



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
www.unibg.it/cav-elephantandcastle

MUTEVOLI LABIRINTI DI FORME NATURA E METAMORFOSI

a cura di Greta Perletti
aprile 2011

PAOLO CESARETTI

Metamorfosi di metamorfosi. Una digressione su Glauco

*Quanta sit herbarum, Titani, potentia, nulli
Quam mihi cognitius, qui sum mutatus ab illis.*
Ovidio, *Metamorfosi*, XIV 14-15

“Quanto siano potenti le erbe, o figlia del Titano, nessuno lo sa meglio di me: da erbe io sono stato trasformato”. Sono queste, poco dopo l’inizio del XIV libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, le parole che Glauco, *new entry* nel numero degli dèi marini, rivolge a una dea di illustri natali, Circe, figlia del Titano Sole e di Perse ninfa oceanina. Il tempo in cui Ovidio immagina proferite queste parole è quello in cui la natura, prima che piegarsi alla tecnica degli uomini, corrisponde alle passioni degli dèi. Ed è un tempo ricchissimo di eventi, perché irrefrenabili, estranee a qualsiasi idea di misura (e dunque di umanità e di umanesimo, occorreranno innumerevoli passaggi perché l’uomo divenga “misura di tutte le cose”¹) sono le passioni che nascono negli dèi, generate in essi da altre divinità o da creature umane.

Sono passioni corrisposte, e portano a congiungimenti formidabili nella loro potenza generativa e al contempo annientanti perché implicano l’epifania divina: così, conoscere Giove causerà la morte di Semele da cui però nascerà l’incomparabile energia vitale di Dioniso. Sono passioni negate, come quella di Polifemo figlio di

¹ La famosa definizione è di Protagora (frammento I Diels-Kranz, da Platone *Teeteto* 152a).



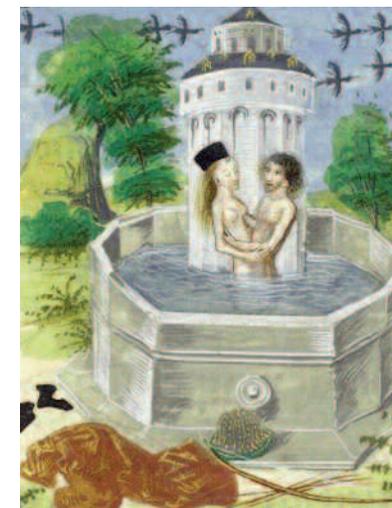
Fig. 1, a sinistra:
Annibale Carracci, *Polifemo*, 1597-
1607, Roma, Palazzo Farnese.

Fig. 2, in basso:
François Perrier, *Acì, Galatea e Polifemo*,
1645-1650, Parigi, Musée du Louvre.



Nettuno verso la ninfa Galatea, che gli preferisce il pastore Acì; il giovane è ucciso dal masso che il Ciclope gli scaglia contro, ma la tenerezza della ninfa opera la miracolosa trasformazione del suo sangue in fonte e poi in dio fluviale [Fig. 1, Fig. 2]. Sono passioni

Fig. 3:
Scuola fiamminga, *Salmacide ed Ermafrodito*. Miniatura da una tra-
duzione belga delle *Metamorfosi*
di Ovidio, XV secolo.



subite, come quella dell'ignaro Ermafrodito che si bagna in limpide acque d'Anatolia e in esse viene posseduto dalla naiade Salmacide, avvinghiata a lui in una stretta così potente e inestricabile che non si darà più né maschio né femmina ma una imperitura inaudita singolare e duplice forma² [Fig. 3].

Il gioco delle passioni divine genera trasformazioni prodigiose nelle sfere minerali, vegetali, animali. Nuove piante, nuove pietre, nuove forme viventi nascono, aquile e pernici, serpenti e coralli, rupi, statue e fiori: la biodiversità, lungi dall'essere un prezioso catalogo da conservare e tramandare, è una agenda che si cancella e si aggiorna ed evolve di giorno in giorno, di ora in ora, in un tempo che sta prima di ogni cronologia misurata, in uno spazio che è più ampio e più forte di ogni controllo.

Quando Glauco parla a Circe del potere delle erbe, di certo Giasone con la prima nave Argo si è già recato in Colchide per con-

² Mito di Zeus, Semele e Dioniso (*Metamorfosi* III 259-317); mito di Acì, Galatea e Polifemo (*Metamorfosi* XIII 738-899); mito di Ermafrodito e Salmace (*Metamorfosi* IV 285-388).

quistare il vello d'oro, e certo ha incontrato il fratello di Circe Eeta; invece Odisseo con la sua nave ancora non è giunto a quella sua isola che Omero (*Odissea* XII 3-4) chiama "l'isola Eea", ancora non ha ammirato il suo bel palazzo costruito in "liscie pietre" (*Odissea* X 211) e circondato da bestie feroci addomesticate; neppure i suoi compagni hanno conosciuto gli incanti della voce di Circe e i suoi "farmachi tristi" che li trasformeranno in porci (*Odissea* X 210-242) – ciò da cui l'eroe sarà protetto grazie a un'erba prodigiosa raccomandata da Hermes, il *moly* (*Odissea* X 275-306), e della dea conoscerà ben più, e più a lungo, che la voce e il canto divino. Ma questa è un'altra storia, ed è anche un'altra erba.

Provvederemo poi a chiarire la "cronologia relativa" dell'incontro tra Glauco e Circe, vogliamo ora ambientarlo correttamente nello spazio: se per Omero l'episodio di Circe e di Odisseo si pone all'estremo Oriente del mondo conosciuto (*Odissea* XII 3-4 "l'isola Eea, dove l'Aurora nata di luce ha la casa e le danze, dov'è il levarsi del Sole"), in Ovidio lo scenario è diverso e più familiare. Il palazzo della figlia del Sole, per il vero anche nelle *Metamorfosi* ricco di ogni sorta di bestie, si leva su colli erbosi nelle acque del Tirreno, in un sito che ci è facile identificare come il promontorio del Circeo. Se Odisseo giunge alla isola Eea dopo una lunga navigazione, Glauco non è da meno: ripercorrendo a ritroso i versi di Ovidio attraversiamo a grandi bracciate (*Metamorfosi* XIV 8 *manu magna*) le acque del Tirreno, poi lo stretto che marca il confine tra la Sicilia e la terraferma, scorgiamo Zancle (Messina) e le antistanti mura di Reggio (che dunque esistevano già in un tempo mitico), la contrada del Ciclope presso l'Etna e raggiungiamo il mare ellenico dell'Eubea, poi guadagniamo il libro precedente, dove (*Metamorfosi* XIII 905) questo nuovo abitatore divino del mare che è Glauco dice di aver conseguito la sua speciale forma "da poco tempo", *nuper* [...] *in Euboica Anthedone*, "ad Antedone d'Eubea". Il luogo è euboico solo per processo metonimico, perché affaccia sull'Eubea e sul mare Euboico, ma Antedone — attuale Anthidona — è geograficamente in Beozia. Dall'Eubea la separa uno stretto braccio di mare, e l'enunciazione è simile a quella di chi oggi dicesse "Piombi-

no elbana", dato che dalla città tirrenica è facile vedere l'isola d'Elba, e raggiungerla.

Le *Metamorfosi* sono il poema delle erbe, dei succhi e delle linfe vitali, dei germogli e delle radici, del loro operare segreto sotto la superficie delle cose o sotto la pelle delle forme viventi, generandone trasformazione; sono il poema che più di ogni altro enfatizza la continua e precaria sostituibilità del tutto, e pertanto la speciale e continua impermanenza del tutto. Ciò vale persino per il sangue che pulsa nei corpi degli uomini e appare principio di vita. Lo dimostra la storia di Esone, il vecchio padre di Giasone, cui Medea, amante del figlio, taglia la gola e che dissangua per sostituirgli il fluido vitale con una prodigiosa miscela di succhi magici: Esone ridedato si rivede quale era stato quaranta anni prima, prodigio vitalistico ottenuto attraverso farmaci naturali (*Metamorfosi* VII 293). Alla pozione di Medea aveva partecipato anche un *vivax gramen*, una erba vivificante, che Medea stessa aveva colto (*carpsit*) ad Antidone Euboica, un'erba — osserva Ovidio — *nondum mutato vulgatum corpore Glauci*, ancora non divenuta famosa per la trasformazione del corpo di Glauco (*Metamorfosi* VII 232-233) [Fig. 4, Fig. 5]. Si trattava dunque della medesima erba colta nel medesimo luogo, ma a Glauco nessuno ne aveva parlato.

Prima di essere un dio marino, quando era mortale (*Metamorfosi* XIII 920, *Ante tamen mortalis eram*) Glauco già viveva nel mare e per il mare, era un pescatore:

*nam modo ducebam ducentia retia pisces,
nunc in mole sedens moderabar harundine linum*

ora trascinavo le reti che poi trascinavano i pesci,
ora assiso su uno scoglio manovravo il filo con la canna

(*Metamorfosi* XIII 922-923)

Se trascinava le reti che poi trascinavano i pesci (con ricercato effetto espressivo) è implicito che manovrasse una imbarcazione: e



Fig. 4, a sinistra:
Nicolas-André Monsiau, *Medea ringiovanisce Esone*, XVIII secolo.

Fig. 5, in basso:
Senecio, *Asplenio, Gramigna, Gladiolo e Rosmarino*. Miniatura da Pseudo-Apuleio, *Erbario*, 1070-1100 ca., manoscritto inglese (St. Augustine's abbey, Canterbury), Oxford, Bodleian Library, MS. Ashmole 1431, fol. 20v-21r.



siccome la prima nave umana è la mitica "Argo" della storia di Giasone e del vello d'oro (*Metamorfosi* VI-VII, specie VI 721 *prima carina*), la posteriorità al ciclo argonautico deducibile già in riferimento a Medea è confermata. Una moderata tecnologia dunque supporta l'attività di Glauco, dalla nave taciuta alle esplicitate reti, alla canna da pesca con il filo e ovviamente con l'amo (*Metamorfosi* VII 934). E Glauco ha le sue attenzioni e le sue procedure: mentre lascia le reti ad asciugare dispone in bell'ordine, per contarli e trascoglierli (dovrà poi venderli?) i pesci che ha pescato.

Li adagia dunque su un prato verde che confina con una spiaggia, ed è un prato intonso, su cui mai nessun essere vivente si è posato o alla cui erba ha attinto, dice: ai suoi occhi e alla sua mente ignari di Medea ha status di luogo sacro. Ma al contatto con il *gramen* che aveva partecipato alla *reiuvenatio* di Esone accade qualcosa che sembra inventato: i pesci si muovono animati, saltano da un lato all'altro, si spostano su terra come se fossero in acqua: ritornano al loro elemento lasciando non solo la spiaggia ma anche il loro *dominus novus*, Glauco stesso. Dinanzi al prodigio di animazione e di movimento egli resta impietrito e ammirato, *moror mirorque simul*³ e dopo lungo dubitare si interroga sulla causa, si domanda se egli abbia assistito all'azione di un dio, o se tutto sia stato causato dal succo di un'erba. Eccolo allora fare ciò che, dice, nessuno aveva fatto prima di allora: interrogandosi sulle proprietà di quell'erba non solo egli stacca un ciuffo, ma lo addenta (XIII 943), *decerpsi decerptaque dente momordi*.⁴ Il palato ha appena cominciato a gustare quei succhi prima ignoti, che il rito metamorfi-

³ *Moror miror que simul*, *Metamorfosi* XIII 738, una immagine di fissità e di ammirazione da collegare anche con il *sedens* del precedente v. 923. Nel "sedendo e mirando" dell'*Infinito* di Leopardi (componimento più volte collegato con l'*incipit* del II libro della *Natura* di Lucrezio) sembra di poter cogliersi una memoria intertestuale del nesso ovidiano, avvalorata dalle numerose note di soggetto ovidiano presenti nello *Zibaldone*.

⁴ Evidente l'effetto di virtuosismo sia fonetico con allitterazione in *-d* sia retorico con la paronomasia *decerpsi decerptaque* che al contempo riecheggia il precedente *ducebam ducentia* (v. 922).

co ha inizio: il pescatore di Beozia è squassato nei precordi dal desiderio di una diversa forma di vita. Egli non può resistere, e come potrebbe? L'ineluttabilità delle passioni è la legge immanente al poema, tanto più se si tratta di dèi. Perché è quello il destino che lo attende: dato addio per sempre alla terra, si immerge nel mare, un rituale equoreo di iniziazione lo associa agli dèi marini. Perduta e poi recuperata la conoscenza, egli è diverso da prima nel corpo e anche nella mente: ora ha una barba di colore verde scuro, ha una lunga chioma, grandi spalle, braccia azzurre, e le sue gambe fuse terminano in una coda da pesce pinnuto. Questa la sua storia (XIII 920-963). Non è stato per lui un problema nuotare sino al Circeo, dunque.

Ora che abbiamo rievocato il racconto della metamorfosi in dio marino del pescatore di Beozia, ci è più facile comprenderne *per differentiam* alcune caratteristiche: è una trasformazione spontanea, non è stata comandata dalle competenze magiche di una Medea o di una Circe, né è stata agita dalla passione di qualche dio; è una trasformazione attivata da un gesto mimetico, nel senso che Glauco ha imitato, sperimentandolo su di sé, ciò che ha visto accadere e compiersi per i pesci che ha pescato. Non c'è stato neanche bisogno di parole, la scena si svolge in silenzio (non potrebbe essere diversamente, con dei pesci), le due brevissime frasi pronunciate da Glauco, l'interrogativa *Quae tamen has vires habet herba?* (XIII 942) e *Repetenda numquam terra, vale!* (XIII 947-948) possono anche non esser state pronunciate ma farsi leggere come resa fonetica di un monologo interiore.

In altri casi — per esempio nella storia di Esone — l'azione delle erbe su una creatura vivente era stata di rigenerazione, di ritorno alla vita, un ritorno all'indietro della freccia del tempo. Vale anche per i pesci di Glauco. Invece e diversamente da loro egli diventa altro da sé. Ovidio lo sottolinea già nell'accenno di VII 232 al *mutatum corpus* di Glauco, per poi sviluppare il tema nel nostro episodio, ed ecco XIII 946 (*alterius naturae*) e 958-959 *alium me corpore toto, / ac fueram nuper, neque eundem mente recepi* nonché XIV

15 *mutatus*. Se l'assunzione dell'erba trattata da Medea aveva riportato in vita Esone ridandogli la giovinezza perduta, se il contatto con la medesima erba aveva riportato nell'acqua i pesci, capaci così di gabbare in Glauco il loro "nuovo padrone" (XIII 939), aver gustato quell'erba rende Glauco diverso da sé, lo innalza, lo rende dio.

Ma nella sua felice e famosa elevazione al divino c'è un problema che troppo spesso resta nascosto o rimosso, e quel problema è la passione, ovvero nell'universo ovidiano la connotazione necessaria, imprescindibile, fondante della divinità e dei suoi poteri.

Non si parla qui della passione per la natura diversa che Glauco ha conseguito, ma della passione che agita gli dèi e genera le metamorfosi della natura, ovvero della passione erotica. Sì, perché il pescatore che ad Antidone si è trasformato in dio, mentre nuotava tra Sicilia e Italia e cioè "sul lido italico, dinanzi alle mura di Messina" (*Metamorfosi* XIV 17), ha visto Scilla. Ovidio l'ha già presentata nel libro XIII: è una fanciulla dalla pelle candida come il marmo e dall'indole gentile e compassionevole, anche scaltra nel negarsi ai desideri dei pretendenti incantati dalla sua grazia (XIII 735-748). Glauco la vede dal mare di cui solca i flutti: la vede, nuda, mentre si bagna in una caletta. E il suo desiderio è subito quello rapinoso e irrefrenabile di un dio: è *amor* (XIV 13), è *furor* (XIV 16), è *calor* (XIV 25), in rispondenza a un precedente *haeret* (XIII 906), che fotografa la folgorazione erotica [Fig. 6]. Eppure a nulla sono valsi i primi tentativi di Glauco, che anzi hanno fatto fuggire la fanciulla dalle acque verso un'altura; a nulla è servita la lunga allocuzione con la quale Glauco ha narrato la sua vicenda (lui è aggrappato a uno scoglio, lei lo guarda dall'alto), mettendo in chiaro sin dall'esordio (XIII 917-918) di non essere *prodigium* e neanche *fera belua, sed deus*, forse anche per rimarcare la sua differenza rispetto al Ciclope Polifemo (dopo tutto, è a Scilla che Galatea ha raccontato la sua vicenda, è Scilla che la pettina e le asciuga le lacrime, *Metamorfosi* XIII 740-897) [Fig. 7, Fig. 8]. Eppure Scilla non si lascia convincere: dal punto di vista di Glauco, che invece non è *fera belua*, è la vergine



Fig. 6: Agostino Carracci, *Glaucus e Scylla* (?), 1597-1607, Roma, Palazzo Farnese.

Scylla a risultare spietata, *ferox*, con significativo e sorprendente e anche ironico ribaltamento. Con effetti fonetici felici e rapidissimi, che corrispondono all'incessante e trascolorante metamorfosi del mondo, a *Scylla ferox* segue in asindeto *Furit ille* (XIII 967).

Per il dio furioso e respinto non può essere che tempo di Circe: tempo di erbe.

Per noi, è l'occasione di sottolineare che la storia della metamorfosi divina di Glaucus ci è stata esposta in modo solo indiretto: il destinatario diretto delle parole di Glaucus è Scylla. La storia del pescatore trasformato si iscrive in una narrazione più ampia che è una vicenda di tentata seduzione da parte del dio, il cui carattere erotico, nella poesia di età augustea, ritroviamo evocato per es. anche in Properzio.⁵ Quello della metamorfosi è su tutto un *argumentum* giocato funzionalmente con intenti di carattere suasorio: cedi a me, perché è a un dio che tu cedi. Si rilegga al proposito la conclusione del discorso:

⁵ Properzio *Elegie* II 26, 13. Diversa accezione del dio, non considerata da Ovidio, è quella di divinità profetica, implicata ad es. in Virgilio *Eneide* VI 36 (Glaucus padre della Sibilla Cumana "Deifobe"), che rimonta a una antica tradizione ellenica, per cui si veda ad es. Pausania *Descrizione della Grecia* IX 22, 7 (con riferimenti a Pindaro e a Eschilo).



Fig. 7, in alto:
Johann Wilhelm Baur,
Glaucus e Scylla, XVII se-
colo, incisione in Ovi-
dio, *Metamorfosi*, 1709.

Fig. 8, a destra:
Bartholomäus Spranger,
Glaucus e Scylla, 1580-
1582, Vienna, Kunsthisto-
risches Museum, Gemäl-
degalerie.



*Quid tamen haec species, quid dis placuisse marinis,
Quid iuvat esse deum, si tu non tangeris istis?*

A che giova questo aspetto o il favore degli dèi del mare,
a che giova essere dio, se tutto questo non ti tocca?

(*Metamorfosi* XIII 964-965)

Anzi, Glauco avrebbe detto di più (XIII 966) se Scilla fosse rimasto ad ascoltarlo. Forse avrebbe corretto questa che è in sostanza una maldestra *deminutio* dello status divino. Alla fine, la storia di trasformazione non ha avuto effetto. Le erbe possono trasformare un uomo in un dio, ma quale erba concede il carisma della seduzione?

Se Ovidio chiude il libro XIII al v. 968 con Glauco che *prodigiosa petit atria Titanidos Circes*, non è per caso. Il nome della figlia del Sole rappresenta l'ultima parola del libro XIII ed è Circe (con il suo palazzo magico) a orientare l'aspettativa di lettura del successivo XIV libro. Che il suo ingresso in scena lasci presagire ai lettori di Ovidio effetti speciali di teratismi e trasformazioni magiche con il debito corredo erotico è pressoché certo, l'interesse sta nel trattamento. E all'inizio del XIV libro l'autore crea non a caso un certo indugio, una dilazione che accresce la curiosità del lettore: ecco la narrazione puntuale del viaggio di Glauco, ecco le formule di saluto cerimoniale tra le due divinità. Poi, finalmente, Glauco parla. Esordisce con un appello alla solidarietà divina e prosegue con la sottolineatura in merito al potere delle erbe che abbiamo menzionato in apertura; dinanzi a Circe sono entrambe forme di *captatio benevolentiae*. Poi, dopo un breve accenno al suo per ora sfortunato tentativo di seduzione, chiede l'ausilio di Circe, sotto forma di incantesimo da lei proferito (XIV 21 *ore sacro*) o con l'ausilio di un'erba che sia davvero efficace (XIV 22). Intento di Glauco, nuovo dio, non certo guarire da *amor furor calor* — sono quelle passioni a “fare” il dio — né solo poter godere della bellezza di Scilla, bensì accendere in lei la passione, *partem ferat illa caloris* (*Metamorfosi* XIV 24). Il successivo e sorprendente sviluppo degli eventi appare orientato proprio da questa richiesta.



Fig. 9:
Giovanni Domenico Cerrini,
La maga Circe, XVII secolo,
Collezione privata.

In effetti, e più tardi ne farà esperienza Odisseo, non esiste *ingenium* più soggetto a incendiarsi per il furore erotico rispetto a Circe. A questo punto (e per questa richiesta) è la dea figlia del Sole che desidera il nuovo dio marino, lo prega esplicitamente che la faccia sua, *ut tua sim, voveo* (XIV 35), prospettandogli che con un solo medesimo gesto egli potrà sia assecondare chi lo desidera sia vendicarsi di chi lo disprezza. Alla raffinata quanto diretta profferta di Circe egli risponde con un inatteso *adynaton* — nasceranno fronde in mare, e alghe sulle cime dei monti, prima che muti il suo amore per Scilla, fin tanto che ella vive (XIV 37-39). È una ripulsa, e genera nella dea una nuova passione, necessariamente irrefrenabile: l'ira. A questo punto Circe prepara le erbe: e non per assecondare la richiesta di Glauco, bensì per punire. Non lui (non può, non vuole, lo ama, XIV 41) ma la sua rivale in amore, la vergine Scilla. Ecco che Circe tritura erbe misteriose al suono di formule segrete, poi fende le acque camminandovi sopra, vestita d'azzurro per strategia mimetica di dissimulazione. Raggiunta la caletta dove Scilla si bagnava, versa in essa il suo intruglio di erbe e mormora un oscuro sortilegio [Fig. 9, Fig. 10]. Il maleficio è compiuto. Quando Scilla

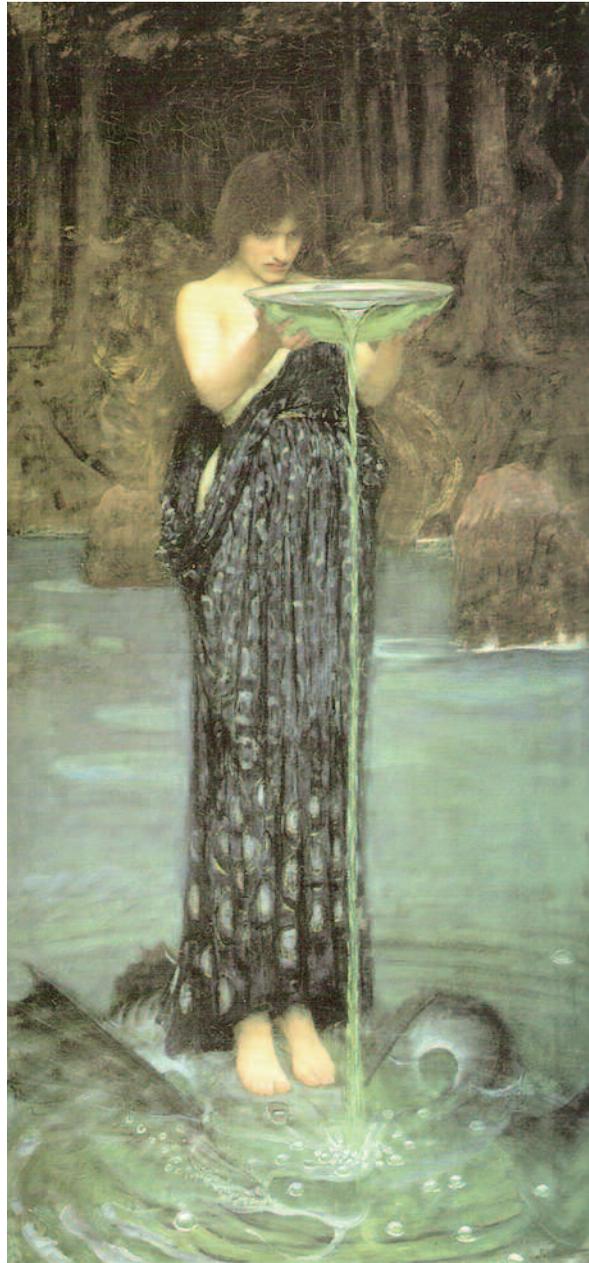


Fig. 10: John William Waterhouse, *Circe invidiosa*, 1892, Adelaide, Art Gallery of South Australia.



Fig. 11: Pieter Paul Rubens, *Scilla e Glauco*, 1636 ca., Bayonne, Musée Bonnat.

fa ritorno al suo luogo prediletto, lo sviluppo è noto: dalle anche in giù (dunque, con perfetta simmetria alla parte del corpo che Glauco aveva avuta mutata in coda di pesce), le spuntano i ceffi di cani latranti. L'incantevole fanciulla di fine XIII libro si è trasformata in un mostro, ed è facile osservare che il *non ego prodigium nec sum fera belua* di Glauco (XIII 917) è stato ripreso, ribaltato e distorto, per connotare la nuova condizione di Scilla (XIV 60 *latrantibus monstris*, XIV 66 *canum rabie ... ferarum*). Le erbe che dovevano congiungere hanno aperto una distanza incolmabile [Fig. 11].

Però, nessun vantaggio dall'ingresso in scena della figlia del Sole. Ella non ha ottenuto il favore di Glauco, che fugge piangendo la deformazione dell'amata (*amans* XIV 68) e rifiutando la maga che ha abusato del potere delle erbe, mentre Scilla resta in alto sulla

rupe, nella sua fusione mostruosa con i cani latranti. Darà poi sfogo al suo rancore per Circe privando di suoi compagni proprio Odisseo che l'aveva domata con l'erba *moly* (*Metamorfosi* XIV 71). Scrive Ovidio che in seguito — prima del passaggio di Enea — il busto innestato su una base canina sarà trasformato in scoglio, mentre nell'*Eneide* di Virgilio la situazione è un poco diversa, la terminazione del corpo di Scilla lega code di delfini a ventre di lupi (III 428). Ancora diversa la descrizione di Scilla con la quale proprio Circe avverte Odisseo (*Odissea* XII 85-100), ma parimenti esiziale l'incontro del mostro con la nave dell'eroe (*Odissea* XII 245-259).⁶

Resta che per Glauco (nonostante una passione non corrisposta) la precedente assunzione dell'erba per mimesi dal mondo animale ha portato a una trasformazione dall'umano al divino, per Scilla attraverso l'intervento divino di Circe e delle sue erbe si è passati dall'umano al bestiale. Siamo in un caso dinanzi a un processo di elevazione/deificazione, nell'altro caso a un processo di degradazione/animalizzazione,⁷ che Ovidio consapevolmente sviluppa a cavallo tra due libri in un sapiente processo di corrispondenza, legame, specularità. Nel segno delle erbe metamorfiche la storia di Glauco e quella di Scilla si rispondono come nelle due valve di un dittico, disegnando un mondo divino e furioso insieme, dove la passione domina, ma il suo appagamento è tutt'altro che garantito. Nel segno dell'erba strumento delle passioni divine Circe perde il desiderato Glauco, Glauco piange Scilla perduta per sempre, Scilla che era apparsa *ferox* rifiutandosi alle offerte di Glauco ora diviene *ferox* in ben altro e più tangibile senso.

Scilla che non farà coppia erotica con Glauco si legherà a Cariddi come coppia minima del catalogo dei mostri e dei pericoli marini [Fig. 12].

⁶ Nell'*Odissea* Circe non è presentata come causa della trasformazione mostruosa di Scilla.

⁷ Processo *discenditivo*, direbbe il Manganelli di *Hilarotragoedia*.



Fig. 12: Johann Heinrich Füssli, *Odisseo di fronte a Scilla e Cariddi*, 1794-1796, Aarau, Kusthaus.

Quella narrata da Ovidio è la più ampia versione del mito di Glauco e di Scilla a noi pervenuta dal *corpus* letterario greco e latino, e se nella tradizione greca che del mito è al contempo generatrice e scenario egli resta figura marginale, diverso è il discorso

in ambito latino, anche grazie all'enorme successo di Ovidio nel Medio Evo occidentale.⁸ Il poemetto forse francese del XIII secolo *De vetula* cercò di farne un cristiano *ante litteram*,⁹ e Dante gli assegnò il terzo posto nel famoso corteggio dei poeti antichi di *Inferno* IV 88-90, dopo Omero e "Orazio satiro", a riprova dell'ammirazione che gli tributava e che è stata ben lumeggiata da recenti studi critici sensibili alla valorizzazione del portato ovidiano in Dante.¹⁰ Particolarmente efficace ci è parsa la riflessione di Michelangelo Picone sullo statuto di Ovidio quale *auctor* agli occhi di Dante, con le relative riverberazioni sulla comprensione dantesca degli ovidiani miti divini: falsi, in prospettiva cristiana, epperò esemplari non solo in termini artistici ma anche in prospettiva allegorica e più specificatamente morale (come *integumentum* della rivelazione cristiana) oltre che nella loro "verità" diegematica e narrativa.¹¹ La storia della trasformazione divina di Glauco, che in Ovidio ha una espressa finalizzazione volta alla seduzione erotica (non riuscita), e si correda di un apparato magico quanto meno discutibile, viene ripresa, decontestualizzata e soprattutto rifunzionalizzata da Dante nel I canto del *Paradiso*, per marcare con il suo *exemplum* (percepito e comunicato come dato di fatto) uno degli snodi cruciali del poema. Si potrebbe definirlo metamorfosi di una metamorfosi. Dante ancora non ha scritto (egli stesso ancora non lo ha appreso da Beatrice) che si sta muovendo verso l'alto a grande velocità, passando attraverso "corpi levi" (*Paradiso* I 99) ha invece comunicato ai lettori di avere visitato il "regno santo" (I 10), e che né la memoria né la parola possono tenere dietro alla verità dell'esper-

⁸ Significativo al proposito il fatto che la cultura bizantina, a lungo impermeabile se non refrattaria a prestiti culturali dall'Occidente latino, a fine XIII secolo con l'opera del monaco, filologo e traduttore Massimo Planude, inserì la poesia amorosa di Ovidio nel ristretto canone degli autori latini meritevoli di traduzione.

⁹ La tentata cristianizzazione letteraria dei Pagani Eminentissimi era una *lignée* culturale attiva sin dal IV secolo, con la finzione dell'*Epistolario tra Seneca e San Paolo* citato da san Gerolamo e poi da Agostino.

¹⁰ Rimando alla Bibliografia per generali indicazioni di lettura.

¹¹ Picone (1993).



Fig. 13: John Flaxman, *Dante e Beatrice (Paradiso, Canto I)*, 1793.

rienza. Per questo il poeta chiede soccorso ad Apollo con una lunga invocazione nella quale è compreso un nuovo riferimento al poema ovidiano (mito di Marsia, *Metamorfosi* VI 382-400), perché la sua poesia possa essere all'altezza della rivelazione che gli è stata concessa. L'azione fino ad ora è stata assente, comincia lenta con la scena cosmica dei vv. 37-45, poi l'attenzione si concentra su Beatrice con gli occhi fissi nel sole, e Dante seguendo il suo esempio fissa l'astro più di quanto non sia possibile sulla terra [Fig. 13]. A quel punto distoglie gli occhi dal sole e guarda lei, e allora accade che (vv. 67-72)

Nel suo aspetto tal dentro mi fei,
Qual si fé Glauco nel gustar dell'erba
Che 'l fé consorto in mar de li altri dèi.
Trasumanar significar per verba
Non si poria; però l'esempio basti
A cui esperienza grazia serba.

L'assunzione dell'erba prodigiosa per Glauco, la visione beatifica di Beatrice per Dante, portano al medesimo risultato: il superamento dei limiti umani, che il genio linguistico di Dante interpreta con il nuovo conio *trasumanar*. A questa elevazione corrisponde anche un raffinamento del linguaggio, in Dante Glauco gusta l'erba che invece in Ovidio si era limitato a *dente mordere*.

Ma la segmentazione dantesca del referente ovidiano comporta molto più che una serie di riferimenti intertestuali peraltro ben colti dalla critica.¹² L'accento paradigmatico a Glauco come *esempio* implica difatti e anzitutto che il testo è rivolto a lettori familiari con il testo ovidiano, familiari dunque con la poco esemplare e malriuscita vicenda di seduzione, così come con l'antimodello mostruoso di Glauco rappresentato da Scilla. Forse costoro potevano scorgere in Beatrice il ribaltamento femminile, speculare e *trasumanante* della figura femminile degradata in Ovidio nella storia connessa con quella di Glauco? Se è vero che la storia di Glauco è raccontata *per* Scilla, Dante si fa Glauco non in astratto ma *nell'aspetto* di Beatrice, che trasforma in divinità quel mostruoso. Mi sembra una possibilità ermeneutica da valutare, una ulteriore metamorfosi di metamorfosi.

Tanto più che questi lettori ideali verranno meglio precisati, nell'incipit di *Paradiso* II (1-15), come avevzsi al *pan de li angeli* (v. 11) — un nutrimento che, pur non essendo erba, crea la differenza e testimonia l'intelligenza.

Non possiamo sdipanare l'intero filo delle metamorfosi di Glauco, ma sembra curioso gettare uno sguardo sulla sorte del Glauco dantesco e ovidiano nella Grecia dalla quale la divinità marina proviene. Fra le traduzioni in lingua greca della *Commedia* attualmente disponibili¹³ continua a primeggiare quella in versi di Nikos

¹² Su tutti Guthmüller (2007).

¹³ Dante Alighieri, *He theia komodia*, 3 voll. trad. di A. Riziotis, ed. Tipothito, Atene 2002. Dante Alighieri, *He theia komodia*, 3 voll., trad. di G. Kotsiras, ed. Zacharopoulos, Atene 1986. Il solo *Inferno* (*Kolasi*) a c. di K. Sphekas, ed. Aigokeros, Atene 2000.

Kazantzakis,¹⁴ il pensatore e scrittore (1883-1957) conosciuto in Occidente più per lo *Zorba* e per altri romanzi che ebbero fortune cinematografiche¹⁵ che per i meriti della sua ampia produzione letteraria, che si confrontò con i grandi temi della tradizione culturale d'Oriente e d'Occidente, attirandosi censure dalle Chiese istituzionali sia cattolica e ortodossa, il che testimonia semplicemente dell'importanza che per lui ebbe la riflessione sul Vangelo (sorte non dissimile, del resto, ebbe prima di lui lo scomunicato Tolstoj). Kazantzakis, come anche il suo amico e sodale Angelos Sikelianos, dedicatario della traduzione dantesca, aveva una vocazione al titanismo letterario: la citatissima ma poco letta *Odissea* di Kazantzakis consta di ben 33.333 versi (più del doppio rispetto al modello omerico), laddove la sua traduzione della *Commedia* dantesca venne realizzata, stando alla mitologia che l'accompagna, in soli 45 giorni dell'anno 1932 per essere poi pubblicata nel 1934 (da allora è in Grecia un classico sempre riproposto, un po' come da noi, *mutatis mutandis*, il *Moby Dick* di Cesare Pavese). Facile intuire che l'elemento del dialogo da scrittore a scrittore (corroborato da un'introduzione molto partecipata e sottile) prevalga sull'aspetto propriamente "filologico" della restituzione finale del testo. Del resto Kazantzakis cita in esergo *Convivio* I vii "E però sappia ciascuno, che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia".

¹⁴ Ora Dante Alighieri, *He theia komodia*, 3 voll. trad. di N. Kazantzakis, ed. E. Kazantzakis, Atene 2002. Il libro è in catalogo da oltre settanta anni.

¹⁵ Dal romanzo del 1954 *Ho Christos xanastauronetai* (trad. it. *Cristo di nuovo in croce*, Mondadori, Milano 1955 e succ.) fu tratto nel 1957 *Colui che deve morire*, di Jules Dassin (il regista, per restare in Grecia, di *Mai di domenica*). Dal celebre *Bios kai politeia tou Alexi Zorba* (alla lettera, *Vita e condotta di Alexis Zorba*, trad. it. *Zorba il greco*, Martello, poi Mondadori, Milano 1955 e succ.) deriva *Zorba il Greco* di Michael Cacoyannis (1964), successo mondiale anche grazie all'interpretazione di Anthony Quinn nella parte del protagonista e alla colonna sonora di Mikis Theodorakis. Dal romanzo del 1955 *Ho teletaios peirasmos*, ovvero *L'ultima tentazione*, trad. it. 1987 Frassinelli, Milano, Martin Scorsese trasse l'assai dibattuto *L'ultima tentazione di Cristo* (1988).

Ritorniamo dunque a *Paradiso* I 67-72

Nel suo aspetto tal dentro mi fei,
Qual si fé Glauco nel gustar dell'erba
Che 'l fé consorto in mar de li altri dèi.
Trasumanar significar per verba
Non si poria; però l'esempio basti
A cui esperienza grazia serba.

Nel greco di Kazantzakis questo diventa

Κι ὡς θώρουν τη, τὰ σωθικά μου ἀλλάζαν,
ὅπως τοῦ Γλαύκου ὡς γεύτη τὸ χορτάρι,
ποὺ ὅμοιο θεὸ τὸν ἔκαμε πελάγου.
Πῶς ὁ θνητὸς θεώνεται, μὲ λόγια
δὲ λέγεται. ὅμως τοῦτο φτάνει σὲ ὅποιον
ἢ θεία γραφτό ἔχει χάρη νὰ τὸ ζήσει.

ovverosia, ritraducendo in italiano attuale:

E come la vidi, il mio intimo mutò,
Come quello di Glauco quando gustò l'erba
Che lo rese pari a un dio del mare.
Come un uomo mortale si divinizza, a parole
Non si lascia dire; comunque, questo basta per chi
La divina grazia ha stabilito che debba sperimentarlo.

Facile ironizzare sugli errori (“Come la vidi” non è “Nel suo aspetto”) o sulla semplificazione, laddove sarebbe possibile, per converso, sottolineare la coerenza. Se Kazantzakis non si cimenta nella resa di “dolcezza e armonia” della lingua, a maggior ragione trascura la stratificazione e il plurilinguismo, dalla neoconiazione del *trasumanar* alla rima *trasumanar/significar* in asindeto allo stupefacente accostamento del nesso al latinismo *per verba*, “esempio” di linguaggio giuridico accostato a paradigma teologico, in base alla caratteristica giustapposizione espressiva dantesca. Resta che tra il

dantesco *trasumanar*, che nell'implicare un superamento ascensionale prefigura anche l'effettivo moto verso l'alto dell'autore-protagonista (ciò che sarà esplicitato nei vv. 85 ss.), e la resa “come un uomo mortale si divinizza”, intercorre un rapporto affine a quello della glossa con scolio.

Peraltro la divinizzazione dell'umano (specie attraverso la prassi, anche politica) è uno dei temi strutturali dell'intera poetica dello scrittore cretese, esplicitato nella sua notevole ancorché teologicamente eterodossa *Ascetica* (del 1928) oltreché nella già segnalata introduzione alla traduzione di Dante. In queste metamorfosi di metamorfosi il ritorno di Glauco alla Grecia coincide a sorpresa con uno svuotamento dei significati che lo riguardano, mentre si accompagna alla prevalenza di un traduttore-autore rispetto al testo che gli fa da referente. Anche a tralasciare i giudizi di valore, qualcosa di simile è accaduto in recenti riproposizioni letterarie dei poemi omerici “svuotate” dalla presenza degli dèi.

Varrà anche qui la saggezza del filologo classico Paul Maas, per cui *Gegen die Kontamination ist kein Kraut gewachsen* — “Contro la contaminazione, ancora nessuna erba è cresciuta”?¹⁶

¹⁶ Nella traduzione italiana MAAS, P. (1975: 62) “Contro la contaminazione non si è ancora scoperto alcun rimedio”.

BIBLIOGRAFIA

TESTI

- DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a c. di G. Petrocchi, 4 voll., Mondadori, Milano 1966.
- HOMERI *Odyssea* rec. P. Von der Mühl, Basileae 1971⁴. Fra le traduzioni italiane resta *evergreen* per leggibilità e fortuna Omero, *Odissea*, pref. di F. Codino, versione di Rosa Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 1963 e succ.; più adatta a uso accademico Omero, *Odissea*, a c. di M. Fernández-Galiano, J. Bryan Hainsworth, A. Heubeck, A. Hoekstra, J. Russo, Stephanie West, trad. di G.A. Privitera, 6 voll., Fondazione Lorenzo Valla – A. Mondadori Editore, Verona-Milano 1981-86.
- P. OVIDI NASONIS *Metamorphoses* ed. R.J. Tarrant, Oxonii 2004. In attesa del completamento dell'edizione italiana curata da A. Barchiesi per la Fondazione Lorenzo Valla (apparsi dal 2005 a oggi tre volumi per i primi sei libri), si può ricorrere a OVIDIO *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, con uno scritto di I. Calvino, Einaudi, Torino 1979. – Commento: P. OVIDIUS NASO *Metamorphosen*, Kommentar von F. Bömer, Buch XII-XIII, C. Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1982; Buch XIV-XV, ibid. 1986.
- PAUSANIA, *Guida della Grecia*, a c. di D. Musti – M. Torelli et al. 9 voll., Fondazione Lorenzo Valla – A. Mondadori Editore, Verona-Milano 1982-2010 (per il restante cfr. *Pausaniae Graeciae Descriptio*, vol. III, ed. Maria Helena Rocha-Pereira, Leipzig 1981).
- SEXTI PROPERTI *Elegi*, ed. S. J. Heyworth, Oxonii 2008. - Trad. it. Properzio, *Elegie*, introduzione di A. La Penna, trad. it. di Gabriella Leto, Einaudi, Torino 1970 e succ.
- VIRGILIO, *Eneide*, a c. di E. Paratore, trad. di L. Canali, 6 voll., Fondazione Lorenzo Valla – A. Mondadori Editore, Verona-Milano 1978-1983.

STUDI

- ANSELMI G.M. e GUERRA M. (a cura di) (2006), *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Gedit, Bologna.
- CORSANO, M. (1992), *Glaukos: miti greci di personaggi omonimi*, Ed. dell'Ateneo, Roma.
- DI FONZO C. (2007), "Dante e il mito: retrogradatio critica", in *L'Alighieri*, XXIX, pp. 155-160.
- GALLO I. e NICASTRI, L. (a cura di) (1995), *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, ESI, Napoli.
- GUTHMÜLLER B. (2007), "'Trasumanar significar per verba / non si poria'. Sul I canto del Paradiso", in *L'Alighieri*, XXIX, pp. 107-120.
- GUTHMÜLLER B. (1997), *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Bulzoni, Roma.
- IANNUCCI A. (a cura di) (1993), *Dante e la "bella scola" della poesia. Autorità e sfida poetica*, Longo, Ravenna.
- MAAS P. (1975), *Critica del testo*, trad. it., Le Monnier, Firenze
- MANGANELLI G. (1987), *Hilarotragoedia*, Adelphi, Milano.
- PICONE M. (1993), "L'Ovidio di Dante", in IANNUCCI, A. (1993), pp. 107-144.
- PICONE M. (1998), "Dante e il mito degli Argonauti", in *Rassegna Storica di Letteratura Italiana*, XI, pp. 9-28.
- PICONE M. e CRIVELLI P. (a cura di) (1999), *Dante. Mito e poesia. Atti del Secondo Seminario Dantesco Internazionale (Monte Verità, Ascona, 23-27 giugno 1997)*, Cesati, Firenze.