

LA FIGURA DI PROTEO, IL TESTO PROTEIFORME
E LA STRUTTURA DELLE *METAMORFOSI*
(OV. *MET.* 8.730-737)

Hinweg zu Proteus! Fragt den Wundermann:
wie man entstehn und sich verwandeln kann.

Nella seconda parte del *Faust*, Homunculus, che era stato creato in un laboratorio alchemico e costretto ad esistere all'interno di una fiala, spinto dal proprio desiderio di incarnarsi, si rivolge a Proteo. Tuttavia il dio del costante prodursi-disfarsi ("entstehn") e mutarsi ("verwandeln") gli consiglia di rifiutare la vita umana, dominata dall'incessante combattersi, dalle fatiche e dai traguardi da superare, e soprattutto dalla quotidianità teleologico-utilitaria. Il suo suggerimento è, invece, quello di sciogliersi nell'elemento sempre mutabile e dal continuo movimento, cioè nell'acqua: "das Erdetreiben, wie's auch sei, / ist immer doch nur Plackerei; / dem Leben frommt die Welle besser". Nel discorso si confrontano i due modi dell'essere: da un lato c'è lo scorrere irreversibile della storia, ossia la temporalità lineare e frammentaria dell'esistenza umana; dall'altro si trova il tempo ciclico della natura che, come l'acqua del mare, fluttua e ondeggia senza sviluppo né disegno, senza inizio né fine. Proteo appartiene a quest'ultima realtà più elevata rispetto a quella della linearità della vita umana che risulta fin troppo insopportabile, fragile e stracolma di sofferenza.

La divinità, qui goethiana, affonda le proprie radici in una vasta e antica tradizione, fondata sulle interpretazioni allegoriche del "veridico vecchio del mare" nel testo omerico (γέρων ἄλιος νημερτής, *Od.* 4.384). L'astuto dio marino è in grado di svelare la verità e, al contempo, di velare la propria identità, cambiando in ogni momento la sua forma. Le *Metamorfosi* di Ovidio fanno parte integrante e costitutiva di questa tradizione allegorica, che inizia con l'esegesi aedica e rapsodica, per poi attraversare i secoli diramandosi in diversi rami¹, giungendo infine alla nostra epoca².

¹ Sulle interpretazioni della figura di Proteo vd. Herter 1957; Zatta 1997. Per un'ampia ed esaustiva panoramica storica cfr. Rolet 2009. Alcune tappe importanti della tradizione interpretativa di Proteo (oltre, naturalmente, le opere letterarie e filologiche dell'ellenismo e dell'epoca imperiale) sono le seguenti: i testi degli svariati movimenti religiosi e orfici; i commenti patristici e omiletici della cultura cristiana; le opere alchemiche, esoteriche e scientifiche (e questi tre caratteri – alchemico, esoterico e scientifico – si confondono: p. es. Bacon, *De sapientia veterum* 13) e le poesie moderne-contemporanee.

² Talvolta però in modo discutibile: si pensi, ad esempio, alla tesi di *Omero nel Baltico*. Per quanto riguarda la strana figura sciamanica-siberiana di un certo "Proteo settentrionale", basta dare un'occhiata agli articoli pseudostorici: "Rivista di cultura classica e medioevale" 55, 2013, 270-271 e 436-440 (fornendo soltanto questi dati bibliografici e non ravvisando la necessità di nominare gli autori).

Nelle *Metamorfosi*, Proteo appare per la prima volta nel secondo libro (2.1-18), nella descrizione della Reggia del Sole (identificato con Apollo), raffigurato sui battenti del suo portone, tra le decorazioni elaborate da Vulcano. Questi rilievi rappresentano l'intero cosmo: il cielo, la terra e il mare. E quest'ultimo, l'elemento proprio di Proteo, è quello che occupa la maggior parte del testo ovidiano. Tra i nomi degli dèi marini (Tritone, Egeone, Doride) che metonimicamente rappresentano l'intero Oceano, spicca anche *Protea ambiguum*, il cui continuo mutamento viene bloccato nella atemporalità, impressa nel bronzo, della grandiosa visione figurativa del mondo stabile e ben ordinato. Tuttavia nella *ekphrasis* ovidiana della maldestra cavalcata celeste di Fetonte, scopriremo l'estrema fragilità di questo sistema cosmico. L'universo raffigurato sulle porte è identico a quello rappresentato all'inizio delle *Metamorfosi*. La descrizione si riferisce dunque alla cosmogonia del primo libro: il lavoro di Vulcano assomiglia a quello del demiurgo, mentre la Reggia del Sole è un modello del cosmo.

Il concetto platonico della "mimesi", in cui è rilevante l'assoluta preminenza della natura sull'arte, sembra capovolto nella poetica ovidiana³. Nelle *Metamorfosi* la natura è solo un "antitipo", cioè un fenomeno anticipato e imperfetto rispetto alla perfezione dell'arte umana, e, pertanto, non è in grado di costituire un vero modello di cui l'artista si può servire. La natura troverà il suo compimento e acquisterà, in maniera perfetta, la propria bellezza nell'arte e nei suoi capolavori in cui *materiam super(ab)at opus*⁴. Nel contesto ovidiano il processo cosmogonico, paragonabile a quello di uno scultore o di un poeta, si fonda sulla metamorfosi: tanto il demiurgo quanto l'artista hanno la medesima abilità creativa di dare nuove e sempre più sofisticate forme alla materia. In tale contesto va collocata una particolarità strutturale del testo: il nome di Proteo, trovandosi all'inizio del nono verso, sta proprio nel mezzo dei diciotto esametri della descrizione della Reggia.

Nel libro undicesimo del poema, il dio del continuo trasformarsi avverte Giove che il figlio generato con Teti sarebbe stato più potente di lui; pertanto la divinità suprema la rifiuta per paura e la concede a Peleo. Il nume marino allora fornisce consigli preziosi a Peleo su come poter vincere Teti e su come farle violenza, non permettendole di cambiare aspetto e fuggire (11.221-265). Spicca qui lo scarto tra la tradizione omerica-virgiliana (*Georg.* 4.453-

³ Frécaut 1972, 356; Rosati 1983, 83; Todini 1992, 111; Schmitz-Emans 1993, 161-169; Schönbeck 1999, 302 e 314-316. Il concetto dell'arte poetica antiplatonica e anticlassica di Ovidio viene messo in discussione da: Solodow 1998, 208-210; Galand-Hallyn 1994, 184.

⁴ "Vulcan's work represents an artistic model of the universe created in book 1"; "the *deus et melior natura* may therefore be read as a figure for the poet, and the ordering of the universe as a metaphor for creation of the poem, thus the real subject of Ovid's cosmogony may be the literary creation of *Metamorphoses*" (Wheeler 1995, 113 e 117).

529) e il testo ovidiano sulla figura di Proteo: nelle *Metamorfosi* non si cela sotto diverse forme, ma si mostra disponibile a svelare il futuro spontaneamente, senza essere allacciato. Raccontando la ben nota storia di Peleo e Teti, Ovidio conserva gli elementi e i motivi tradizionali, pur capovolgendoli e inserendoli in un contesto radicalmente nuovo (per esempio il motivo omerico-virgiliano delle metamorfosi viene trasferito all'amante di Giove).

Al livello del contenuto, il dio della ininterrotta trasformazione non cambia la sua forma o dimensione e non modifica il proprio stato fisico, ma si trasfigura realmente sul piano autoreferenziale e intertestuale: si spoglia della solita *facies* testuale derivata dalla tradizione epica per assumerne una sorprendentemente nuova.⁵ Proteo, in effetti, diventa la metafora della “poésie protéiforme” del versatile e poliedrico testo delle *Metamorfosi*⁶.

Nei commenti⁷ si discute molto dei due brani citati, mentre resta quasi inosservato un altro episodio (8.730-737) di cui è altrettanto protagonista Proteo. In questo saggio mi limito ad inquadrare e a mettere a fuoco il breve episodio del libro ottavo, con l'intenzione di sottolinearne il ruolo centrale nella struttura delle *Metamorfosi* e di metterne in evidenza il carattere autoreferenziale e autopoesico, così da far emergere alcune sfaccettature poetiche del proteiforme testo ovidiano.

Il banchetto di Acheloo.

Dopo la caccia al cinghiale calidonio, Teseo e i suoi compagni si recano verso Atene, ma Acheloo, il fiume gonfio d'acqua per le piogge (*imbre tumens*, 8.550) li costringe a fermarsi; entrati nella grotta dell'omonima e medesima divinità del fiume, partecipano a un banchetto festoso. Nell'intervallo tra prima e seconda portata, i commensali cercano di far passare il tempo chiacchierando e raccontando varie storie, tra le quali una su Proteo. Alla fine del banchetto il fiume si ritira e gli eroi riprendono il viaggio.

La descrizione del percorso di Teseo si basa su un evidente e voluto errore geografico, in quanto chi parte da Calidone per Atene, cioè ad oriente, non potrà mai incontrare l'Acheloo, essendo questo alla direzione opposta, ad occidente. Come sottolinea anche Franz Bömer⁸ (che nel suo immenso e fondamentale commento si dimostra scettico, quasi ostile nei confronti delle interpretazioni metapoetiche ritenute troppo allegoriche, forzate e sofisti-

⁵ Pur non dimenticando un'altra tradizione, quella dei drammi satireschi. Sui frammenti eschilei del *Proteo*: Di Marco 2016, 14-17.

⁶ Tronchet 2009.

⁷ Ho utilizzato le seguenti edizioni e commenti: Siebelis-Polle-Stange 1916¹⁹; Haupt-Korn-Ehwald-von Albrecht 1966; Hollis 1970; Bömer 1977; Anderson 2001⁹; Tarrant 2004; Kenney 2011.

⁸ Bömer 1977, 171.

cate), questa “incongruenza” geografica mette in evidenza come il nome della divinità fluviale non vada collocato nelle coordinate geografiche, bensì in quelle letterario-intertestuali.

Acheloo, κρείων Ἀχελῷος (*Il.* 21.194), figlio di Oceano (θεῶν γένεσις, *Il.* 14.201), nonché fiume più eccelso del mondo mitologico-letterario, si inserisce nella tradizione cosmogonico-cosmologica e, nel testo delle *Metamorfosi*, può essere interpretato come un richiamo alla poesia didascalica ed etiologica, ossia alla cosiddetta grande poesia. Secondo il lessico neoterico-elegiaco di matrice callimachea, l'impeto e il fragore del fiume in piena si riferiscono alla magniloquente poesia epica. Il placido zampillare del limpido ruscello evoca invece il genere delle elegie e dei raffinati carmi di piccole dimensioni⁹. Ne consegue che – data la natura autoreferenziale del testo ovidiano – i motivi ‘callimachei’ del libro ottavo, come le acque fangose e lo straripamento di Acheloo, possano essere intesi come un'evidente allusione al carattere omerico dell'episodio precedente (la caccia al cinghiale calidonio)¹⁰; si deve aspettare che il livello d'acqua si ritiri e il testo delle *Metamorfosi* ritrovi il suo originale e naturale alveo elegiaco. Non appena si sarà abbassato il fiume, Teseo e i suoi compagni, e metaforicamente anche il poema, riprenderanno la loro strada.

Prima di trattare in dettaglio il banchetto di Acheloo, può essere opportuno aggiungere due osservazioni generali.

Per primo, alcuni motivi del racconto principale ricorrono nelle storie evocate dai partecipanti al banchetto¹¹. Per questo stretto legame tematico è molto difficile segnare una netta demarcazione tra i gradi della narrazione: le scene incastonate e quelle incastonanti si confondono e, di conseguenza, i punti di vista dei diversi narratori si mescolano¹². In tale ottica sono due i motivi di principale importanza ed entrambi si inseriscono nella storia interpretativa dell'epillio *Ecale* e dell'*Inno ad Apollo* di Callimaco: l'ospitalità e l'alluvione.

Il *topos* letterario dell'ospitalità offerta da un dio ai mortali (come quella da Acheloo a Teseo), ritorna, sebbene invertita, nella storia di Filemone e Bauci, raccontata da uno degli uomini ospitati: gli anziani sposi, infatti, ac-

⁹ Callim. *Hymn.* 2.108-109; Hor. *Carm.* 4.2.5-8; Prop. 2.4; 2.10; 3.3; 3.9; Ov. *Am.* 3.6; *Fast.* 2.195-246 si basano sulla interpretazione metapoetica del motivo del fiume in piena, tipico della poesia epica (*Il.* 4.452; 5.87 e 397; 11.492).

¹⁰ Barchiesi 2001, 50-51.

¹¹ La *cornucopia*, la cui origine viene raccontata da Acheloo (il grado del racconto incastonato) e che viene usata durante il banchetto (il grado del racconto principale), fornisce un esempio illustrativo di questa sottile rete di corrispondenze tematiche (11.86-92).

¹² Una stimolante analisi sul tema dei diversi tipi dell'incastonatura narrativa nelle *Metamorfosi*: Lafaye 1904, 85-86.

colgono gli dèi nella loro capanna e offrono loro una cena.

Tutte le storie narrate nella grotta del fiume sono caratterizzate dal motivo dell'inondazione e delle acque straripanti. Non è un caso che, tra gli innumerevoli personaggi delle *Metamorfosi*, sia proprio Acheloo a fornire la descrizione più dettagliata di Proteo. La divinità fluviale e il “veridico vecchio del mare” hanno una caratteristica in comune: entrambi sono capaci di trasformarsi (Acheloo in serpente e in toro: 11.62-63 e 80-81). Sotto questo aspetto l'acqua può essere interpretata come una metafora autoreferenziale. Essa si può riferire non soltanto a un certo genere letterario (il fiume in piena corrisponde al mondo poetico omerico, mentre il ruscello a quello callimacheo), ma anche, su una scala più vasta, alle caratteristiche generali di tutti i tipi di poesia: il fluttuare del mare e lo scorrere del fiume possono simboleggiare le continue metamorfosi a cui sono soggiogati i diversi generi letterari. Questo motivo dell'acqua evoca la capacità del trasformarsi della tradizione mitica-poetica, e quindi anche la natura proteiforme delle *Metamorfosi*.

La seconda osservazione è che tra i tanti ospiti se ne menzionano per nome solo tre: Piritoo, Teseo e Lelege. Costoro rappresentano le tre età dell'uomo: la giovinezza, la maturità e la vecchiaia; e poiché corrispondono ai diversi modi di raccontare, ascoltare e partecipare a un discorso, personificano sul piano metaforico i diversi modi di leggere il testo delle *Metamorfosi*.

(a) *Piritoo*. Il presuntuoso Piritoo, figlio di Issione, pur essendo egli stesso ospitato da una divinità mette in discussione il potere degli dèi, deridendo chi crede nei miracoli e negli interventi divini, dando persino del menzognero all'ospite. Piritoo si presenta scettico, diffidente e indifferente di fronte alle storie raccontate: con questa distanza cinica, che gli impedisce di coinvolgersi emotivamente nel discorso, discute la veridicità non soltanto delle storie incastonate ma anche dell'intero testo delle *Metamorfosi*: “in effect, this *deorum spreter* (8.612-613), beloved companion of fellow-guest Theseus, questions the entire ‘truth-value’ of Ovid’s poem”¹³. Come è posto in evidenza da un parallelo testuale, Piritoo (un personaggio del racconto-cornice) e il sacrilego Erisittone (un personaggio delle scene incastonate) hanno molto in comune perché tutti e due sono in grado di provocare perplessità e scandalo in chi li ascolta: *obstipuerunt omnes nec talia dicta probarunt* (8.616); *obstipuerunt omnes, aliquisque ex omnibus audet deterrere nefas* (8.765-766).

(b) *Lelege*. Il vecchio e pio Lelege, per rimproverare Piritoo, prende la parola e racconta la storia edificante di Filemone e Bauci: la sua narrazione si perde in digressioni e descrizioni dettagliate per far leva sugli effetti patetici e toccanti. Il testo ovidiano sottolinea il motivo della vecchiaia che col-

¹³ Gildenhard-Zisson 2004, 67.

lega i diversi livelli narrativi: il logorroico Lelege, i due protagonisti del suo racconto, e anche i saggi e affidabili frigi – da cui apprende la storia (8.721-722) – sono tutti anziani.

(c) *Teseo*. Teseo è il lettore modello delle *Metamorfosi*, mentre gli altri due personaggi non sono in grado di rappresentarlo. Lui è infatti capace di meravigliarsi di fronte a una bellezza o a una stranezza; ascolta inoltre con attenzione, domanda, scruta e osserva per tentare di capire; se la conversazione si arena, è in grado di risollevarla e di stimolare l'interlocutore¹⁴. Al contempo sprona e incita il lettore reale, qualora fosse esausto dopo le tante storie incontrate fino alla metà del poema, a continuare con le *Metamorfosi*.

In tale contesto spicca la strana frase con cui si conclude la storia di Filemone e Bauci: *desierat, cunctosque et res et moverat auctor, / Thesea praecipue* (8.725-726). Secondo un'opinione convincente e largamente condivisa dai commentatori, quest'osservazione va interpretata sullo sfondo della natura intertestuale e metaletteraria del testo ovidiano¹⁵. La storia dei due anziani è infatti contraddistinta dai continui ed evidenti richiami all'epillio di Callimaco (*Ecale*), il cui protagonista è appunto Teseo. L'autore suppone che il lettore abbia familiarità con il testo callimacheo, cosicché quest'ultimo possa scorgere i riferimenti all'epillio ellenistico allo stesso modo in cui Teseo riconosce, nel racconto di Acheloo, il suo trascorso letterario.

Questo godimento estetico unisce in sé due aspetti: il riconoscimento di se stesso e l'erudizione letteraria. Il Teseo ovidiano è un personaggio creato dalla cultura libresco-ellenistica, basata sull'onnipresenza delle biblioteche – reali o immaginarie che fossero. Non è un caso che tanto la storia di Filemone e Bauci, quanto l'intero episodio di Acheloo (e con esso tutte le storie lì raccontate), sono ricchi di richiami ai testi di Callimaco¹⁶, il rappresentante più emblematico di questa cultura. Acheloo offre un banchetto callimacheo agli invitati e ai lettori.

La struttura dell'episodio del banchetto di Acheloo.

All'inizio del banchetto si parla dell'arcipelago delle Echinadi, situato a breve distanza dalla foce del fiume. Secondo l'ἄρθρον, Acheloo si adirò con le ninfe che non volevano riconoscere e adorare il suo potere divino. Il fiume gonfiò d'animo e di onde (*animis immanis et undis*, 8.584) esondò e le trascinò in mare dove si trasformarono in isole (8.577-589). Tuttavia una delle isole dell'arcipelago, che si trova distante dalle altre, ha un'origine ben diversa, anzi opposta, in quanto la metamorfosi della ninfa Perimele fu la con-

¹⁴ 8.726-728: *quem facta audire volentem (...) Calydonius amnis / talibus alloquitur*.

¹⁵ Barchiesi 2001, 50-51; Crabbe 1981, 2288-2290. Sul "tipico occhiolino al lettore": Kenney 2011, 307.

¹⁶ Hutchinson 1988, 346.

seguenza non di una punizione dell'Acheloo offeso, ma del soccorso del dio, che era intenzionato a salvarla dall'ira paterna. Peremele era un'amante della divinità fluviale; persa la verginità, suo padre la gettò da uno scoglio nelle onde del fiume. Acheloo, mentre trascinava il corpo della ninfa verso il mare, chiese e ottenne da Nettuno che egli la trasformasse in un'isola, rendendola così immortale (8.590-610).

Dopo un acceso dibattito tra Piritoo e Lelege sul potere metamorfico degli dèi, si racconta il famosissimo episodio di Filemone e Bauci (8.725-737). Acheloo prende quindi di nuovo la parola: prima parla di Proteo e della sua capacità di trasformarsi in esseri diversissimi, poi narra la storia del re Erisittone. Quest'ultima narrazione presenta uno stile bizzarro e stravagante, di sapore ora cabarettistico, ora funesto. L'irriverente e sacrilego Erisittone abbatté l'albero consacrato a Cerere, la quale lo condannò a una fame insaziabile (8.738-842).

Consumati tutti i beni per questa voracità, l'empio sovrano per sfamarsi vendette anche sua figlia, il cui nome resta oscuro in Ovidio¹⁷, mentre a testimonianza degli altri autori si chiamava Mestra, Ipermestra o Mnestra. La ragazza si rivolse allora a Nettuno, suo amante, che le donò la capacità di trasformarsi all'occorrenza, quando voleva sfuggire al suo nuovo padrone. Erisittone riconobbe subito le opportunità nelle metamorfosi della figlia e la vendette più volte, perché lei devotamente tornava sempre da suo padre (8.843-878). Dopo la macabra descrizione della morte di Erisittone, che lacerò e divorò le proprie membra, Acheloo racconta come fu sconfitto da Ercole, con cui lottò per la mano di Deianira con parole e pugni (8.879-9.88).

Questa breve sinossi del contenuto ci mette davanti a una domanda: qual è il filo logico che tiene unite le diverse storie raccontate, oltre la cornice narrativa e i comuni motivi conduttori sopra elencati? Che cosa garantisce l'unità di questi episodi incastonati? Come si struttura il testo?

La suddivisione del testo delle *Metamorfosi*, contraddistinto dal susseguirsi senza sosta degli episodi, sembra un compito arduo, anzi quasi impossibile da risolvere. Tuttavia uno dei fattori essenziali dell'interpretazione consiste nel tagliare il flusso narrativo e nell'isolare i singoli episodi.

Diversi studi, saggi e commenti hanno tentato – e continuano ancora – di scoprire la struttura dell'episodio di Acheloo, arrivando a svelare perfino la sua struttura ad anello (anche se in modo scorretto)¹⁸. Tuttavia le inesattezze e le esagerazioni, i risultati inconsistenti e controversi di questi tentativi cervellotici hanno destato scetticismo per l'efficacia delle analisi di questo tipo

¹⁷ A mio avviso non è un caso. La figlia di Erisittone è l'unico personaggio umano delle *Metamorfosi* che è capace di trasformarsi in diverse forme: la mancanza del nome mette in luce la sua identità mutevole, non chiaramente stabilita.

¹⁸ Crabbe 1981.

e innescato polemiche accese (e su questo tema ritornerò più avanti)¹⁹.

Occorrono quindi alcune precisazioni. Sebbene “le *Metamorfosi* siano prima di tutto un poema piacevole a leggere”²⁰, non mi sembra convincente l’approccio che, nel nome di una supposta “esperienza di lettura”, mette in discussione il valore ermeneutico di tutte le analisi strutturali. Altrettanto, non ritengo appropriata l’opposizione tra la cosiddetta freddezza delle dotte esegesi e il fervore entusiastico dell’immediatezza sensuale e sentimentale. Il testo delle *Metamorfosi*, ricco di corrispondenze e richiami tematico-strutturali, suppone e permette diversi livelli di fruizione.

Le letture più o meno sofisticate e quelle che fanno leva sul coinvolgimento immediato del lettore, in effetti, non si contrappongono l’una all’altra. I vari aspetti dello stesso testo sono fenomeni indispensabili e paralleli che si incontrano, si intrecciano e si integrano a vicenda. Uno studio sistematico sui caratteri strutturali delle *Metamorfosi* può far emergere alcune sfaccettature dell’innegabile effetto emotivo e sensuale, suscitato (anche a prima lettura o all’ascolto) dal poema ovidiano. L’accurata analisi della struttura porta a risultati rilevanti, specie se si occupa dei brani di estensione ridotta o media, dove queste regole quasi geometriche sono ben presenti e fondamentali; una tale esegesi non tenta, a scapito dell’esattezza, di costruire architetture troppo grandiose e così di ridurre le caratteristiche strutturali dell’intero poema a una formula unificante e universale.

Insomma, le analisi strutturali diventano più proficue e più precise, per quanto riguarda l’esperienza di lettura, se descrivono testi o brani di dimensione non superiore a un certo limite, ossia caratterizzati dall’idea aristotelica dell’εὐσύνοπτον (“facile da abbracciare con lo sguardo”) e dell’εὐμνημόνευτον (“facile a tenersi a mente”). Tuttavia queste dimensioni sono ben differenti a seconda che si tratti di percezioni spaziali (del lettore) o temporali (dell’uditore/spettatore)²¹.

L’assidua presenza e l’innegabile importanza della costruzione ad anello (“Ringkomposition”) nei testi antichi, poetici o prosaici che fossero, è stata ben descritta dagli studiosi. Tuttavia, a mio avviso, questo termine viene usato con due significati diversi, benché non molto distanti.

Negli studi di Van Otterlo, van Groningen, Thalmann o Gentili²² con la

¹⁹ Cfr. le osservazioni di Anderson 1968. A proposito del libro ottavo: Kenney 2011, XI.

²⁰ Kenney 2011, XX.

²¹ Arist. *Poet.* 51a 3-6; 59b 18-22. Sul concetto dell’εὐσύνοπτον e dell’εὐμνημόνευτον sotto l’aspetto dell’unità dell’opera cfr. la lucida sintesi di Lanza 1988, 34-35.

²² Van Otterlo 1944. (L’approccio di van Otterlo, a mio avviso, è importante anche perché elaborò la teoria dei livelli della narrazione prima che apparissero i primi studi narratologici e prima che la narratologia diventasse una disciplina autonoma; sotto questo aspetto va menzionata la sua lucida distinzione tra la struttura anaforica e inclusiva: una distinzione che cadde,

parola “Ringkomposition” ci si riferisce a testi o brani – per lo più racconti incastonati, descrizioni, digressioni narrative o discorsi dei personaggi – che si concludono con le stesse parole, con gli stessi sintagmi o perfino con le stesse frasi con cui erano iniziate. Termini, temi e motivi iniziali, che vengono ripresi alla fine dello stesso brano, suddividono il testo in episodi di lunghezza variabile; questi poi sono tagliati in piccoli blocchi, e ancora in “paragrafi”, segnalandone l’inizio e la fine. Così il lettore/uditore – mediante il processo della delimitazione – può agevolmente comprendere e interpretare ciò che sta leggendo o ascoltando. Si isolano pertanto le singole parti del testo, inquadrate dalle espressioni correlate.

L’altro e più diffuso significato del termine corrisponde alla costruzione chiasmica di un’opera intera o di un suo brano²³.

Entrambe le forme della struttura ad anello contribuiscono alla coesione del testo e all’unità organica, anche se questa unità (“Organisierungsbedürfnis”, “l’unité réelle et organique”)²⁴ e la suddetta struttura hanno ben diverse funzioni, a seconda che composizione, pubblicazione/esecuzione e trasmissione del testo si inseriscano nell’oralità, nell’auralità o nella civiltà del libro. Le due forme della “Ringkomposition” – le ripetizioni lessicali e sintattiche per suddividere l’opera in parti più piccole o la costruzione chiasmica – sono ugualmente presenti e costitutive nell’episodio del banchetto di Acheloo²⁵.

La maggior parte dei commenti suddivide così il testo in blocchi narrativi:

- 1) Le Echinadi e Perimele (577-610);
- 2) Filemone e Bauci (611-724);
- 3) Proteo (725-737);
- 4) Erisittone (738-878);
- 5) Acheloo ed Ercole (8.879-9.88).

Tuttavia queste delimitazioni del testo rischiano di sfigurare le caratteri-

putroppo, nel dimenticatoio). Cfr. Van Otterlo 1948; van Groningen 1958; Thalmann 1984, 9-21; Gentili 1983, 64-65.

²³ Questo enorme campo di studi offre un assortimento variegato di analisi, metodi e teorie. Dal nostro punto di vista, cioè nel contesto indiretto o più ampio delle *Metamorfosi*, alcuni tra gli studi più significativi sono i seguenti: Niles 1978; Hopman 2012 (tutti i due sull’*Odissea*); Ludwig 1957; Collinge 1961, 43-46; Bauer 1962, 18 (a proposito della poesia latina).

²⁴ Van Groningen 1958, 51.

²⁵ Solo per citare alcuni esempi dall’episodio: quando Acheloo, per la seconda volta, prende la parola per fornire informazioni eziologiche sull’arcipelago delle Echinadi, l’*ἄϊτιον* comincia con le parole *amnis ad haec inquit* e si conclude con la frase *amnis ab his tacuit* (8.577 e 8.611). I racconti di Acheloo (*vidi contermina ripae cum gregibus stabula alta trahi*, 8.553-554) e Lelege (*tiliae contermina quercus ... ipse locum vidi*, 8.620 e 623) iniziano quasi con le stesse parole. Nel terzo discorso di Acheloo la prima e l’ultima storia vengono introdotte dallo stesso sintagma aggettivale: *Calydonius amnis* (8.727 e 9.2).

stiche strutturali del libro ottavo. Proporrei pertanto una diversa divisione delle storie incastonate, fissandone i confini interni e isolandone i brani secondo lo schema seguente:

- 1) Le Echinadi (577-589);
- 2) Perimele (590-610);
- 3) Filemone e Bauci (611-724);
- 4) Proteo (724-737);
- 5) Erisittone (738-842);
- 6) La figlia di Erisittone (843-878);
- 7) Acheloo ed Ercole (8.879-9.88)²⁶.

Tale proposta, che divide il primo e il penultimo racconto in due parti (separando la storia etiologica delle Echinadi da quella di Perimele, e la vicenda di Erisittone da quella di sua figlia)²⁷, mette in evidenza la “Ringkomposition” dell’intero episodio.

Come il suo prototipo omerico, ossia il racconto di Odisseo ai Feaci²⁸, l’episodio di Acheloo è caratterizzato dalla costruzione chiasmica. E come nel centro del racconto omerico si trova la storia della *Catabasi*, così, nel testo ovidiano, la descrizione di Proteo è il pilastro centrale intorno al quale viene collocata una corona di storie che si richiamano l’un l’altra: la prima con l’ultima, la seconda con la penultima e la terza con la quinta.

La prima e la settima storia. Sia Ovidio sia Strabone²⁹ collegano il racconto eziologico relativo alle Echinadi alla storia della lotta di Acheloo con Ercole, poiché – secondo le tradizioni locali – in entrambi si può rintracciare la memoria degli antichi conflitti territoriali causati dalle continue inondazioni del fiume e dall’impaludamento della foce e del litorale. Nelle *Metamorfosi* il motivo centrale, sui cui si reggono i due racconti, è il negato rico-

²⁶ La fine dell’episodio e della struttura ad anello non coincidono con quelle del libro. Questo fenomeno va collocato nel contesto più ampio delle *Metamorfosi*; mi riferisco alle lucide osservazioni di Lancelot Patrick Wilkinson, citando la classica traduzione di Italo Calvino: “La fine d’una storia raramente coincide con la fine d’uno dei libri in cui è diviso il poema. (...) Così ci viene comunicata l’impressione d’un mondo reale e coerente nel quale si verifica un’interazione tra eventi che di solito vengono considerati isolatamente”, Wilkinson 1955, 149; Calvino 2014, 40-41.

²⁷ La “struttura a dittico” (ossia quando a causa di corrispondenze, parallelismi e contrasti tematico-semantiche due storie successive si collegano in unità più complesse, pur rimanendo a ciascuna la propria struttura e logica narrativa) è uno dei caratteri più spiccati delle *Metamorfosi*. Per esempio le storie di Pitone e di Dafne, delle Propetidi e di Pigmaliione, di Icaro e di Perdice, di Orfeo e di Mida, delle Echinadi e di Perimele, di Erisittone e di sua figlia costituiscono una “struttura a dittico”.

²⁸ Hopman 2012.

²⁹ Strab. 10.219.

noscimento dell'autorità e primato divino di Acheloo. Né le ninfe³⁰, né Ercole³¹, infatti, rispettano la supremazia della divinità fluviale. Il dio offeso ricorre alle punizioni fisiche per imporre la disciplina alle Echinadi e all'eroe. Nel primo caso con successo, nel secondo invano.

La seconda e la sesta storia. Le due storie hanno parecchi motivi in comune: Perimele viene amata da Acheloo, cioè da una divinità fluviale, mentre la figlia di Erisittone da Nettuno, dal dio marino (8.592 e 8.850-851). Le scene principali si svolgono sulla sponda del fiume o nel litorale del mare e sulla linea della battigia, ossia nei territori d'incontro tra l'acqua e la terra, dove la natura manifesta variamente la sua forza metamorfica (fisica e metaforica). Perimele e la figlia di Erisittone entrano in conflitto con i padri violenti. Nei due racconti s'innalzano preghiere a Nettuno: nel primo caso Acheloo implora il dio del mare di salvare Perimele (8.595-608), mentre nel secondo la figlia di Erisittone supplica la divinità di darle rifugio (8.850-851). In entrambi casi le metamorfosi delle protagoniste sono un dono di Nettuno.

La terza e la quinta storia. Anche la storia di Filemone e Bauci e quella di Erisittone vengono collegate da una rete di connessioni tematiche. Emblematico è il motivo della visita di due dèi (Giove e Mercurio nel primo racconto, Cerere e Fame nel secondo). Altrettanto significativo è quello del culto arboreo e del bosco sacro, circondato, venerato e ornato con serti: Filemone si trasforma in una quercia, per essere poi venerata con un culto locale (*pendentia vidi sarta super ramos*, 8.722), mentre Erisittone abbatte una quercia consacrata a Cerere (*sartaque cingebant*, 8.744). L'anziana coppia è esempio della *pietas*, mentre Erisittone è contraddistinto dalla sua *impietas* crudele³².

Le due storie si reggono sul tema del cibo. Il frugale banchetto di Filemone e Bauci è simbolo non soltanto della religiosità e della cordiale ospitalità, ma anche della cultura: la cena tradizionale e il tavolo apparecchiato sono un vero e proprio rito che unisce gli immortali e i mortali, permettendo a questi ultimi di entrare in contatto con la sfera divina (inoltre la storia della cena offerta dalla coppia mortale agli dèi immortali è la "mise en abyme" del banchetto offerto da Acheloo agli uomini mortali). In opposto, il modo disgustoso e disumano con cui Erisittone, inferocito dalla fame patologica, tutto divora e il suo "socially destructive appetite"³³ che suscita ovunque scandalo,

³⁰ *Naidēs hae fuerant, quae cum bis quinque iuvencoſ / mactaſſent rurisque deoſ ad ſacra vocaſſent, / immermoreſ noſtri feſtaſ duxere choreaſ* (8.580-582).

³¹ *Ille Iovem ſoceroſ dare ſe famaſque laboruſ, / et ſuperata ſuae referebat iuſſa novercae. / Contra ego: "turpe deum mortali cedere" dixi / (nondum erat ille deus); "dominum me cerniſ aquarum / curſibuſ obliquiſ inter tua regna fluentum"* (9.14-18).

³² Galinsky 1975, 10-11.

³³ Faulkner 2011, 86.

devastano i fondamenti della cultura e distruggono tutti i rapporti personali.

Nella storia di Filemone e Bauci la penuria diventa abbondanza per l'intervento degli dèi (piatti e coppe si riempiono miracolosamente: 8.679-680), mentre la ricchezza di Erisittone, per l'intervento delle dee offese, risulta insufficiente e diventa penuria. I due anziani, dopo una vita insieme, si uniscono anche nella morte; Erisittone invece rimane isolato e abbandonato da tutti (con la sola eccezione della figlia) e prima di morire smette di vivere annientandosi man mano.

Il Proteo delle *Metamorfosi*.

Senza che sia necessario supporre che l'intero poema abbia una grandiosa struttura unificante che organizzi tutti i brani e tutte le storie in un rigido sistema centralizzato, l'episodio di Acheloo vanta un ruolo di primo piano nel testo, in quanto si trova proprio nel mezzo delle *Metamorfosi*, nel libro più "polifonico" e più "politonale"³⁴, cioè più proteiforme del testo. Il brano con protagonista il dio marino, circondato dalle storie collocate conformemente alla costruzione chiastica, è al centro di tutto: sia dell'episodio, sia delle intere *Metamorfosi*.

In tale ottica vale la pena citare William S. Anderson: esprimendo la sua riserva nei confronti dell'approccio applicato da Brooks Otis,³⁵ mette in discussione – giustamente – le teorie che, a costo di inesattezze e schematizzazioni semplificanti, tentano di cercare e rinvenire grandi e rigide strutture ovunque nei testi latini. Tuttavia, cadendo nell'esagerazione opposta, Anderson nega che nelle *Metamorfosi*, anzi nell'intero *corpus* della poesia elegiaca latina, esista una cosiddetta "Ringkomposition" (o, ammettendone l'esistenza, che si tratti di una struttura applicata in modo voluto).

Tanto le sue giustissime critiche che condannano le inesattezze e i risultati non attendibili, forniti da parecchie ricerche, quanto la sua infondata ed esagerata negazione di qualunque presenza della struttura ciclica nei testi elegiaci, manifestano una riflessione teorica molto più ampia e profonda.

Anderson nota che i capolavori dell'arte visiva augustea e i testi caratterizzati dalla tradizionale struttura ad anello hanno un elemento centrale (vivo o testuale) su cui poggia un sistema gerarchico che mette in rilievo elementi, motivi e brani centrali, in opposizione a quelli periferici. Suppone inoltre che nell'epoca di Augusto esistesse una netta e insormontabile linea di demarcazione tra le tendenze poetico-politiche "anti-augustee" e quelle "filo-augustee." La costruzione chiastica si collegherebbe alla cultura clas-

³⁴ Kenney 2011, 306 (anche se i riferimenti ai libri di Wilamowitz e Galinsky non sono precisi, in quanto le parole citate da queste autorità assolute – polifonico, politonale – si riferiscono al poema intero e non soltanto al libro ottavo). Cfr. Hutchinson 1988, 352.

³⁵ Anderson 1968; Otis 1970.

sica/classicizzante di questo periodo, mentre l'asimmetria, l'indipendenza dei singoli brani e l'assenza dell'elemento centrale rappresenterebbero l'aspetto anti-augusteo della poesia ovidiana, ispirata ai modelli ellenistici anticlassici e ai poeti neoterici della tarda repubblica³⁶.

Nonostante questa chiave di lettura, allora molto diffusa³⁷, rischi di portare più problemi di quanti ne risolva (in quanto costringe i testi non soltanto diversi ma anche distanti tra loro nel letto di Procuste)³⁸, non possiamo negare certi meriti di Anderson. Il noto studioso ha messo in risalto il fatto che le strutture dei testi antichi non facciano solo parte del bagaglio (mnemo)-tecnico, ereditato dalla poesia orale, e non vadano interpretate come un puro virtuosismo ricercato, ma che portino con loro anche cause e conseguenze teorico-estetiche. Esse infatti riflettono i diversi modi in cui i valori e i principi del mondo interno-esterno vengono concepiti, compresi e rappresentati.

La "Ringkomposition" – intesa come un insieme di ripetizioni lessicali e sintattiche o come costruzione chiastica³⁹ – è un modo adatto per conferire luce a un brano, un tema o un motivo, collocandolo al centro, e per metterne altri in relazione disponendoli simmetricamente. Ne consegue che la struttura ad anello (soprattutto nel suo secondo significato) è davvero contraddistinta da un certo carattere gerarchico.

Al centro delle *Metamorfosi* c'è Proteo. Non si tratta soltanto di un dio polimorfo, duttile e mutevole, bensì della divinità propria del polimorfismo, della duttilità e della mutevolezza. Simbolizza, secondo un'interpretazione metapoetica, la polifonia semantica e la natura policentrica del testo ovidiano. Insomma, unisce in sé i due aspetti agli antipodi: quello gerarchico (in conseguenza della propria collocazione all'interno del poema e per la costruzione chiastica) e quello della pluralità (a causa delle sue continue meta-

³⁶ Anderson 1968, 101-103.

³⁷ Questa distinzione ne suppone altre: tra i modelli omerici-epici e quelli ellenistici-elegiaci, perfino tra il Virgilio tragico e l'Ovidio sarcastico, come i rappresentanti più eclatanti di questi due mondi estetici. L'esegesi virgiliana, alimentata anche dalla sensibilità sociale e individuale moderna, e quella ovidiana, la quale prende le mosse dai problemi linguistici-teoretici dell'identità, mettono in discussione la validità assoluta della distinzione tra la poesia "filo-augustea" e "anti-augustea". Sull'eredità della Scuola di Harvard (ossia sulla lettura pessimistica del testo virgiliano), sull'invalidità dei termini "filo" e "anti-augustei", sulla natura policentrica e sulla pluralità dei punti di vista nei poemi di Virgilio cfr.: Philips 1983; Conte 1984, 66-68; Andreotti 2009, 76-78. Sul rapporto (molto più complicato e ambiguo di quanto si pensi) tra Ovidio e la politica culturale di Augusto cfr. Nugent 1990, 241-242.

³⁸ Una dettagliata analisi dei diversi modelli ellenistici, non riducibili a un'unica tendenza estetica (si pensi, ad esempio, a una cosiddetta estetica anti-omerica di matrice callimachea): Knox 2011.

³⁹ Entrambi i tipi sono ben rappresentati anche all'interno della tradizione elegiaca. Sulla presenza della struttura ad anello nel corpus properziano: Kuťáková 1976, 114; Cairns 1984.

morfosi). Proteo è una figura che sfugge quasi sempre a tutti i tentativi di comprensione e non permette di farsi vincolare ad alcunché. Supponendo che la figura ovidiana assuma una funzione autoreferenziale e programmatica, si può dire che anche le *Metamorfosi* abbinino in sé questi due aspetti distanti. Chiunque si accinga a prendere Proteo e il testo ‘al guinzaglio’ sarà sicuramente deluso.

*Desierat, cunctosque et res et moverat auctor,
Thesea praecipue; quem facta audire volentem
mira deum innixus cubito Calydonius amnis
talibus adloquitur: “Sunt, o fortissime, quorum
forma semel mota est et in hoc renovamine⁴⁰ mansit;
sunt, quibus in plures ius est transire figuras,
ut tibi, complexi terram maris incola, **Proteu.**
Nam modo te iuvenem, modo te videre leonem,
nunc violentus aper, nunc, quem tetigisse timerent,
anguis eras, modo te faciebant cornua taurum;
saepe lapis poteras, arbor quoque saepe videri,
interdum, faciem liquidarum imitatus aquarum,
flumen eras, interdum undis contrarius ignis.*

Anche all’interno di questo breve brano (8.725-737) spicca la costruzione chiasmica: il nome di Proteo si trova proprio in mezzo all’episodio, nel settimo esametro, preceduto da sei versi e seguito da altrettanti. Il dio viene menzionato dopo un’evidente allusione omerica che, con il suo tono solenne e con una certa sonorità lessicale, mette in evidenza l’importanza del modello epico (le parole *complexi terram maris incola* si riferiscono all’aggettivo γαίηοχος).

Nell’enumerazione innica⁴¹, che elenca le sue metamorfosi, le congiunzioni vengono collocate nel modo simmetrico e chiasmico, l’una dopo l’altra (8.725-737). Tale struttura pone in risalto la metamorfosi più importante, cioè la sua trasformazione in toro. I motivi del *taurus* e dei *cornua* collegano la figura narrata a quella del narratore, ossia Proteo ad Acheloo. Il dio fluviale racconterà agli ospiti di lì a poco quando, avendo assunto la sembianza di un toro, Ercole gli strappò il corno⁴².

*Nam **modo** te iuvenem, **modo** te videre leonem,*

⁴⁰ *Renovamen*: hapax ovidiano. L’uso frequente del suffisso nominale *-men* (p. es. *caelamen, curvamen, firmamen, irritamen, moderamen, oblectamen, piamen, purgamen, respiramen, simulamen*) è un esplicito richiamo al vocabolario lucreziano, e si riferisce al genere letterario dei poemi didascalici: Hollis 1970, 128.

⁴¹ La ripetizione (delle congiunzioni) e l’anafora (*tibi, te, te, te*) sono tra le caratteristiche stilistiche più marcati degli inni: Kenney 2011, 377.

⁴² Cfr. nota 11.

*nunc violentus aper, nunc, quem tetigisse timerent,
anguis eras, modo te faciebant cornua taurum;
saepe lapis poteras, arbor quoque saepe videri,
interdum, faciem liquidarum imitatus aquarum,
flumen eras, interdum undis contrarius ignis.*

1. modo (iuvenis) – modo (leo)
2. nunc (aper) – nunc (anguis)
3. modo (taurus)
4. saepe (lapis) – saepe (arbor)
5. interdum (flumen) – interdum (ignis)

È da notare che il personaggio a cui si riferisce la seconda persona grammaticale del discorso, e a cui si rivolge Acheloo, si alterna all'improvviso, proprio quando – in un'apostrofe⁴³ – appare il nome del dio. Il pronome personale *tibi*, eludendo le aspettative del lettore/ascoltatore, si riferisce non più, come nei versi precedenti, a Teseo, bensì a Proteo. Il nume dell'ambiguità e delle trasformazioni entra in scena in una frase grammaticalmente e narrativamente ambigua. Il suo nome modifica la rotta del discorso e manda in pezzi la logica grammaticale: il testo che parla di Proteo diventa davvero proteiforme. L'apostrofe e il pronome personale ambiguo (*tibi*) congiungono la figura metapoetica della divinità marina a quella di Teseo, cioè – come già detto – al lettore modello, mentre le corrispondenze tematiche (*taurus, cornua*) collegano essa ad Acheloo, all'autore modello.

Tuttavia la sua posizione centrale, rafforzata dalla meticolosa struttura ad anello, non porta necessariamente a dover supporre un rigido modello gerarchico, poiché il Proteo delle *Metamorfosi* – un testo caratterizzato dall'(auto)ironia costante e dall'ambiguità semantica – risulta una figura inafferrabile e deludente che diventa sempre un'altra, prendendo in prestito le parole di Aristotele a proposito dei poemi omerici (ἔτερόν τι γινόμενον. Arist. *Poet.* 1448a). Ma, in realtà, cosa significa questa natura proteiforme?

Il testo proteiforme.

Nelle opere di Properzio, Orazio e Ovidio il polimorfo e versatile Verumnò⁴⁴ o il bicefalo Giano⁴⁵ diventano gli dèi protettori dell'ambiguità semantica e della poesia polimorfa. Sulla scia di questi poemi, il furbo⁴⁶ Pro-

⁴³ “The apostrophe was a neoteric manierism” (Hollis 1970, 128). Sulla figura retorica dell'apostrofe nelle *Metamorfosi*: “il vocativo opera un avvicinamento repentino” (Calvino 2014, 36).

⁴⁴ Prop. 4.6; Hor. *Epist.* 1.20.1. Cfr. Vielberg 1993, 502.

⁴⁵ Hor. *Epist.* 1.20.1; Ov. *Fast.* 1.89-98. Cfr. Hardie 1991, 60-64.

⁴⁶ “Proteus ist nicht nur Sinnbild der Wandelbarkeit, sondern ebenso burlesker Typus und Symbol der Verschlagenheit” (Bömer 1977, 239).

teo, posto proprio nel mezzo delle *Metamorfosi*⁴⁷, fa luce sulla natura proteiforme del testo ovidiano⁴⁸. Così come qui rappresentato, assume una funzione programmatica e veicola una lettura metapoetica, inserendosi nell'antichissima tradizione di una diffusa interpretazione allegorica: facendo risalire il suo nome all'aggettivo *πρῶτος*, era ritenuto simbolo della sostanza prima e del primordio del cosmo (*πρώτη οὐσία*); essendo poi il primo essere, le forme assunte durante le sue metamorfosi rappresentano i quattro elementi⁴⁹.

Accostandosi a questo allegorismo filosofico, le *Georgiche* – il modello letterario più prossimo al testo di Ovidio – collocano la figura della divinità marina all'interno di una fitta rete di rimandi all'*Odissea*. Virgilio reinterpreta alcuni importanti motivi omerici come quelli del misterioso silenzio⁵⁰, della transitorietà⁵¹, delle tenebre/luce⁵² e della mortalità/immortalità⁵³. Per questi richiami intertestuali Proteo può essere inteso come simbolo della conoscenza occulta degli iniziati. Il discorso del dio virgiliano, caratterizzato da un certo linguaggio metapoetico, inscindibile dalla natura autoreferenziale

⁴⁷ Si ritiene (ma non senza contrasti e dubbi) che l'originario piano dell'*Ars amatoria* contenesse soltanto i due primi libri e che questa prima stesura, dopo qualche anno, fosse sottoposta a un ampliamento e venisse aggiunto il terzo libro; se questa teoria fosse vera, anche nel caso nell'*Ars amatoria* originaria la figura di Proteo starebbe proprio nel mezzo del testo: *Ars am.* 1.755-762. Nell'*Ars amatoria* "Proteo, il dio polimorfo è simbolo della duttilità, dell'agilità di spirito, della flessibilità psicologica che Ovidio pretende nel suo allievo perché possa rivaleggiare con la mutevole dea dell'amore" (Baldo-Cristante-Pianezzola 1991, XXV).

⁴⁸ Lada-Richards 2013, 118.

⁴⁹ *Orph. Hymn.* 25.2; [Heraclit.] *All.* 64-67. Sulla figura allegorica di Proteo negli scoli omerici: Herter 1957, 969-970. Sull'interpretazione filosofica della divinità: Zatta 1997, 143-149; Tronchet 2009, 223. Secondo Erodoto esiste un rapporto tra il dio marino e la conoscenza occulta degli antichi egiziani, perché regnava a Menfi (*Her.* 2.112-121).

⁵⁰ È proprio durante i festosi banchetti omerici che ci si incontra e ci si presenta, mentre in questo caso il vero incontro tra Menelao e Telemaco avviene dopo il banchetto, all'alba, lontano dagli sguardi altrui. Menelao racconta in segreto al figlio di Odisseo dell'incontro, anni prima, con Proteo (*Od.* 4.306-311). La situazione narrativa è contraddistinta dal clima del silenzio e del mistero nascosto: ciò che si narra non deve essere udito dagli altri commensali. Cfr. Zatta 1997, 17.

⁵¹ Come sottolinea il testo omerico, l'isola di Proteo non è un punto di partenza o arrivo, né di dimora: essa è soltanto un luogo di passaggio, un paese sterile, deserto, inabitabile che desta angosce (4.358-381): Zatta 1997, 24-26.

⁵² La rivelazione emerge dall'oscurità del mare alla chiarezza del sole, simbolo della scienza divina (*ὄς πάντ' ἐφορᾷ καὶ πάντ' ἐπακούει*, *Od.* 12.323). Proteo, nascondendosi nel buio, vuole nascondere agli immortali la sua conoscenza: cfr. Detienne 2008, 17-33. "A Proteo, che abbiamo visto muoversi tra due tipi di sapere, uno solare ed uno ctonio, è accostabile l'egizio Thot" (Zatta 1997, 35).

⁵³ L'ambrosia, offerta dalla figlia di Proteo a Menelao, non solo lo protegge dal fetore insopportabile delle foche, ma – come un cibo/bevanda che da mortale (*βροτός*) rende immortale (*ἄμβροτος*) – fa luce su come si diventi immortali ascoltando l'oracolo: Zatta 1997, 24-26.

dell'intertestualità, diventa “mise en abyme” dell'intero poema didascalico⁵⁴. Il Proteo delle *Georgiche* è l'antenato immediato di quello ovidiano.

Il tema delle metamorfosi sfiora la problematica della precarietà e fragilità dell'identità⁵⁵, e mette in evidenza il carattere proteiforme del cosmo e della società⁵⁶. La figura metapoetica ovidiana rappresenta, sul piano metaforico, la versatilità e ambiguità dell'uomo, della storia e della natura. Questo episodio delle *Metamorfosi* apre uno squarcio che lascia intravedere la differenza teorica che separa l'estetica ovidiana da quella di matrice platonica⁵⁷. Secondo Platone la divinità, nella sua perfezione immutabile e sempre identica a sé stessa, non può subire alcun mutamento per opera altrui, né trasformarsi di propria volontà. Ne consegue che le storie raccontate su Proteo o Teti sono ritenute menzogne blasfeme, con effetti diseducativi (*Rep.* 381d)⁵⁸.

Proprio per lo stesso motivo viene condannata l'arte mimetica (opposta a quella cosiddetta semplice, in cui il discorso indiretto dei singoli personaggi viene inglobato a quello del narratore). Il narratore/attore, se usa discorsi diretti, immedesimandosi con i singoli personaggi e assumendo diversi ruoli, dando loro voce, corpo e gesti (*Ion* 535b), trasgredisce la regola platonica, secondo la quale il postulato filosofico-etico-artistico dell'identità, integrità e unità organica va rispettato ovunque, e anche nell'arte.

In questo concetto filosofico, radicato nella prassi della cultura orale, il narratore diventa un attore che, con la capacità imitativa e rappresentativa di Proteo, si trasforma in diversi personaggi. Il vecchio veridico diventa il dio protettore dell'azione scenica e recitativa⁵⁹, in cui si giocano diversi ruoli e si interpretano varie parti. Anche Nonno di Panopoli (*Dion.* 1.13-15)⁶⁰, nell'in-

⁵⁴ Fabre-Serris 2009, 197.

⁵⁵ Sebbene il testo ovidiano metta in dubbio la permanenza e la stabilità delle identità personali e collettive, mi sembra eccessivo affermare che le *Metamorfosi* neghino l'esistenza o possibilità di qualsiasi identità. Dietro le tante forme assunte da Proteo s'intravede la sua reale e originale forma, quella del veridico vecchio del mare. Sul problema delle metamorfosi e dell'identità nelle *Metamorfosi*: “a change which preserves, an alteration which maintains identity” (Solodow 1988, 174). Sulla storia di Proteo: “permet de retrouver l'identité derrière la pluralité des figures, de discerner le présence de la déesse sous ses diverses formes” (Tronchet 2009, 244).

⁵⁶ “The theme gave ample scope for displaying the phenomena of insecure and fleeting identity, of a self divided in itself or spilling over into another self” (Fränkel 1969, 99).

⁵⁷ Rosati 1983, passim; Schmitz-Emans 1993.

⁵⁸ Agli occhi di Sant'Agostino la figura di Proteo è un simbolo del diavolo che cambia sempre le sue sembianze: Aug. *De Civ.* X. 10.

⁵⁹ Luc. *Salt.* 57 e 65. Sul rapporto tra il pantomimo e le opere di Ovidio vd. Lada-Richards 2013.

⁶⁰ L'innegabile rapporto tra le *Metamorfosi* e le *Dionisiache* è da sempre un tema al centro dei dibattiti (Otis 1970, 394; Paschalis 2014) però, a mio avviso, esiste uno stretto e indiretto legame tra il Proteo ovidiano e nonniano.

vocazione del suo poema proteiforme (ποικίλον ὕμνον), si rivolge al dio molteplice (ποικίλον εἶδος ἔχων):

ἀλλὰ χοροῦ ψάλλοντα, Φάρω παρὰ γείτοني νήσῳ,
στήσατέ μοι Πρωτῆα πολύτροπον, ὄφρα φανείη
ποικίλον εἶδος ἔχων, ὅτι ποικίλον ὕμνον ἀράσσω.

Il Proteo ovidiano è una figura metapoetica che rappresenta non la poliedrica presenza scenica, la capacità metamorfica e la forza espressiva dei narratori/attori, bensì la natura polifonica e politonale di uno scritto, destinato alla pubblicazione e ai lettori⁶¹. Il testo proteiforme delle *Metamorfosi* decontestualizza e ricontestualizza i tradizionali generi letterari, vocabolari, miti e motivi (ad esempio quelli derivati dall'*Odissea*), incastonandoli in una nuova cornice ermeneutica. La grotta omerica di Proteo si trasforma, in Ovidio, in un luogo della memoria letteraria, così come la grotta di Acheloo diventa una villa romana⁶² e le diverse formazioni naturali, le cui origini vengono raccontate, costruiscono un paesaggio non soltanto pittorico ma anche “storicizzato”⁶³.

La *natura* diviene *ars*. Proteo non è più solo un dio marino, ma un nume tutelare della cultura “letterata”⁶⁴ germogliata dalle biblioteche romane⁶⁵.

Università di Budapest

ZSOLT ACÉL

⁶¹ *Trist.* 2.519-520; 5.7.25-28.

⁶² Due 1974, 80.

⁶³ Le differenze tra i diversi concetti del paesaggio sono evidenziate da Settis 2017 (sulle rappresentazioni di ville marittime nelle pitture romane: 49; sul rapporto tra *natura* e *ars*: 51, 139).

⁶⁴ Sul termine “cultura letterata” coniato con felice formula da Andrea Ercolani (per trasferire in italiano la complessità polisemica del termine “literacy”): Ercolani 2016, 78, n. 3.

⁶⁵ Sotto questo aspetto dobbiamo ricordare che era proprio in quell’epoca, quando nacque il testo delle *Metamorfosi*, che le biblioteche romane ed ellenistiche acquisirono una certa visibilità: il tema delle biblioteche, per la prima volta della storia, venne allora menzionato; gli edifici diventarono monumentali, riconoscibili e aperti; l’uso della polisemica parola βιβλιοθήκη/*bibliotheca*, pian piano, si diffondeva. Per più dettagliate analisi vd. Bowie 2013, 241; Nicholls 2013, 262; Petrain 2013, 333 e 338; Johnstone 2014; Hendrickson 2014.

Ringrazio Guido De Blasi per i suoi preziosi suggerimenti.

Riferimenti bibliografici

- W. S. Anderson, *Brooks Otis, Ovid as an Epic Poet*, "AJPh" 89, 1968, 93-104.
- W. S. Anderson (ed.), *P. Ovidius Naso. Metamorphoses*, München-Leipzig 2001⁹.
- R. Andreotti, *Ritorni di fiamma. Augusto, Virgilio, Ovidio e altri classici*, Milano 2009.
- G. Baldo - L. Cristante - E. Pianezzola, *Ovidio. L'arte di amare*, edd. comm., Torino 1991.
- A. Barchiesi, *Speaking Volumes. Narrative and Intertext in Ovid and Other Latin Poets*, London 2001.
- D. F. Bauer, *The Function of Pygmalion in the Metamorphoses of Ovid*, "TAPhA" 93, 1962, 1-21.
- E. Bowie, *Libraries for the Caesar*, in J. König - K. Oikonomopoulou - G. Wolf (edd.), *Ancient Libraries*, Cambridge 2013, 237-260.
- F. Bömer, *P. Ovidius Naso. Metamorphosen. Buch VIII-IX*, ed. comm, Heidelberg 1977.
- F. Cairns, *Propertius and the Battle of Actium (4, 6)*, in T. Woodman - D. West (edd.), *Poetry and politics in the age of Augustus*, Cambridge 1984, 129-168, 229-236.
- I. Calvino, *Ovidio e la contiguità universale*, in *Perché leggere i classici?*, Milano 2014, 29-41.
- N. E. Collinge, *The Structure of Horace's Odes*, Oxford 1961.
- G. B. Conte, *Virgilio: il genere e i suoi confini*, Milano 1984.
- A. Crabbe, *Structure and Content in Ovid's Metamorphoses*, in ANRW 31.4 (1981), 2274-2327.
- M. Detienne, *I maestri della verità nella Grecia antica*, trad. it., Roma-Bari 2008.
- M. Di Marco, *Sulla collocazione del dramma satiresco nella tetralogia drammatica*, "Prometheus" 42, 2016, 3-24.
- O. S. Due, *Changing forms. Studies in the Metamorphoses of Ovid*, Copenhagen 1974.
- A. Ercolani, *Omero. Introduzione allo studio dell'epica greca arcaica*, Roma 2016.
- D. Fabre-Serris, *Homère à Gallus. Protée, une variation virgilienne sur une figure poétique des Amores, Silène?*, in A. Rolet (ed.), *Protée en trompe-l'oeil. Genèse et survivances d'un mythe d'Homère à Bouchardon*, Rennes 2009, 189-201.
- H. Fränkel, *Ovid. A Poet between Two Worlds*, Berkeley-Los Angeles 1969.
- A. Faulkner, *Fast, Famine, and Feast. Food for Thought in Callimachus' Hymn to Demeter*, "HSPh" 106, 2011, 75-95.
- J-M. Frécaut, *L'esprit et l'humour chez Ovide*, Grenoble 1972.
- Th. Fuhrer, *Der alte Mann aus dem Meer. Zur Karriere des Verwandlungskünstlers Proteus in der Philosophie*, in Th. Fuhrer - P. Michel - P. Stolz (edd.), *Geschichten und ihre Geschichte*, Basel 2004, 11-36.
- P. Galand-Hallyn, *Le reflet des fleurs. Description et métalanguage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève 1994.
- G. K. Galinsky, *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the basic aspects*, Berkeley-Los Angeles 1975.
- B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Roma-Bari 1983.
- I. Goldenhard - A. Zisson, *Ovid's Hecale. Deconstructing Athens in the Metamorphoses*, "JRS" 94, 2004, 47-72.
- Ph. Hardie, *The Janus Episode in Ovid's Fasti*, "MD" 26, 1991, 47-64.
- M. Haupt, M.-O. Korn - R. Ehwald - M. von Albrecht, *P. Ovidius Naso. Metamorphosen*, (comm.), Zürich-Dublin 1966.
- T. Hendrickson, *The Invention of the Greek Library*, "TAPhA" 144, 2014, 371-413.
- H. Herter, *Proteus*, in RE XXIII (1957), 940-975.
- A. S. Hollis, *Ovid. Metamorphoses. Book VIII*, (ed. comm.), Oxford 1970.
- M. Hopman, *Narrative and Rhetoric in Odysseus' Tales to the Phaeacians*, "AJPh" 133, 2012, 1-30.

- G. O. Hutchinson, *Hellenistic Poetry*, Oxford 1988.
- S. Johnstone, S., *A New History of Libraries and Books in the Hellenistic Period*, "ClAnt" 33, 2014, 347-393.
- E. Kenney, *Ovidio. Metamorfosi. Libri VII-IX*, (ed. comm.), Torino 2011.
- P. E. Knox, *Cicero as a Hellenistic Poet*, "CQ" 61, 2011, 192-204.
- E. Kuřáková, *Some observations on Propertius IV. 6*, "GLP" 7, 1976, 111-116.
- I. Lada-Richards, *Mutata corpora. Ovid's Changing Forms and the Metamorphic Bodies of Pantomime Dancing*, "TAPhA" 143, 2013, 105-152.
- G. Lafaye, *Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèle grecs*, Paris 1904.
- D. Lanza, *Da Aristotele a Orazio. L'unità discreta della poesia*, in A. Ceresa-Gastaldo (ed.), *I 2000 anni dell'Ars Poetica*, Genova 1988, 27-38.
- W. Ludwig, *Zu Horaz, carm. 2, I-12*, "Hermes" 85, 1957, 336-345.
- M. Nicholls, *Roman libraries as public buildings in the cities of the Empire*, in J. König - K. Oikonomopoulou - G. Wolf (edd.), *Ancient Libraries*, Cambridge 2013, 261-276.
- J. Niles, *Patterning in the Wanderings of Odysseus*, "Ramus" 7, 1978, 46-60.
- S. G. Nugent, *Tristia 2. Ovid and Augustus*, in K. A. Raaflaub - M. Toher (edd.), *Between Republic and Empire. Interpretations of Augustus and His Principate*, Berkeley-Los Angeles-London 1990, 237-257.
- B. Otis, *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge 1970².
- M. Paschalis, *Ovidian Metamorphosis and Nonnian poikilon eidos*, in K. Spanoudakis (ed.), *Nonnus of Panopolis in Context. Poetry and Cultural Milieu in Late Antiquity with a Section on Nonnus and the Modern World*, Berlin, 2014, 97-138.
- D. Petrain, *Visual supplementation and metonymy in the Roman public library*, in J. König - K. Oikonomopoulou - G. Wolf (edd.), *Ancient Libraries*, Cambridge 2013, 332-346.
- C. R. Phillips, *Rethinking Augustan Poetry*, "Latomus" 42, 1983, 780-818.
- A. Rolet (ed.), *Protée en trompe-l'oeil. Genèse et survivances d'un mythe d'Homère à Bouchardon*, Rennes 2009.
- G. Rosati, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze 1983.
- M. Schmitz-Emans, *Der neue Pygmalion und das Konzept negativer Bildhauer*, "ZfdPh" 112, 1993, 161-187.
- H-P. Schönbeck, *Erfüllung und Fluch des Künstlertums. Pygmalion und Daedalus bei Ovid*, "Philologus" 143, 1999, 300-316.
- S. Settis, *Architettura e democrazia. Paesaggio, città, diritti civili*, Torino 2017.
- J. Siebelis - Fr. Polle - O. Stange, *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, (ed. comm.), Leipzig-Berlin 1916¹⁹.
- J. B. Solodow, *The World of Ovid's Metamorphoses*, Chapel Hill 1988, 208-210.
- R. J. Tarrant (ed.), *Ovidii Nasonis Metamorphoses*, Oxford 2004.
- W. G. Thalmann, *Conventions of Form and Thought in early Greek Epic*, Baltimore-London 1984.
- U. Todini, *L'altro Omero. Scienza e storia nelle Metamorfosi di Ovidio*, Napoli 1992.
- G. Tronchet, *Protée volubile ou l'ancre des métamorphoses captives*, in A. Rolet (ed.), *Protée en trompe-l'oeil. Genèse et survivances d'un mythe d'Homère à Bouchardon*, Rennes 2009, 203-249.
- B. A. van Groningen, *La composition littéraire archaïque grecque*, Amsterdam 1958.
- W. A. A. van Otterlo, *Untersuchungen über Begriff, Anwendung und Entstehung der griechischen Ringkomposition*, Amsterdam 1944.
- W. A. A. van Otterlo, *De ringcompositie als opbouwprincipe in de epische gedichten van Homerus*, Amsterdam 1948.

- M. Vielberg, *Vertunnum Ianumque... spectare. Hor. Ep. 1, 20, 1: ein Motto?*, "Hermes" 121, 1993, 502–504.
- S. Wheeler, *Imago mundi. Another View of the Creation in Ovid's Metamorphoses*, "AJPh" 115, 1995, 95–121.
- L. P. Wilkinson, *Ovid Recalled*, Cambridge 1955.
- C. Zatta, *Incontri con Proteo*, Venezia 1997.

ABSTRACT:

Proteus, the god of metamorphoses known from Book Four of the *Odyssey*, appears many times in Ovid. However, neither studies nor commentaries have focused on his presence in Book Eight of the *Metamorphoses*; the lines in question (8.730–737) have not yet been examined thoroughly with him in mind. This study aims to prove the central role of Proteus in the book through the examination of its structure and narratological construction. In a metapoetic interpretation, Ovid's Proteus is regarded as a metaphor of "poésie protéiforme", representing the essential nature of Ovid's textual world.

KEYWORDS:

Proteus, Ovid's *Metamorphoses*, structural and narratological approach, metapoetic interpretation.