo di vicinanza e lontananza fra gli uomini e gli dei viene spostato e replicato, da Platone, in una relazione altrettanto equivoca fra gli uomini e gli animali. Gli uni e gli altri, in quanto mortali, hanno bisogno per vivere di mangiare cibo vegetale o animale. Ma solo gli esseri umani sono in grado di sfruttare il calore del fuoco per scaldare o cuocere i cibi.²⁵ Inoltre gli uomini non mangiano qualsiasi tipo di carne, a differenza degli animali che sono allofagi così come omofagi, e soprattutto gli esseri umani non mangiano carne cruda.

In definitiva quindi il fuoco di Prometeo strappa l'umanità alla bestialità primitiva, ma così facendo non scava una distanza fra il cielo e la terra, al contrario rende l'uomo libero di seguire la parte divina dell'anima, allontanando da sé quella ferina²⁶.

Anche questa lettura sembra trovare conferme in un racconto che, in un modo o in un altro, ha a che fare con Prometeo. Si tratta del "grande mito", così come è definito da Platone nel *Politico*, che parla del tempo più antico²⁷ in cui gli uomini e gli animali vivevano a stretto contatto. Gli uomini non

²³ Più volte Socrate, nei vari dialoghi, afferma che l'amante del sapere è simile al dio. Del resto il concetto sembra essere ribadito anche nel mito del *Protagora*, quando il sofista riferisce che la prima cosa costruita dagli uomini, in seguito al dono ricevuto, sono stati gli altari agli dei verso cui riconoscevano una costitutiva parentela. (*Protag.*, 322a).

²⁴ Sulla contrapposizione fra bestie ed esseri umani nel mito del *Protagora*, cfr. L.Brisson, *Le mythe de Protagoras* cit., pp.12-15.

²⁵ VERNANT, *Mito e società*, cit. pp.188-189.

²⁶ VERNANT, *Mito e religione*, Donzelli, Roma, 2003, pp.52-53; K.Kerényi, *Miti e misteri*, cit.pp.184-185.

²⁷ *Pol.*, 269e-274e.

praticavano l'agricoltura, non conoscevano la politica, né la filosofia, perché erano governati con saggezza e giustizia da esseri divini. Ma poi le cose mutarono e i demoni abbandonarono la terra per recarsi nelle loro dimore celesti, lasciando così le specie viventi sprovviste di ogni cura. Fuori dal controllo gran parte delle specie animali si rinselvatichirono, e gli uomini, deboli e inermi per natura, ne divennero facile preda. Oltre alla minaccia costituita dalle belve, la condizione degli esseri umani era ulteriormente aggravata dall'assenza di tecniche, infatti i demoni fornivano tutto il necessario per il sostentamento. L'impossibilità di provvedere al cibo e alla difesa avrebbe condannato gli uomini all'estinzione se Prometeo ed Efesto non avessero donato loro il fuoco e il sapere tecnico. Grazie all'intervento divino, gli umani riuscirono a scampare alla morte, e poi:

da questi doni sono derivate tutte quante le cose che innalzano la vita umana, dopo che gli uomini, come abbiamo detto, furono abbandonati alla cura degli dei e dovettero dirigersi e prendersi cura di sé stessi, come l'universo intero, imitando e seguendo il quale in ogni tempo, ora in questo modo, allora in quell'altro, viviamo e nasciamo.²⁸

Da queste parole si comprende come il dono di Prometeo tracci una linea di demarcazione netta fra il mondo umano e quello animale. In questo caso quindi la scintilla artificiale assume il carattere di fuoco civilizzatore e trasformatore, origine e fonte di tutte le tecniche. Un'idea che ritroviamo in modo molto simile nel *Prometeo incatenato* di Eschilo. In quest'opera il fuoco è detto «maestro di tutte le arti» (*didaskalos tèchnēs pásēs*)²⁹ nel senso che esso svolge, come in Platone, una funzione tecnica generale che ha definitivamente trasformato l'uomo separandolo dal regno animale. Prima dell'arrivo del fuoco gli uomini versavano in uno stato larvale e servile. Il Prometeo eschileo paragona la vita degli uomini a quella degli insetti; come le formiche, per cui non c'è alcun mondo al di là delle proprie antenne, così gli uomini brancolavano nel buio della propria ignoranza³⁰. Anche in Eschilo, come in Platone, troviamo un Prometeo guidato da un forte amore verso gli uomini.³¹ La filantropia, più volte sottolineata nella tragedia, porta il Titano a subire in silenzio e con dignità eroica la tortura a cui lo condanna Zeus³².

²⁸ *Pol.*, 274d.

²⁹ ESCHILO, *Prom.*, vv.505-506.

³⁰ *Ivi*, vv.445-457.

³¹ Vernant, *Mito e società*, cit. pp.190-191; G.Cambiano, op.cit., p.18.

³² Il Prometeo di Platone e quello di Eschilo sono accomunati anche dal punto di vista narrativo sembra infatti che i due autori abbiano attinto da un comune materiale mitologico. In merito a ciò è interessante notare come un particolare dono divino, citato nel *Prometeo incatenato* e del tutto assente nelle opere esiodee, sia menzionato da Platone nel *Gorgia* (*Gorg.*, 523d-e.). Alludo al primo e più importante dono offerto agli uomini, antecedente addirittura al fuoco: la speranza (ESCHILO, *Prom.*, vv.250-253.). Il Titano, per amore degli esseri umani, nega loro la costante consapevolezza della propria mortalità.

In ogni caso al di là di alcuni particolari punti di contatto, fra i due modelli notiamo una fondamentale distanza: se per Eschilo l'eroismo del Titano consiste nel tenere testa allo strapotere tirannico di un dio vendicativo e malevolo, per Platone l'agone tra Zeus e Prometeo non è concepibile, tanto che nella sua versione del racconto non ne fa menzione. Il potere del padre degli dei inoltre è tutt'altro che dispotico in quanto, lo ricordiamo, se Zeus non fosse intervenuto a correggere l'operato della coppia di titani, l'uomo sarebbe scomparso dalla faccia della terra. Senza l'azione del signore dell'Olimpo, il rimedio dispensato da Prometeo agli uomini non sarebbe stato di alcun aiuto e gli esseri umani si sarebbero annientati divorandosi fra loro come bestie. In merito a ciò potremmo aggiungere che per Platone la vera metamorfosi dell'uomo nell'uomo, avviene proprio ad opera di Zeus. Sono infatti i doni aggiuntivi del padre degli dei a definire il cambiamento decisivo; senza giustizia e pudore infatti nessuna aggregazione umana avrebbe potuto avere luogo, allo stesso modo nessuna tecnica si sarebbe sviluppata.

6

In conclusione torniamo alla domanda dalla quale siamo partiti: che cosa ha permesso all'uomo di diventare uomo?

Da questa veloce ricostruzione del mito di Prometeo, o forse dovremmo dire dei miti di Prometeo, emergono tre diverse risposte ognuna volta ad esaltare un particolare aspetto della condizione umana e della sua trasformazione.

Esiodo identifica il momento di passaggio in un tempo originario, che affonda nella memoria, quando una potente divinità, più antica degli dei Olimpici, fece dono agli esseri umani dell'arte del fuoco. La trasformazione che ne derivò portò al genere umano dei vantaggi ma anche delle pene. Il poeta è del parere che la condizione dei mortali sia caratterizzata da una sorta di equilibrio fra piaceri e dolori: ad ogni bene corrisponde un male pari e contrario. L'uomo infatti non può modificare la propria posizione all'interno della gerarchia degli esseri secondo cui è sottomesso agli dei e padrone degli animali. Il poeta offre un'idea nostalgica dell'età dell'oro quando l'uomo viveva senza conoscere il dolore e la morte, accudito e governato dagli dei. Tuttavia questo tempo originario è ormai passato, la trasformazione avvenuta a causa di Prometeo è un fatto irreversibile che la stirpe dei mortali deve accettare come un elemento costitutivo della sua natura.

Il *Prometeo incatenato* di Eschilo racconta una storia molto simile a quella ricordata da Esiodo anche se il fattore di discontinuità fra gli uomini e gli dei non viene descritto in termini negativi. Il poeta non evoca nostalgicamente una lontana età dell'oro, ma rivendica il primato del presente. Gli uomini del passato erano simili ad animali stupidi e inconsapevoli, prima che i doni di Prometeo li trasformassero in esseri capaci di costruire il proprio destino. A tal proposito è necessario precisare che il mito narrato da Eschilo presenta un particolare assente nella versione esiodea. Il poeta tragico infatti ricorda

un dono fondamentale che il Titano avrebbe offerto agli uomini prima del fuoco. Si tratta della Speranza, il bene più grande senza il quale anche l'arte tecnica risulterebbe inefficace.

Infatti è proprio la capacità di sperare che permette all'uomo di mettere fra parentesi la sua tragica condizione, di dimenticare la finitezza che lo caratterizza. Per produrre, inventare, creare, la tecnica in sé stessa non basta, è necessario proiettarsi in un futuro positivo, dimenticare i limiti spazio temporali propri della dimensione umana. I fattori che rendono possibile la trasformazione dell'uomo originario nell'uomo attuale sono quindi la tecnica e la speranza agenti insieme.

Per quanto riguarda Platone possiamo notare che la figura di Prometeo per quanto importante risulta eclissata da una divinità molto più potente: Zeus. Senza i doni offerti dal padre degli dei infatti gli uomini non sarebbero in grado di cooperare e quindi di rendere efficace il sapere tecnico. Secondo Platone dunque il vero dono divino capace di trasformare l'uomo è la scienza, quella forma di sapere che costituisce il quadro di senso entro il quale ogni attività pratica acquista valore. La tecnica non subordinata alla filosofia è un cieco operare incapace di garantire il successo. Il furto del fuoco viene quindi corretto dall'azione salvifica e provvidenziale di Zeus che distribuisce a tutti gli uomini le qualità fondamentali alla convivenza pacifica.

In tutte e tre le versioni del mito viene individuato un fattore metamorfico differente capace di ritagliarsi una propria dimensione temporale.

Per Esiodo la trasformazione del genere umano avviene nel passato, in un tempo archetipico in cui l'uomo era ontologicamente distante dall'essere umano attuale.

In Eschilo la trasformazione dell'uomo trova realizzazione nel presente. Il poeta esalta quella capacità pratica che ritrova nei suoi contemporanei. La speranza è ciò che porta gli uomini a modificare sé stessi e il proprio presente per lasciare spazio al futuro.

Platone presenta invece un tipo di metamorfosi più complessa in cui le dimensioni temporali si intersecano. L'uomo del passato subisce una prima trasformazione attraverso l'uso e la diffusione delle tecniche, tuttavia questa trasformazione non è ancora quella decisiva. Solo quando gli esseri umani comprenderanno l'importanza della scienza e impareranno a subordinare ad essa ogni altra pratica realizzeranno quel mutamento in grado di strapparli al proprio destino. La filosofia viene vista quindi come una pratica di trasformazione in grado di elevare l'uomo dalla dimensione terrena a quella delle realtà intelligibili.

Dietro tutte queste metamorfosi si nasconde un'unica divinità: Prometeo. I doni del titano sono il simbolo di questa trasformazione che in ogni tempo ci pone una domanda: in che modo l'uomo divenne uomo?

INDICE

LA METAMORFOSI: VITALITA' DI UN CONCETTO

di Gianfranco Romagnoli p. 3

DAFNE

di Carla Amirante p. 16

METAMORFISMO E POLIMORFISMO NEL *CORPUS* DEGLI "INNI ORFICI" E NELL'*ELENA* DI EURIPIDE, con una riflessione su Pindaro

di Alessandro Aiardi p. 27

LE METAMORFOSI NELLA MITOLOGIA NORRENA

di Diego Romagnoli p. 42

INCROCIO DI PERCORSI NARRATIVI: OVIDIO E IL MITO DI ALCIONE (*MET.* 11, 382-748). LE TRACCE CHE SOPRAVVIVONO

di Emanuela Andreoni Fontecedro p. 49

DANTE E 'LA SELVA DEI SUCIDI'

di Sergio Sconocchia p. 59

IL MITO DI PROMETEO: COME L'UOMO DIVENNE UOMO

di Andrea Moneta p. 69