

LA METAMORFOSI INVOCATA: OVIDIO, *PONT.* 1.2.27-40
E L'IMPOSSIBILE EUTANASIA DELL'ESULE

Che in esilio l'attività principale condotta da un uomo abbandonato dalla fortuna sia tornare ossessivamente al ricordo della felicità trascorsa e paragonarla alla miseria dello stato presente è del tutto comprensibile. Nel caso di Ovidio, però, questa generale attitudine dell'esiliato si configura nel ripensare il proprio passato attraverso la lente delle opere scritte prima del trauma subito. Confinato agli estremi del mondo, il poeta cerca di dare un senso a quanto gli è accaduto ponendo la propria vicenda personale in continuità con le incessanti trasformazioni cantate nelle *Metamorfosi*¹. Ben noto è il passo in cui al primo libro dei *Tristia*, spedito a Roma, viene raccomandato di recapitare il seguente messaggio:

*his mando dicas, inter mutata referrī
fortunae vultum corpora posse meae,
namque ea dissimilis subito est effecta priori,
flendaque nunc, aliquo tempore laeta fuit.* (*Trist.* 1.1.119-122)

“A questi [i libri delle *Metamorfosi*] ti incarico di dire che tra le creature che hanno subito una metamorfosi è possibile inserire anche l'aspetto della mia sorte, che è diventata all'improvviso diversa da come era prima: ora lacrimevole, lei che in altri tempi fu lieta.”

Con questa richiesta Ovidio dà forma esplicita alla ricerca di senso a cui si è appena fatto riferimento: solo adattando a se stesso parole, immagini e situazioni dei grandi personaggi del mito, ovvero sia diventando uno di loro, è possibile sopportare un dramma esistenziale che è vissuto come se fosse una nuova prova letteraria. Dopo aver dedicato tanto tempo all'esercizio della letteratura – una letteratura intesa come trasformazione e riappropriazione di storie e schemi già dati –, immaginare che il repertorio mitologico narrato si faccia carne e sangue, traducendosi in vita, è l'unica consolazione disponibile.

È da tali premesse che si sono mossi tutti gli studi volti ad individuare i parallelismi mitologici che Ovidio si compiace di presentare al lettore, incalzando i suoi destinatari – la moglie in particolare² – ad entrare nella parte del copione prevista dal mito³. Anche da vittima, insomma, l'autore non si

¹ Numerosissimi i contributi che si potrebbero ricordare. Tra questi, Schwindt (in c. di st.), che nota come il *topos* della necessaria separazione tra vita e letteratura, utilizzato dallo stesso Ovidio per prendere le distanze da quanto scritto nell'*Ars* nella sua difesa in *Trist.* 2, sia qui sostituito da quello contrario della letteratura che prende il posto della vita.

² Vd. Fedeli 2003, 27-33 e Marchetti 2004, 15-25.

³ Si tratta di un fenomeno che riguarda la generale tendenza ovidiana alla continuità e non alla rottura con la propria esperienza poetica precedente: tra i tanti studi che si potrebbero citare, vd. Nagle 1980, Galasso 1987, Labate 1987, Fedeli 2003 e, recentemente, Knox 2016.

stanca di fare il regista; ora, però, la sceneggiatura lo prevede nel ruolo di attore-protagonista e gli pone accanto parenti e amici come co-protagonisti e aiutanti.

Si tratta di un'illusione che non sempre regge al duro impatto con la realtà, soprattutto con il passare degli anni, e che, per di più, si affianca e intreccia in modo contraddittorio ad un altro modello figurativo usato dal poeta per rappresentare la propria condizione a Tomi: quello della morte. In varie occasioni egli esorta la sposa a non piangere per lui, perché la sua vita è giunta al termine già nel momento della partenza da Roma: la condanna all'esilio è stata il suo *funus* e tutto ciò che viene dopo appartiene alla morte, o, più precisamente, alla vita dopo la morte⁴. Se l'esistenza di Ovidio, infatti, è finita con l'addio al suolo italico, la traversata marina verso Tomi si traduce in un viaggio per gli Inferi e la voce che si spande dalle rive del Ponto è, propriamente, il lamento di un defunto in labile contatto epistolare con i vivi.

In sintesi, dunque, l'esiliato sfugge alla realtà accostandola a due dimensioni ultra-umane, che si muovono entrambe nello spazio dell'eternità: quella del mito da una parte e quella della vita oltre la morte dall'altra. Chiaramente, però, una dimensione esclude l'altra: se la prima, infatti, implica un movimento nel tempo – la possibilità, in altre parole, di un procedere dell'azione, perché ogni storia del mito si sviluppa verso una fine, per quanto predeterminata –, la seconda è segno di immobilità e immutabilità: chi è morto è morto, sta già oltre la fine, oltre l'ultima metamorfosi, e ciò che rimane è solo la coscienza di sé e il dolore irrimediabile.

La prospettiva cambia totalmente rispetto alle *Metamorfosi*, per non dire che si rovescia. Lì il racconto finiva nel momento in cui era avvenuta la trasformazione, lasciando intendere che quella fosse il presupposto per un annullamento dell'anima del metamorfizzato, destinato a vivere come corpo privo di coscienza e di voce: l'*identità* si risolveva in una nuova *entità*, permettendo così alla voce narrante di passare ad un nuovo episodio. Nelle opere dell'esilio, invece, la storia inizia proprio con e dopo la presunta metamorfosi del poeta, il quale, pur sentendosi morto, continua a pensare, a ricordare, a soffrire.

È opinione diffusa che le *Metamorfosi* esorcizzino il problema della morte, schivata dalle figure del mito che continuano a vivere sotto altre forme⁵. Ci si può chiedere, però, se sia vita quella in cui non si ha più coscienza

Nello specifico dei paragoni mitologici istituiti da Ovidio tra se stesso e importanti eroi del mito, si rimanda, a titolo esemplificativo, a Rosati 1999a e a Möller (in c. di st.).

⁴ Su questo noto aspetto della poesia ovidiana dell'esilio, vd. Nagle 1980, 22-32; Videau-Delibes 1991, 356-359; Rosati 1999a, 793-796; Fedeli 2003, 4-5 e 14-15; Galasso (in c. di st., a).

⁵ Al riguardo vd. Labate 2019, che parla della metamorfosi come di una "catastrophe affaiblie" (p. 275), che, però, ha un costo molto alto: la perdita della coscienza di sé.

di sé, e se, invece, la metamorfosi non costituisca, più che un'alternativa alla morte, un espediente poetico per spiegare una visione sostanzialmente materialistica ed epicurea dell'esistenza. Ciò che sopravvive di un individuo all'affacciarsi della metamorfosi, infatti, non è che un aggregato di atomi – per dirla con Lucrezio – diversamente distribuito, ma non il suo pensiero, non la sua anima. In *Tristia* ed *Ex Ponto*, al contrario, l'immagine metaforica dell'esiliato che parla dall'oltretomba porta alla ribalta una concezione opposta della morte, che sarà poi anche quella cristiana, secondo la quale ciò che sopravvive dell'essere umano è esattamente l'anima, mentre il corpo è condannato alla dissoluzione. 'La vita dopo la morte', dunque, non si realizza più, al modo dei personaggi delle *Metamorfosi*, nel non percepire il mondo sopravvivendo come materia priva di intelligenza, ma, all'opposto, nel percepirlo essendone fisicamente esclusi.

Ogniquale volta Ovidio si rende conto che questa è la condizione in cui si trova, tramonta il primo meccanismo di trasfigurazione ultramondana della realtà – la vita dell'esiliato come quella di un eroe del mito – e si fa spazio il secondo, ben più amaro da accettare: non è possibile alcun parallelismo con i personaggi della finzione letteraria, nemmeno con quelli che trovano il riposo eterno *sub mutata forma*, perché al poeta – 'morto' in quanto sparito, di fatto, dal palcoscenico di Roma – non è concesso l'annullamento di sé e della propria coscienza in una pianta, in un animale, in una fonte. La consapevolezza di essere (come) morto, dunque, si accompagna all'atroce delusione di non poter sperimentare su di sé una metamorfosi come quelle rappresentate tante volte nel poema: l'agognato annullamento dei sensi nella materia.

Vi è un'epistola che rappresenta molto bene la concezione ovidiana della metamorfosi come 'eutanasia' che al poeta non viene concessa. Si tratta di *Pont.* 1.2 e di un passaggio in particolare (vv. 27-40):

*Fine carent lacrimae, nisi cum stupor obstitit illis
et similis morti pectora torpor habet.*

*Felicem Nioben, quamvis tot funera vidit,
quae posuit sensum saxea facta mali!* 30

*Vos quoque felices, quarum clamantia fratrem
cortice velavit populus ora novo!*

*Ille ego sum lignum qui non admittar in ullum;
ille ego sum frustra qui lapis esse velim.*

*Ipsa Medusa oculis veniat licet obvia nostris,
amittet vires ipsa Medusa suas.* 35

*Vivimus ut numquam sensu careamus amaro,
et gravior longa fit mea poena mora.*

*Sic inconsumptum Tityi semperque renascens
non perit, ut possit saepe perire, iecur.* 40

“Alle lacrime manca una fine, se non quando gli si oppone l’intontimento e un torpore simile alla morte occupa il cuore. Felice Niobe, nonostante tutti i funerali che vide, perché, divenuta pietra, non ebbe più coscienza del dolore! Felici anche voi, Eliadi, la cui bocca, che chiamava il fratello Fetonte, un pioppo chiuse in una nuova corteccia! Ma io sono quello che non sarà accolto in nessun albero; io sono quello che, invano, vorrebbe diventare pietra. La stessa Medusa, se capitasse di fronte ai miei occhi, la stessa Medusa perderebbe i suoi poteri. Vivo per non essere mai privato dell’amara percezione del mio stato e la mia pena diventa sempre più gravosa per la sua lunga durata. Così, il fegato di Tizio, mai consumato e sempre rinascente, non perisce, perché possa ripetutamente perire.”

Siamo qui in presenza di una ‘professione di sincerità’ che rompe la cortina dell’illusione, facendo venir meno il citato auto-accostamento ovidiano con le figure del mito. La vita non può farsi letteratura *veramente*, e il poeta, Don Chisciotte *ante litteram*, è costretto a constatare la propria impotenza. Gli esempi del mito che vengono proposti in questo doloroso ritorno alla realtà, però, non sono casuali, e vale la pena considerarli ad uno ad uno con attenzione.

Il contesto è quello del dolore incessante a cui è sottoposto l’esiliato: non vi è mai sollievo, le lacrime scorrono quasi ininterrottamente. Quasi. L’anima, infatti, a volte, è talmente instupidita dai patimenti subiti che può accadere che vi siano delle brevi pause in cui il flusso delle lacrime si può interrompere. Il *torpor* che si sostituisce allo stato di coscienza vigile fa scattare, per un attimo, la speranza di poter innescare il contatto con il mito: Ovidio si illude di non avere più la sensibilità del proprio corpo, e che questo sia l’inizio di una metamorfosi. Quante volte aveva descritto lo stesso processo! Con che facilità la metafora diventava ‘realtà’ nella sua fantasia di poeta!⁶ Tali supposizioni, chiaramente, sono destinate a rivelarsi in breve tempo vane: le lacrime riprendono, il dolore torna prepotente. È da questo fallimento che scatta l’amara constatazione della propria diversità (*ille ego sum*)⁷ e il paradossale *makarismós* di Niobe e delle Eliadi, alla cui immensa sofferenza la metamorfosi aveva dato sollievo e fine. L’autore si trova a ripensare le *Metamorfosi*, e le ripensa in una luce che doveva apparire a lui per primo nuova. La percezione dell’io elegiaco non è quella di un ‘imparziale’ cantore epico, e si riverbera sulla presentazione dei dati del mito scelti, che si discostano notevolmente dalla variante fornita nel poema. La rapida allusione al mito – e, tramite di esso, alla versione raccontata in precedenza – si trasfor-

⁶ Per questo noto aspetto della poetica ovidiana nelle *Metamorfosi*, vd. Pianezzola 1999, 32-34 (si cita qui secondo la riedizione di un contributo del 1979), che reca proprio l’esempio di Niobe per illustrare la traduzione in atto della metafora mediante la metamorfosi. Nella stessa direzione anche Rosati 1983, 166-169, 1998 e 1999b; Barkan 1986, 23 (raccontare una metamorfosi “is to make flesh of metaphors”); Tissol 1997, 57-58.

⁷ Helzle 2003, 88 nota come questa forma si incontra frequentemente nelle epigrafi tombali. Si conferma così il sottile collegamento col tema della morte.

ma, così, in una sua riscrittura, che corrisponde ad una presa di posizione più rigida dell'autore riguardo alla natura stessa della metamorfosi.

Cominciamo con il caso di Niobe. Ludwig Voit⁸ ha da tempo mostrato come, nella versione delle *Metamorfosi*, l'arrangiamento dei fatti si discosti in più punti dai dati 'originari' della storia testimoniati dalle fonti in nostro possesso. In questa sede l'elemento per noi più interessante è che il poeta decida di collocare la trasformazione di Niobe immediatamente dopo la perdita dei figli⁹, presentandola come un'evoluzione 'naturale' del dolore che, non più solo metaforicamente, pietrifica la donna. In questo modo Ovidio evita di prendere una posizione sull'eventualità di un intervento degli dèi nei casi del personaggio, e sulla natura di questo intervento¹⁰. La pietrificazione, infatti, come hanno concordemente sottolineato numerosi studi¹¹, non è più né un'ulteriore punizione inflitta alla madre orgogliosa dalle divinità irate¹² né, al contrario, un'azione pietosa concessa da Zeus alla nipote su richiesta di Niobe stessa, una volta tornata in patria presso suo padre Tantalos¹³. Annichilita dall'uccisione di tutti i suoi figli – altro dato su cui la tradizione non si mostra concorde¹⁴ – la pietrificazione di Niobe si configura, nella versione ovidiana, come l'oggettivazione del suo dolore, che, fissato per sempre nella

⁸ Voit 1957.

⁹ Non così nella versione offerta del mito da *Il.* 24.613-614, la più antica in nostro possesso, in cui Achille, per indurre Priamo a riprendere a mangiare dopo la morte di Ettore, gli reca l'esempio di Niobe: la donna, afflitta dalla morte dei figli, si era infine riaccostata al cibo dopo alcuni giorni di digiuno. Dopo la prima comparsa in Omero, la storia di Niobe venne trattata da Esiodo, Saffo, Eschilo e Sofocle, ma di questa enorme tradizione c'è rimasto poco o nulla (vd. Lesky in *RE*; Forbes-Irving 1990, 294-295; Zgoll 2004, 49-51).

¹⁰ Feldherr 2004, 136-137 parla di una voluta ambiguità di Ovidio al riguardo.

¹¹ Voit 1957, 149; Otis 1966, 148-152; Galinsky 1975, 148; Frécaut 1980, 142-143; Hollenburger-Rusch 2001, 101-102.

¹² Vd. *Il.* 24.617: ἔνθα λίθος περ ἐοῦσα θεῶν ἐκ κήδεα πέσσει ("là, divenuta di pietra, patisce i dolori che le sono stati mandati dagli dèi"). C'è da dire, però, che il testo omerico è un po' ambiguo, perché i θεῶν ἐκ κήδεα potrebbero riferirsi solo all'uccisione dei figli e non anche alla pietrificazione. Sembra più chiaramente intendere la metamorfosi come una punizione divina, invece, Sofocle in *Ant.* 831, quando l'eroina compara la propria punizione (essere sepolta viva) a quella di Niobe trasformata in pietra.

¹³ Così in Apollodoro, *Bibl.* 3.46-47; Ferecide, *FGrHist* 3 F 38; ed Euforione, fr. 131 Cusset (*schol. ad Il.* 24.602).

¹⁴ Alcune fonti riportano, infatti, il dato di un figlio superstite. Per maggiori informazioni, vd. Lesky in *RE*; Bömer 1976, 49-50; Voit 1957, 147-148, che sottolinea come Ovidio cerchi di 'tragicizzare' al massimo la vicenda: l'intera prole di Niobe viene sterminata, e le morti avvengono tutte a Tebe e a pochissima distanza di tempo l'una dall'altra, come se si fosse veramente su un palcoscenico in cui la catastrofe deve essere concentrata secondo i precetti delle unità aristoteliche.

statua, diventa, per la donna trasformata, ‘innocuo’¹⁵. Come la quasi totalità dei casi presentati nel poema, dunque, anche questo si allineerebbe al principio generale della metamorfosi come processo che porta alla perdita della coscienza di sé. La qualità della pietra, inoltre, che, lontana dall’aver un’anima, non possiede neanche quella vita biologica che mantengono gli esseri metamorfizzati in piante e animali, rende la fine di Niobe del tutto simile ad una forma ingentilita di morte¹⁶: assenza di pensiero, emozioni, respiro e movimento inducono a credere che la madre troppo orgogliosa muoia alla morte dei figli in modo ancora più evidente di quanto ‘muoiano’ tutti gli altri personaggi del poema che vanno incontro a metamorfosi.

A mettere in dubbio che la Niobe-statua sia *de facto* morta, rimane, però, un particolare inspiegabile (*Met.* 6.310-312):

*Flet tamen et validi circumdata turbine venti
in patriam rapta est: ibi fixa cacumine montis
liquitur, et lacrimas etiam nunc marmora manant.*

“Piange, tuttavia, e, avvolta dal turbine di un vento impetuoso, è trascinata verso la sua terra natale: qui, immobilizzata alla cima di un monte, continua a sciogliersi, e anche oggi la roccia emana lacrime.”

La tradizione della statua che soffre e piange è già presente in *Il.* 24.617 e pare non dare adito a dubbi: Niobe è ancora viva e senziente nel corpo di statua. Ciò è confermato anche da quel poco che ci rimane della tradizione tragica della vicenda. Nell’*Elettra* di Sofocle, infatti, si parla addirittura di una Niobe incarcerata nel corpo di pietra, e viene da chiedersi se la donna abbia subito una metamorfosi vera e propria o sia stata in qualche modo ‘murata viva’¹⁷: vv. 150-152, *ἰὸ παντλάμων Νιόβα, σὲ δ’ ἔγωγε νέμω θεόν, /*

¹⁵ Non è un’interpretazione così scontata, se si considera che in *Cic. Tusc.* 3.63, invece, la pietrificazione viene presentata come simbolo del dolore eterno e silenzioso della donna: *Nioba fingitur lapidea propter aeternum, credo, in luctu silentium* (“Niobe viene rappresentata come una pietra, credo, a causa del lunghissimo silenzio tenuto nel lutto”). Ciò sarebbe spia di quel processo di razionalizzazione ed “Entmythisierung” della saga di Niobe che dovette avvenire già in età ellenistica (vd. Bömer 1976, 49; Forbes-Irving 1990, 296).

¹⁶ Vd. le considerazioni al riguardo di Forbes-Irving 1990, 146-148. Sulla pietrificazione come forma di morte da leggersi, antropologicamente, alla stregua di un ‘congelamento’ della femminilità, si sofferma Romani 2012.

¹⁷ Il dubbio si fa ancora più forte in *Soph. Ant.* 825-831: *ἤκουσα δὴ λυγρότατον ὀλέσθαι τὰν Φρυγίαν ξέναν / Ταντάλου Σιπύλω πρὸς ἄκρω, / τὰν κισσὸς ὡς ἀτενῆς / πετραία βλάστα δάμασεν, καὶ νιν ὄμβροι τακομέναν, / ὡς φάτις ἀνδρῶν, / χίων τ’ οὐδαμὰ λείπει, τέγγει δ’ ὑπ’ ὀφρύσι παγκλαύτοις / δειράδας* (“Ho sentito parlare di come miseramente morì presso la cima del Sipilo l’ospite frigia, la figlia di Tantalos. Un germoglio di roccia l’ha avviluppata come edera tenace, e ora – come si tramanda tra gli uomini – le piogge la consumano, la neve non la abbandona mai, e sotto le ciglia piene di lacrime inonda le creste dei monti”). Da qui si potrebbe capire anche meglio il parallelismo istituito da Antigone tra se stessa e Niobe: come quest’ultima, anche Antigone è condannata a non essere accolta né tra i vivi né tra i morti (vv. 850-851).

ἄτ' ἐν τάφῳ πετραίῳ / αἰεὶ δακρῦεις (“Infelice Niobe, io ti considero una dea, poiché piangi in eterno nella tua tomba di pietra”).

L'unica possibilità che rimaneva ad Ovidio per escludere un'ipotesi così inquietante – il pianto della statua come indizio del persistere di una coscienza umana – sarebbe stata quella di immaginare che le lacrime non fossero vere e proprie lacrime, ma lacrime trasformate: il pianto versato da Niobe poteva servire a spiegare, sul piano eziologico, il ruscello d'acqua che sgorgava dalla sommità del monte Sipilo, e che dava l'impressione che la cosiddetta “statua di Niobe” piangesse¹⁸. Le presunte lacrime si sarebbero potute facilmente accostare alle fonti in cui si trasformano, ad esempio, Ciane o Egeria¹⁹, anche loro per eccesso di dolore: non avrebbero indicato, quindi, un pianto vero e proprio – il che presupporrebbe la coscienza del dolore – ma, ancora una volta, ne sarebbero divenute solo il *monumentum* materiale.

Nel testo ovidiano, però, Niobe inizia a piangere *dopo* che è stata trasformata. Prima della metamorfosi, infatti, non solo non vi è traccia di pianto, ma sarebbe anche contro la logica della metamorfosi in questione supporre la presenza, dal momento che la donna è, letteralmente, impietrita dal dolore, e, quindi, incapace di versare lacrime. Ciò significa che, paradossalmente, è solo in forma di statua che inizia a piangere, e già prima di essere trasportata sulla sommità del monte Sipilo: con questa precisazione la voce narrante esclude implicitamente la spiegazione razionalistica delle lacrime²⁰. Particolare rilevante, poi, è la scelta di *liquitur*, ‘parola-ponte’ tipica nelle descrizioni di metamorfosi in cui si assiste al passaggio di un'espressione metaforica da piano traslato a piano letterale. Se lo “sciogliersi in lacrime” diventa effettivo in Egeria o in Ciane, con una transizione che agisce per analogia ed in continuità tra il prima e il dopo della creatura metamorfizzata, qui è una donna dura come pietra che, diventata di pietra, inizia a piangere, di fatto ‘ammorbidendosi’ nel momento in cui la sua natura si è estrinsecata nella forma corporea più insensibile che esista in natura. Tutto lascia credere, dunque, che Ovidio, allineandosi ad Omero, stia presentando un caso di persistenza della sofferenza che va oltre la metamorfosi, ovvero dopo la ‘morte’²¹. Niobe è condannata a soffrire per sempre²², è l'incarnazione simultanea

¹⁸ Tracce di questa spiegazione razionalizzante si avvertono, tra le righe, nel passo appena riportato di Sofocle, laddove si fa riferimento agli agenti atmosferici che si abbattono sulla statua della donna. Interessante anche la testimonianza autoptica di Paus. 1.21.3, secondo il quale la Niobe, vista da vicino, è solo una rupe che non ricorda la forma di una donna piangente, quale appare, invece, da lontano.

¹⁹ Vd. rispettivamente *Met.* 5.425-437 e 15.547-551. Per ulteriori informazioni sulla metamorfosi in fonte nel poema, vd. Aresi 2017, 278-284.

²⁰ Così ha sottolineato Frécaut 1980, 138-139.

²¹ Diversa la spiegazione per Frécaut 1980, 140-141, per il quale le lacrime di Niobe non

delle varie forme che il dolore assume, normalmente, in successione: il *torpor*, ovvero l'annichilimento dei sensi che impedisce il pianto, e il pianto stesso, che è il risveglio dei sensi alla coscienza del dolore.

Del pianto di Niobe Ovidio si ricorda anche nei *Tristia*, quando, a chi gli consiglia di sopportare il proprio sventurato destino in silenzio, cita il caso dell'eroina del mito come esempio di una sofferenza così grande da non potersi che esprimere in lacrime irrefrenabili (*Trist.* 5.1.51-62):

*exigis ut nulli gemitus tormenta sequantur,
 acceptoque gravi vulnere flere vetas?
 ipse Perilleo Phalaris permisit in aere
 edere mugitus et bovis ore queri.
 cum Priami lacrimis offensus non sit Achilles, 55
 tu fletus inhibes, durior hoste, meos?
 cum faceret Nioben orbam Latonia proles,
 non tamen et siccas iussit habere genas.
 est aliquid, fatale malum per verba levare:
 hoc querulam Procnen Halcyonenque facit. 60
 hoc erat, in gelido quare Poeantius antro
 voce fatigaret Lemnia saxa sua.*

“Tu pretendi che nessun gemito segua al dolore e vieti di piangere quando si è ricevuta una grave ferita? Lo stesso Falaride permise a Perillo di emettere muggiti e di lamentarsi con la voce di un bue nel bronzo. E, mentre Achille non rimase indignato di fronte alle lacrime di Priamo, tu, più inflessibile di un nemico, vuoi porre un freno al mio pianto? Quando i figli di Latona privarono Niobe della sua prole, non le impedirono, però, che le lacrime le bagnassero le gote. È già qualcosa poter alleviare con le parole un male inesorabile: questo ha fatto lamentare Procne e Alcione, questo era il motivo per cui il figlio di Peante nel gelido antro importunava con la sua voce le rocce di Lemno.”

Pont. 1.2 costituisce, si è detto, una sospensione dell'accostamento normalmente condotto dal poeta tra se stesso e le figure della tradizione letteraria; di tale accostamento, invece, *Trist.* 5.1 rappresenta un tipico esempio. È significativo, però, che il parallelismo con Niobe sia istituito proprio sulla base di quelle lacrime senza fine che, in *Pont.* 1.2, andranno a fondare il di-

rappresenterebbero la sua sofferenza anche dopo la metamorfosi, ma “la quintessence de l'amour maternal”. Hollenburger-Rusch 2001, 103-106, invece, sottolinea che le lacrime di Niobe sarebbero l'ultima prova della natura egocentrica di una madre che vede la propria prole solo come bene capace di renderla ‘imbattibile’ nel confronto con l'immortalità divina: incapace di piangere per i figli, dunque, Niobe piangerebbe soltanto per la propria sconfitta.

²² Non così, invece, suo marito Anfione, che, con il suicidio, pone contemporaneamente fine alla morte e al dolore: *Met.* 6.271-272, *nam pater Amphion ferro per pectus adacto / finierat moriens pariter cum luce dolorem* (“e infatti il padre Anfione, affondata la spada nel petto, aveva posto fine, morendo, tanto alla vita quanto al dolore”). Sembra che Ovidio stia implicitamente suggerendo un confronto tra i due coniugi.

scrimine tra la donna ed il poeta esiliato. Se prima atto di misericordia degli dèi era stato quello di concedere alla madre dolente le lacrime, pur avendola duramente punita, ora pare che la misericordia divina si sia tramutata, all'opposto, nell'aver Niobe acquisito l'insensibilità della pietra. Le lacrime della statua spariscono, e la loro assenza colpisce in un contesto in cui Ovidio si discosta dal mondo del mito parlando di un pianto che solo per lui pare non potersi esaurire mai.

Lo stesso procedimento si constata, ora, se passiamo ad analizzare il mito delle Eliadi, presentato per secondo nel passo di *Pont.* 1.2. Anche in questo caso si tratta di un mito che era stato diffusamente trattato nelle *Metamorfosi*, e al cui centro sta una madre, Climene, che perde progressivamente tutti i propri figli: prima Fetonte e poi le Eliadi, che, dopo aver pianto giorno e notte presso il fiume Eridano, in cui si era inabissato il carro del Sole guidato dal fratello, sono trasformate – o si trasformano spontaneamente, anche qui l'intervento divino non viene direttamente indicato – in salici piangenti. Si può dire che il lettore si trovi di fronte ad un procedimento opposto e speculare a quello della storia di Niobe: se lì era la madre che moriva metaforicamente, per mezzo della metamorfosi, alla morte della prole, e delle figlie in particolare, in questo caso sono le figlie ad avere una morte metaforica – la trasformazione in piante –, mentre la madre, per quanto disperata, mantiene la propria forma umana. Come Niobe, Climene è impotente di fronte alla forza miracolosa che le sottrae tutte le sue creature in così breve tempo, ma, a differenza di quella, reagisce alla perdita non con l'immobilità, bensì con un'iper-attività. Caso unico in tutto il poema, Climene si oppone alla metamorfosi in atto, o meglio, non la riconosce, e cerca di strappare dalle carni delle figlie la scorza d'albero in cui ormai le fanciulle si stanno trasformando, credendo si tratti solo di un rivestimento esteriore. Ma nelle mani, invece di rami spezzati, si ritrova il sangue delle membra lacerate delle Eliadi stesse, che la pregano di non andare avanti a straziare il loro corpo e le rivolgono parole d'addio (*Met.* 2.356-363):

*Quid faciat mater, nisi, quo trahat inpetus illam,
huc eat atque illuc et, dum licet, oscula iungat?
Non satis est: truncis avellere corpora temptat
et teneros manibus ramos abrumpit, at inde
sanguineae manant tamquam de vulnere guttae. 360
“Parce, precor, mater,” quaecumque est saucia, clamat,
“parce, precor: nostrum laceratur in arbore corpus
iamque vale” – cortex in verba novissima venit.*

«Ma che può fare la madre se non, seguendo l'istinto, correre di qua e di là, e, finché le è possibile, unirsi alle figlie nei baci? Non è sufficiente: tenta di strappare i corpi dal tronco, e con le mani spezza i teneri rami; ma ne escono gocce di sangue, come da una ferita. «Abbi

pietà, madre, ti prego», grida – qualunque sia – la ferita, «abbi pietà, ti prego: nell'albero viene lacerato il nostro corpo. Addio per sempre». La corteccia si fa strada su queste ultime parole.”

Le fonti in nostro possesso non ci permettono di dire se questa scena sia frutto dell'invenzione ovidiana²³. È chiaro, però, che il Polidoro virgiliano dovette agire prepotentemente sull'immaginario del poeta, come risulta evidente soprattutto dall'analogia invocazione che la vittima rivolge all'involontario carnefice nell'*Eneide* (3.41-46):

“*Quid miserum, Aenea, laceras? Iam parce sepulto,
parce pias scelerare manus. Non me tibi Troia
externum tulit aut cruor hic de stipite manat.
Heu fuge crudelis terras, fuge litus avarum:
nam Polydorus ego. Hic confixum ferrea textit 45
telorum seges et iaculis increvit acutis*”.

«Perché, o Enea, strazi un infelice? Abbi pietà di un morto, risparmia le mani pie dal commettere un delitto. Troia non mi ha generato a te estraneo né questo sangue fuoriesce da un tronco. Fuggi queste crudeli terre, fuggi la riva avida: e infatti io sono Polidoro. Qui trafitto mi ha coperto una messe di frecce di ferro e sulle frecce puntute è cresciuto l'albero».

Se questo è il caso, tuttavia, lo scenario tratteggiato da Ovidio diventa ancora più inquietante di quanto si potrebbe credere già così. Per spiegare l'immagine dell'albero che stilla sangue senza compromettere quanto si deduce dall'andamento 'normale' delle altre trasformazioni del poema – che non prevedono forme ibride di metamorfosi –, l'ipotesi più logica è che Climene intervenga in una fase di passaggio del processo metamorfico in atto: le figlie non sono ancora alberi, ma lo stanno progressivamente diventando, ed è inutile che la madre si opponga. Probabilmente, dunque, se Climene avesse ritentato l'esperimento qualche tempo dopo, si sarebbe trovata in mano solo il ramo di un albero e nessun arto spezzato. Il parallelismo virgiliano, però, lascia il terribile sospetto che così non sia, perché Polidoro sarebbe rimasto per sempre nello stato di cadavere-albero sanguinante – e, quel che è più drammatico, pensante – se Enea non fosse intervenuto alla fine a dargli onorevole sepoltura (*Aen.* 3.60-68). Come nel caso di Niobe, allora, le sorelle di Fetonte potrebbero costituire un ulteriore esempio di esseri umani che continuano a vivere dotati di pensiero ed emozioni anche dopo la 'morte' metaforica costituita dalla metamorfosi. Segno di questa continuità sarebbero le

²³ Difficile dire se questo particolare sia un'innovazione ovidiana, data la perdita del *Fetonte* di Euripide e delle *Eliadi* di Eschilo, che *Plin. nat.* 37.11.31-32 cita come primo autore ad aver raccontato la storia. Non così in *Hyg. Fab.* 154, che nomina Esiodo, invece, come prima fonte del mito. Per ulteriori informazioni sulle scarse e frammentarie testimonianze del mito, vd. Bömer 1969, 220-221 e 328-329; Forbes-Irving 1990, 269-271.

gocce di sangue, che potrebbero simboleggiare il persistere del dolore nelle fanciulle esattamente come le lacrime innaturali in Niobe-statua.

Non che le lacrime manchino dal mito delle Eliadi, anzi. Il pianto si fossilizza in ambra, esattamente il contrario di quanto accade nella storia di Niobe, dove la fluidità delle lacrime si contrapponeva alla durezza del corpo pietrificato.²⁴ Nel caso delle sorelle di Fetonte, le lacrime c'erano già prima della metamorfosi (*Met.* 2.340-341, *nec minus Heliades fletus et, inania morti / munera, dant lacrimas*, “non piangono meno le Eliadi e alla morte offrono come inutile offerta le lacrime”), e questo potrebbe indurci a credere che anch'esse seguano una loro parallela trasformazione, contemporanea a quella dei corpi delle fanciulle. Tuttavia, la descrizione ovidiana pare andare nel senso opposto, suggerendo che le lacrime continuino a sgorgare dai rami degli alberi come prima dalle gocce delle Eliadi, e che solo dopo essere fuoriuscite si solidifichino in ambra (*Met.* 2.364-366):

*Inde fluunt lacrimae, stillataque sole rigescunt
de ramis electra novis, quae lucidus amnis
excipit et nuribus mittit gestanda Latinis.*

“Da lì scendono le lacrime, e, stillate dai rami appena creati, si solidificano al sole in goccioline d'ambra, che il limpido fiume riceve e trasporta, perché lo portino come gioiello, alle spose del Lazio.”

Questo elemento permetterebbe di rafforzare il parallelismo con Niobe, poiché le lacrime verrebbero prodotte da un corpo già metamorfizzato, sottolineandone la persistenza di sensibilità ed emozioni umane²⁵. Le due storie, quindi, sembrano essere state selezionate con l'intenzione di andare a isolare, tra i tanti casi di metamorfosi ‘regolari’ che il poeta avrebbe avuto a disposizione, proprio i rari esempi in cui rimane perlomeno un certo alone di ambiguità rispetto allo stato del metamorfizzato: ambiguità tra vita e morte, tra percezione ed insensibilità, tra l'esserci ancora (con la mente e con il cuore) e il non esserci più. Tali vicende, invece di essere riproposte così come il lettore le conosceva dalle *Metamorfosi*, vengono, per così dire, corrette, riportate ad uno stato di tranquillizzante certezza: Niobe e le sorelle di

²⁴ Su questa contrapposizione si concentra Hollenburger-Rusch 2001, 277: l'immagine dell'ambra come il pianto cristallizzato di un albero sembra più ‘naturale’ di quella del pianto versato da una pietra.

²⁵ Così anche nella più antica testimonianza in nostro possesso della storia, quella di Eur. *Hipp.* 738-741: le foci dell'Eridano vengono indicate come il luogo in cui πορφύρεον σταλάσ- / σουσ' ἐς οἶδμα τάλαινα / κόραι Φαέθοντος οἴκτω δακρύων / τὰς ἠλεκτροφαεῖς αὐγὰς (“le infelici sorelle di Fetonte fanno gocciolare nei flutti cupi lacrime lucenti d'ambra”). Nella stessa direzione va anche la testimonianza di Ap. Rhod. 4.603-606 e 624-626, in cui le Eliadi, oltre a stillare lacrime di ambra, emettono anche tristi lamenti, tanto da essere udite la notte dagli Argonauti. Questo particolare aumenta ulteriormente l'impressione della loro ibrida morte.

Fetonte perdono coscienza di sé e acquistano uno stato di pace e torpore eterno che annulla il dolore, per cui non si sbaglierebbe a definire la metamorfosi come una vera e propria forma di ‘eutanasia’. La complessità che era propria del capolavoro ovidiano viene neutralizzata e sostituita da un’idea meno problematica del mondo, un mondo in cui al solo poeta è vietato di diventare cosa tra le cose, di raggiungere quell’annullamento dell’io che era stato concesso, invece, alle ‘fortunate’ figure del mito.

Per rendere ulteriormente chiaro il concetto, l’autore si serve di un terzo esempio: quello di Medusa. Nelle *Metamorfosi*, largo spazio viene concesso alla figura di Perseo, che, dopo aver ucciso la Gorgone, utilizza la testa del mostro come arma infallibile e micidiale: chiunque ne incrociasse lo sguardo, infatti, era inesorabilmente destinato a trasformarsi in pietra. Il caso di Medusa rappresenta un *unicum* nell’intero poema per quanto riguarda la classificazione delle metamorfosi in pietra, poiché la pietrificazione non è né la conseguenza di un intervento divino (sia esso dettato da pietà o, al contrario, da volontà di vendetta), né l’estrinsecazione e il compimento di uno stato metaforico dell’individuo. Essa, invece, si configura come il risultato di un processo meccanico, di una legge ‘naturale’ che ha un’infallibilità scientifica: si può affermare che tutti diventino pietra al contatto con lo sguardo di Medusa con la stessa ‘sicurezza’ con cui si può dire che l’acqua bolle a 100 gradi. È uno dei tratti in comune che hanno magia e scienza: la certezza che a determinate cause o agenti corrispondano determinati effetti. Ebbene, Ovidio si sottrae persino alle particolari leggi della fisica che regolano il potere di Medusa: nemmeno i terribili occhi della Gorgone potrebbero qualcosa su di lui. Come già nei casi precedenti, l’autore traccia una linea di distinzione molto forte tra il mondo del mito e il mondo della realtà, ma, nel farlo, modifica, semplifica e riscrive il mito stesso. Non che egli abbia variato qualcosa riguardo alla tradizione su Medusa, anzi; il dichiararsene immune, però, gli permette di rafforzare la propria estraneità al mondo del mito, che si configura sempre di più come una realtà invidiabile in cui tutto funziona perfettamente, in modo prevedibile e lineare²⁶.

Le *Metamorfosi* come palcoscenico del mutabile, dell’irrazionale, degli incerti confini tra il ‘prima’ e il ‘dopo’ di un individuo sono sottoposte, in sintesi, ad una rilettura livellante: Niobe e le Eliadi non sentono più nulla

²⁶ Non condivisibile la posizione di Gaertner 2005, 157, che accetta la proposta di Merkel di eliminare i vv. 35-36 riferiti a Medusa. Egli sostiene, infatti, che la coppia di versi “most probably be understood as saying that Ovid’s tears flow so heavily that they defy Medusas’s petrifying power”, ma che “do not really follow properly on Ovid’s lament about his non-transformation”. Da quanto si è argomentato, invece, risulta chiaro come i due versi completino l’enfaticizzazione iperbolica della mancata trasformazione di Ovidio (così anche Tissot 2014, 80).

una volta divenute sasso o albero, esattamente come Medusa è infallibile nel trasformare chi ne incroci lo sguardo in pietra. In questa nuova versione semplificata del mondo del mito c'è, per così dire, rigore, e, in qualche modo, anche giustizia: la giustizia di sapere che cosa accadrà. Il poeta che nelle *Metamorfosi* si era divertito a variare le versioni canoniche delle storie trasmessegli – o almeno ad ipotizzarne strade diverse²⁷ – invidia ora ai protagonisti di quelle storie la prevedibilità del loro destino, contro la quale aveva allora cercato di combattere²⁸. Lo spettacolo cangiante e multiforme del poema gli appare adesso unificato dall'infalibilità dello sguardo di Medusa, che agisce senza eccezioni e senza eccezioni reca a tutti e a tutto l'insensibilità della pietra, ovvero – ritornando a quanto detto all'inizio – l'insensibilità della morte.

Da questo punto di vista, dunque, Ovidio si differenzerebbe dai protagonisti del mito in quanto uomo reale a cui la metamorfosi-eutanasia, al contrario di quanto accade ad eroi ed eroine sofferenti, non arriva quando è invocata, puntuale e al 'momento giusto'. D'altra parte, però, si è già osservato come al venir meno del fragile parallelismo con il mondo del mito subentri un altro e ben più cupo accostamento, quello dell'esule come voce oltremondana che parla ai vivi dopo il trauma del distacco dalla propria terra. Invece di avvicinarsi a quelle poche figure 'irregolari' che nel suo poema continuavano a soffrire anche dopo essersi metamorfizzate – Niobe e le Eliadi –, Ovidio le respinge e le sostituisce con quelle dei dannati infernali. Così, con un brusco passaggio, è a Tizio che il lettore si trova davanti nel quarto esempio di *Pont.* 1.2, un esempio che, questa volta, viene citato per analogia. Come Tizio, condannato a scontare la sua pena in eterno, è dolorosamente vivo eppure eternamente morto, così il poeta si autorappresenta in una Tomi infernale, costretto ad una sofferenza che non può conoscere fine²⁹. In questo modo si realizza il già citato passaggio da una concezione di tipo epicureo della morte – morte come annullamento dei sensi, come sopravvivenza della pura materia in altre forme – ad una più strettamente tradizionale e pre-cristiana: a sopravvivere è l'anima, e chi ha sbagliato è destinato a soffrire in eterno, nell'aldilà.

²⁷ Vd. Aresi 2017.

²⁸ Anche Tissol 2014, 79-80 si avvicina in parte a questo tipo di considerazioni, notando come Ovidio crei un parallelismo con le metamorfosi descritte nel poema che si basa sullo scarto e sulla differenza: alla passata onnipotenza dell'autore si sostituisce ora la sua impotenza nella vita reale. Non mi pare, però, che l'istituzione di questo confronto avvenga, come sostiene Tissol, nel segno dell'ironia.

²⁹ Sull'esilio come forma di tortura concorda anche Tissol 2014, 80, che cita come termine di paragone *Pont.* 3.7.33 (*torqueor en gravius*, "sono torturato tanto più atrocemente").

Nell'aldilà: in uno spazio, cioè, separato e distinto dal mondo, che al cantore delle bellezze di Roma è facile identificare con Tomi. Si capisce allora perché ci sia la necessità di eliminare quegli 'scarti alla norma' che nelle *Metamorfosi* erano rappresentati – e non erano i soli³⁰ – da Niobe e dalle Eliadi. Ovidio vuole salvare l'innocenza della sua opera migliore, lo spettacolo 'rassicurante' che li aveva *quasi sempre* messo in scena: anche Niobe e le Eliadi non devono soffrire più, almeno loro. L'inferno sta a Tomi.

Prima di concludere, mi sia concesso un breve *excursus* nel 'Nachleben' ovidiano. Nel canto XIII dell'*Inferno* Dante Alighieri immagina che le anime dei suicidi, sotto forma di albero, siano tormentate da una tremenda bufera infernale. Tra queste, si trova quella di Pier delle Vigne, ex-funzionario della corte di Federico II, alla cui pianta il viandante Dante strappa un ramoscello. L'anima lo prega di non andare avanti a straziarlo e gli delucida la condizione sua e degli altri dannati (*Inf.* 13.31-45):

Allor porsi la mano un poco avante
 e colsi un ramicel da un gran pruno;
 e 'l tronco suo gridò: "Perché mi schiante?" 33
 Da che fatto fu poi di sangue bruno,
 ricominciò a dir: "Perché mi scerpi?
 non hai tu spirto di pietade alcuno? 36
 Uomini fummo, e or siam fatti sterpi:
 ben dovrebb'esser la tua man più pia,
 se state fossimo anime di serpi" 39
 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, 42
 sì de la scheggia rotta usciva insieme
 parole e sangue; ond'io lasciai la cima
 cadere, e stetti come l'uom che teme. 45

I precedenti virgiliani e ovidiani dell'episodio sono evidenti³¹. Tuttavia, nell'assegnare proprio alle anime dei suicidi la pena di rimanere coscien-

³⁰ Si rimanda a Labate 2019, 277-278 e a Sharrock (in c. di st.) per l'analisi del caso altrettanto ambiguo di Mirra, che, analogamente alle Eliadi, continua a stillare lacrime sotto forma di albero e porta a compimento la gestazione del figlio Adone nel corpo vegetale. La voce narrante si premura di sottolineare che le lacrime non si accompagnano ad una percezione consapevole da parte del soggetto (*Met.* 10.499-502, *quae quamquam amisit veteres cum corpore sensus / flet tamen, et tepidae manant ex arbore guttae* "la quale, pur avendo perso insieme con il corpo la sensibilità di prima, piange tuttavia, e dall'albero trasudano tiepide lacrime"), ma la descrizione del parto della pianta-Mirra, che si contorce dal dolore, emette gemiti e piange (vv. 508-511), lascia qualche dubbio in merito.

³¹ Vd. Picone 1993, 137-138.

mente intrappolate in una forma non umana, sembra che Dante si sia ispirato più all'esempio ovidiano che a quello virgiliano, e che abbia avuto presente, oltre alle *Metamorfosi*, anche il passo citato di *Pont.* 1.2.³² La pianta sanguinante da cui esce il lamento di Polidoro, infatti, rappresenta lo *scelus* nefando che è stato compiuto ai danni del giovane brutalmente assassinato, e non è l'emblema di una morte ingentilita dalla metamorfosi subita, quanto, al contrario, la denuncia di un empio delitto: è solo a uccisione avvenuta che dal cadavere insepolto della vittima, trafitto dalle frecce, si sviluppa e cresce l'arbusto, né la morte viene sostituita o evitata dalla macabra 'metamorfosi'. Per l'Ovidio dell'esilio, invece, la metamorfosi che strappa al dolore rende beati e si configura in tutto e per tutto come immagine della morte pacificatrice e liberatrice³³. Non è un caso, allora, che l'apostrofe *felicem Nioben!* sembri riprendere, rovesciato, il *παντλάμων Νιόβα* dell'*Elettra* sofoclea: i personaggi della tragedia greca commiseravano Niobe perché non le era stato concesso di morire del tutto; in Ovidio, al contrario, ella pare esserci riuscita, diventando così, in questa versione 'riveduta e corretta' del mito, la sorprendente protagonista di un *makarismós*³⁴.

L'eutanasia invocata dall'esiliato nei casi (opportunamente modificati) di Niobe e delle Eliadi, dunque, contiene in sé l'idea fondamentale che muove

³² Già Moore 1896 ha rivelato in Dante un attento lettore e conoscitore delle *Metamorfosi* ovidiane (anche se, per l'episodio di Pier delle Vigne, a p. 182, cita come fonte solo Virgilio). Negli ultimi trent'anni i contributi che hanno esplorato i rapporti tra la *Commedia* e le *Metamorfosi* si sono moltiplicati. Tra i tanti che si potrebbero citare, Sowell 1991, Picone 1993 e 1994 e Brugnoli 1995 hanno ben mostrato come il poema ovidiano sia un modello imprescindibile dell'*aemulatio* dantesca (vd. *Inf.* 25.97-99, "Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio, / ché se quello in serpente e quella in fonte / converte poetando, io non lo 'nvidio"). Rimane ancora molto da fare, invece, sul versante relativo al rapporto tra Dante e l'Ovidio dell'esilio: dopo i pochi accenni di Johnston 1934, autorevoli studi al riguardo sono rappresentati da Hawkins 1991, 26-31, Smarr 1991 e Galasso (in c. di st., b). Mentre i primi due sottolineano come Dante dovette trovare nella figura dell'Ovidio esiliato un termine di paragone tanto affascinante quanto temibile – sia l'uno che l'altro hanno in comune "the self-congratulatory genius and the broken exile" (Hawkins 1995, 27) –, Galasso sottolinea i voluti silenzi di Dante nei confronti di un modello paradossalmente presente *in absentia*.

³³ Vd. Gardini 2017, 162-163: "nella poesia dell'esilio la trasformazione si assocerà, attraverso il ricordo di certi passi delle *Metamorfosi*, con l'idea di un mutamento salvifico".

³⁴ Vd. Galasso 1987, 91 e Zgoll 2004, 51-52. Si consideri, inoltre, come ben notato da Holtsmark 1988, che sul tema della presunta felicità/fortuna di Niobe si fondava tutta la tragicità della sua storia nelle *Metamorfosi*: lei, che troppe volte aveva rivendicato di essere *felix* (vd. *Met.* 6.193-194: *sum felix – quis enim neget hoc? Felixque manebo / – hoc quoque quis dubitet?*, "sono felice e fortunata – chi mai lo potrebbe negare? – e felice e fortunata rimarrò – e anche di questo chi potrebbe dubitare?"), si trasforma in caso paradigmatico di sventura e dolore. Nella poesia dell'esilio, invece, Niobe si riappropria in modo paradossale della *felicitas* di cui si vantava nelle *Metamorfosi*: l'eroina è nuovamente degna di essere invidiata, questa volta dall'io elegiaco.

il suicida a compiere il suo folle gesto, e cioè l'illusione che, morendo, si perda la coscienza di sé e si smetta di soffrire: un'idea che Dante avrebbe trovato superba³⁵. Per questo è proprio a chi si è tolto la vita che il contrappasso operante nella *Commedia*³⁶ prescrive la terribile pena di continuare a pensare e a patire in un corpo, e per di più non umano: coloro che avrebbero voluto ridursi a materia inerte sono condannati a tramutarsi nell'assurdo di una materia che pensa, ragiona, ricorda. Si ha quasi l'impressione che l'autore medioevale, a secoli di distanza, stia rispondendo alla riscrittura delle *Metamorfosi* operata in *Pont. 1.2*. Non è possibile che Niobe e le Eliadi si risolvano nel tutto della natura senza sapere più chi sono; come era stato lasciato intuire nelle *Metamorfosi*, sarà da credere, anzi, proprio il contrario. Sui casi eccezionali di queste rare figure ibride, che Ovidio si era premurato di correggere nell'epistola elegiaca, il poeta cristiano costruisce la normalità in cui immergere tutte le anime dei suicidi, che, prigioniere di un involucro ancora più insopportabile di quello di cui si erano volute sbarazzare, sono e rimarranno per sempre presenti a se stesse³⁷.

Dante, però, sposta di peso nell'aldilà l'intuizione intravista nelle *Metamorfosi*, e ne fa un sistema di trasformazioni di anime, che si sono già separate dalle loro spoglie mortali, e non di corpi. Poiché le *Metamorfosi*, al

³⁵ Non a caso in *Purg. 12.37-39*, Niobe viene citata poco prima di Aracne come esempio del peccato di superbia, e la sua storia, come sottolinea Moore 1896, 208, viene raccontata con evidenti richiami, per la citazione esatta del numero dei figli ("O Niobè, con che occhi dolenti / vedea io te segnata in su la strada, / tra sette e sette tuoi figliuoli spenti"), al passo corrispondente di *Met. 6.182-183* (*huc natus adice septem / et totidem iuvenes*, "a ciò aggiungi sette figlie e altrettanti figli"). Anche il mito di Fetonte – del quale la fine delle Eliadi rappresenta un'appendice – era uno dei più presenti alla memoria dantesca come esempio di *hybris* (vd. Picone 1993, 126-128 e 1994, 178-182).

³⁶ È stato notato (Gardini 2017, 167) che dalla metamorfosi ovidiana Dante riprende "la radice del destino escatologico", ossia, se ben intendo, l'idea fondamentale del contrappasso, che prevede che la condizione delle anime nell'aldilà corrisponda per analogia o per opposizione alla condotta tenuta/all'indole avuta in vita e che tale condizione, prodotto di una metamorfosi, perduri in eterno.

³⁷ Sottilmente Barkan 1986, 151 nota come le anime dei suicidi saranno le uniche a cui non sarà concessa la riunione con le proprie spoglie mortali nel giorno del Giudizio universale (Dante, *Inferno 13.103-108*: "Come l'altre verrem per nostre spoglie, / ma non però ch'alcuna sen rivesta, / ché non è giusto aver ciò ch'om si toglie. / Qui le strascineremo, e per la mesta / selva saranno i nostri corpi appesi, / ciascuno al prun de l'ombra sua molesta"). Lo studioso coglie il collegamento tra il contrappasso dantesco destinato ai suicidi e il destino che tocca ai personaggi delle *Metamorfosi* (egli cita Dafne e Mirra), ma ritiene che tale collegamento si fondi sullo stato ibrido, a metà tra vita e morte, comune sia alle figure metamorfizzate in pianta sia alle anime dei suicidi, e non, invece, sul desiderio originario delle une e delle altre di porre fine alle proprie sofferenze: "the Christian who commits suicide cannot be rewarded with life, of which he is unworthy, nor with death, which is no punishment since it is the end he has himself sought" (p. 151).

contrario, si pongono come il poema terreno che narra la trasformazione di corpi umani in nuove entità senza identità, ovvero senza anima, i casi di Niobe e delle Eliadi rappresenterebbero un pericoloso precedente, che viene riconosciuto e corretto durante l'esilio. Ché se, al contrario, l'anima del metamorfizzato continuasse a vivere e a pensare *sub mutata forma*, il mondo delle *Metamorfosi* inizierebbe a scricchiolare e si risolverebbe in un tremendo inferno, in cui in ogni scorza d'albero, in ogni fiore, in ogni insetto si potrebbe celare il dramma da cui il Novecento avrebbe tratto un Kafka. Il poema della meraviglia avrebbe rischiato di trasformarsi nel poema dell'orrore.

LAURA ARESI

Riferimenti bibliografici:

- L. Aresi, *Nel giardino di Pomona. Le Metamorfosi di Ovidio e l'invenzione di una mitologia in terra d'Italia*, Heidelberg 2017.
- L. Barkan, *The Gods Made Flesh: Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*, New Haven 1986.
- F. Bömer, *P. Ovidius Naso. Metamorphosen*, I, Buch I-III, Heidelberg 1969.
- F. Bömer, *P. Ovidius Naso. Metamorphosen*, III, Buch VI-VII, Heidelberg 1976.
- G. Brugnoli, *Forme ovidiane in Dante*, in: I. Gallo, L. Nicastrì (eds.) *Aetates Ovidianae. Letteri di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, Napoli 1995, 239-256.
- P. Fedeli, *L'elegia triste di Ovidio come poesia di conquista*, in: R. Gazich (ed.), *Fecunda licentia: tradizione ed innovazione in Ovidio elegiaco*, Milano 2003, 3-35.
- A. Feldherr, *Reconciling Niobe*, "Hermathena" 177/178 (*Aetas Ovidiana*), 2004, 125-146.
- P. M. C. Forbes-Irving, *Metamorphosis in Greek Myths*, Oxford 1990.
- J. M. Frécaut, *La métamorphose de Niobé chez Ovide (Met. VI, 301-312)*, "Latomus" 39, 1980, 129-143.
- J. F. Gaertner, *Ovid. Epistulae ex Ponto*, Book I, Oxford 2005.
- L. Galasso, *Modelli tragici e ricodificazione elegiaca: appunti sulla poesia ovidiana dell'esilio*, "MD" 18, 1987, 83-99.
- L. Galasso, *Fantasia di morte nella poesia ovidiana dell'esilio*, intervento tenuto al convegno *Ovid: Death and Transfiguration*, Roma 9-11 marzo 2017 (in c. di st.).
- L. Galasso, *Dante e le opere ovidiane dell'esilio*, intervento tenuto al convegno *Miti, figure, metamorfosi: l'Ovidio di Dante*, Firenze 23-24 novembre 2017 (in c. di st.).
- G. K. Galinsky, *Ovid's Metamorphoses: An Introduction to the Basic Aspects*, Oxford 1975.
- N. Gardini, *Con Ovidio. La felicità di leggere un classico*, Milano 2017.
- P. S. Hawkins, *The Metamorphosis of Ovid*, in: M. U. Sowell (ed.), *Dante and Ovid. Essays in Intertextuality*, Binghamton/New York 1991, 17-34.
- M. Helzle, *Ovids Epistulae ex Ponto: Buch 1.-2., Kommentar*, Heidelberg 2003.
- C. Hollenburger-Rusch, *Liquitur in lacrimas. Zur Verwendung des Tranenmotivs in den Metamorphosen Ovids*, Hildesheim/Zürich/New York 2001.
- E. B. Holtzmark, *Unhappy felix Niobe. Ovid, M. 6.284-5*, "Eranos" 86, 1988, 71-73.
- O. Johnston, *Similarities of Thought in Dante and Ovid*, "PQ" 13, 1934, 84-87.
- P. E. Knox, *Metamorphoses in a Cold Climate*, in: L. Fulkerson, T. Stover (eds.), *Repeat Performances: Ovidian Repetition and the Metamorphoses*, Madison 2016, 176-195.
- M. Labate, *Elegia triste ed elegia lieta. Un caso di riconversione letteraria*, "MD" 19, 1987, 91-129.
- M. Labate, *Instabilité de l'individu, stabilité du monde: Ovide et le projet augustéen*, in: H. Casanova-Robin (ed.), *Ovide, le transitoire et l'éphémère. Une exception à l'âge augustéen?*, Paris 2019, 267-287.
- S. Citroni Marchetti, *La moglie di Ovidio. Codici letterari e morali per un'eroina*, "Aufidus" 52, 2004, 7-28.
- M. Möller, *Ovid und Odysseus. Zur Rhetorik des Exils*, intervento tenuto al Réseau "La poésie augustéenne" *Excessive Writing: Ovid in Exile*, Berlino, 14-16 dic. 2017 (in c. di st.).
- E. Moore, *Studies in Dante. First Series. Scripture and Classical Authors in Dante*, Oxford 1896.
- B. R. Nagle, *The Poetics of Exile. Program and Polemic in the Tristia and Epistulae ex Ponto of Ovid*, Brussels 1980.
- B. Otis, *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge 1966.

- E. Pianezzola, *La metamorfosi ovidiana come metafora narrativa*, in: Id., *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna 1999, 29-42.
- M. Picone, *L'Ovidio di Dante*, in A. A. Iannucci (ed.), *Dante e la «bella scola» della poesia. Autorità e sfida poetica*, Ravenna 1993, 107-144.
- M. Picone, *Dante argonauta. La ricezione dei miti ovidiani nella Commedia*, in M. Picone, B. Zimmermann (eds.), *Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante*, Stuttgart 1994, 173-202.
- S. Romani, *Ragazze pietrose (ad Ov. Met. II 708-835)*, "Annali Online di Ferrara - Lettere" 7, 2012, 45-63.
- G. Rosati, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze 1983.
- G. Rosati, *Metafora e poetica nelle Metamorfosi di Ovidio*, in: I. Tar (ed.), *Epik durch die Jahrhunderte*, Szeged 1998, 142-151.
- G. Rosati, *L'addio dell'esule morituro (Trist. I, 3): Ovidio come Protesilao*, in: W. Schubert (ed.), *Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für M. von Albrecht zum 65. Geburtstag*, 2, Frankfurt am Main 1999, 787-796.
- G. Rosati, *Form in Motion: Weaving the Text in the Metamorphoses*, in: Ph. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds (eds.), *Ovidian Transformations*, Cambridge 1999, 240-253.
- Schwindt J. P. Schwindt, *Sterbende Stimmen. Ovids minimal art oder Wie endet die augusteische Literatur?*, intervento tenuto al Réseau "La poésie augustéenne" Excessive Writing: *Ovid in Exile*, Berlino, 14-16 dicembre 2017 (in c. di st.).
- A. Sharrock, *Ambobus pellite regnis: between life and death in Ovid's Metamorphoses*, intervento tenuto al conv. *Ovid: Death and Transfiguration*, Roma, 15-17 marzo 2017 (in c. di st.).
- J. L. Smarr, *Poets of Love and Exile*, in M. U. Sowell (ed.), *Dante and Ovid. Essays in Intertextuality*, Binghamton/New York 1991, 139-151.
- M. U. Sowell, *Dante's Nose and Publius Ovidius Naso: A Gloss on Inferno 25, 45*, in: Id. (ed.), *Dante and Ovid. Essays in Intertextuality*, Binghamton/New York 1991, 35-49.
- G. Tissol, *The Face of Nature: Wit, Narrative, and Cosmic Origins in Ovid's Metamorphoses*, Princeton 1997.
- G. Tissol, *Ovid. Epistulae ex Ponto*, Book I, New York 2014.
- A. Videau-Delibes, *Les Tristes d'Ovide et l'épigramme romaine: une poétique de la rupture*, Paris 1991.
- L. Voit, *Die Niobe des Ovid*, "Gymnasium" 64, 1957, 135-149.
- C. Zgoll, *Phänomenologie der Metamorphose: Verwandlungen und Verwandtes in der augusteischen Dichtung*, Tübingen 2004.

ABSTRACT:

In *Ov. Pont.* 1.2.27-40 the poet underlines the difference between the fate of Niobe and of the Heliades, whose metamorphoses put an end to their suffering, and his own endless sorrow. The choice of these myths seems to be a *réécriture* and a correction of the *Metamorphoses* version, where Niobe and the Heliades, instead, are among the few cases of metamorphosed beings that continue to suffer after the transformation.

KEYWORDS:

Ovid's exile, Niobe, Heliades, death and metamorphosis, consciousness, Dante and Ovid.