

# LE FORME e LA STORIA

Rivista di filologia moderna  
n.s. III (1991), 1

BIBLIOTECA  
FRANCESCO  
CATTANIA



*Rabbettino Editore*

Michelangelo Picone

La *lectio Ovidii* nella «Commedia».  
La ricezione dantesca delle «Metamorfosi»

1. La *Commedia* di Dante, letta modernamente come una «enciclopedia degli stili»<sup>1</sup>, rappresenta nella sua realtà testuale il risultato di una consumatissima esperienza di riscrittura letteraria degli stili sviluppati dalla tradizione poetica precedente, classica e romanza. Già nel primo canto dell'*Inferno* il personaggio che dice io, l'*actor*, riconosce il debito sostanziale da lui contratto nei confronti di Virgilio («tu se' [...] 'l mio autore»: v. 85) da cui ha derivato «lo bello stilo che m'ha fatto onore» (v. 87): lo stile cioè che ha permesso al "rimatore" moderno di innalzarsi, attraverso un arduo esercizio di *imitatio* e *aemulatio*, allo stesso rango del "poeta" classico imitato e emulato; lo stesso stile che, assorbito direttamente dall'*Eneide* «nutrice», gli consentirà subito dopo di entrare a far parte di un elettissimo canone di *auctores*, che non è più solo classico ma anche moderno («si ch'io fui sesto tra cotanto senno»: *Inf.* IV, v. 102). Al posto centrale della «bella scola» (v. 94), di questa nobile accademia poetica, Dante pone Ovidio («Ovidio è 'l terzo [...]»): l'*auctor* che già il suo maestro, Brunetto Latini, aveva scelto come guida per il proprio viaggio allegorico attraverso la selva amorosa del *Tesoretto* («Poi mi tornai da canto, / e in un ricco manto / vidi Ovidio maggiore, / che gli atti dell'amore, / che son così diversi, / rasembra 'n motti e versi»: vv. 2357-62), ma al quale ora l'allievo, Dante, non se la sente più di attribuire lo stesso ruolo, chiamando al suo posto un altro *auctor*, appunto Virgilio, che lo condurrà sulla vetta del «sacro monte», del Purgatorio ma anche del Parnaso.

Spiegare le ragioni storiche e culturali di una simile e, per i tempi, clamorosa sostituzione di Ovidio con Virgilio sarebbe impresa ardua, ma anche affascinante: essa però non rientra nel raggio limitato della nostra particola-

re focalizzazione critica. Quello che invece ci interessa qui di dimostrare è che il passaggio, o il ritorno, dall'*aetas ovidiana* all'*aetas virgiliana* (passaggio affermato e sigillato nei primi canti della *Commedia*) non comporta, nell'elaborazione del «nuovo stile» dantesco, un'emarginazione dello stile ovidiano rispetto a quello virgiliano. Ovidio, detronizzato dalla mansione di guida diegetica, al livello dell'intreccio narrativo, non perde affatto la sua funzione di guida poetica, al livello della costruzione letteraria dell'opera. Rimane lui infatti l'*auctor* eponimo della materia stessa della quale il poema sacro si compone: e cioè la metamorfosi, la trasformazione spirituale dell'uomo che assume, per effetto della giustizia divina, e quindi a seconda dei propri meriti o demeriti, la natura divina o una natura simile a quella degli esseri irrazionali (per dirla con le parole dell'*Epistola a Cangrande*, «[...] subiectum [istius operis] est homo prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem iustitie premiandi et puniendi obnoxius est»: § 8).

È tale funzione di fonte dell'ispirazione-cardine della *Commedia*, esercitata dalle *Metamorfosi*, che ci proponiamo ora di lumeggiare, ricorrendo ad un'analisi che metta in rilievo il significato che le continue allusioni dantesche all'intertesto classico rivestono nella strutturazione ideologica e artistica del libro. Per capire meglio le modalità di realizzazione di un simile dialogo fra Dante e Ovidio, inseriremo il nostro discorso critico nel contesto più vasto della ricezione medievale di questo *auctor* classico; e quindi all'interno di quella fiorentissima tradizione esegetica che si incaricò, soprattutto a partire dal XII secolo, di ritagliare per le *Metamorfosi* uno spazio semiotico di assoluto prestigio nel dominio dell'*ars poetica*. La nostra analisi particolareggiata della storia ricezionale delle *Metamorfosi*, vista nella prospettiva dantesca, ci condurrà a delle conclusioni che, ci auguriamo, potranno ricoprire anche un certo interesse generale: sia per spiegare le tecniche compositive del poema sacro (e in special modo su come funzioni la memoria poetica dantesca), sia per fissare la posizione specialissima occupata da quest'opera all'interno delle esperienze letterarie dell'Europa medievale. L'utilizzazione dantesca dell'immaginario metamorfico ovidiano costituirà in qualche modo la cartina di tornasole per determinare la distanza che separa l'umanesimo conservatore dei commentatori medievali dall'umanesimo vivificatore del poeta fiorentino; con Dante, insomma, l'Ovidio medievale, da *auctoritas* mitologica e canonica passa a diventare un'*auctoritas* poetica e personale; e le *Metamorfosi*, da enciclopedia morale di storie relative a vizi o a virtù, passano a configurare il modello di scrittura antico col quale il poeta moderno si

deve confrontare: che egli deve cioè inventare e completare alla luce della nuova poetica cristiana.

2. Ciò che caratterizza la filologia medievale, rispetto alla filologia alessandrina, ma anche a quella umanistica, è (detto in termini molto semplici) la presenza del commento come parte integrante del testo poetico; è questa abitudine a considerare il libro, in particolare il libro classico, come una entità culturale composita, formata dal testo autoriale antico attorno al quale si dispone la glossa rivelatrice moderna, che riceve nel Medioevo il nome tecnico di *lectio*<sup>2</sup>. La *lectio* è pertanto il risultato della fusione di un testo autorevole con la glossa esplicativa: nel caso delle *Metamorfosi* ovidiane che qui ci riguarda, è il commento sistematico che consente a quest'opera classica, a prima vista "aliena" dalla cultura cristiana, di diventare "simile", assimilabile cioè da quella cultura, e quindi di essere recepita e apprezzata. Una tale pratica esegetica profana si appoggia naturalmente per gli uomini del Medioevo sulle tecniche ermeneutiche già sperimentate dalla *lectio* biblica, e più precisamente sulla teoria della quadruplici verità delle sacre scritture<sup>3</sup>. Fra i sostenitori dell'estensione dell'esegesi sacra alla *lectio* profana troviamo, come noto, Dante stesso, in passi estremamente significativi del *Convivio* e (con variazioni che non importa qui rilevare) dell'*Epistola a Cangrande*<sup>4</sup>. L'interpretazione dei miti metamorfici può (in virtù di tale estensione) realizzarsi sia sul piano della *littera*, sia su quello del *sensus*; e la decifrazione del *sensus* può a sua volta verificarsi a vari livelli: allegorico, morale o anagogico. È capitale osservare subito come, per i cultori della *lectio auctorum*, sia normale che una linea interpretativa generale (letterale o allegorica, morale o anagogica) predomini sulle altre; così come sia abituale che, per un certo luogo testuale, si possano utilizzare tutte le strategie interpretative combinate insieme. Il ricorso ad un livello di analisi predeterminato non presuppone insomma l'esclusione degli altri; così come l'accettazione di una particolare interpretazione non compromette il coinvolgimento di interpretazioni diverse, o perfino opposte. Il commentatore delle *Metamorfosi* si riserva a questo proposito ampia libertà d'azione: anzi è proprio la varietà e la molteplicità ermeneutica che dovrebbe, secondo lui, far risaltare la ricchezza del testo analizzato<sup>5</sup>.

Il primo livello d'analisi, quello della *littera*, viene considerato la porta d'accesso della *lectio* sia sacra sia profana; è infatti il senso sul quale tutti gli altri sensi metaletterari sono fondati. Esiste però una differenza capitale fra la *lectio* del testo classico, ad esempio delle *Metamorfosi*, e quella del testo

biblico: mentre infatti la *littera* del testo sacro è storica, cioè vera, la *littera* del testo profano è manifestamente fabulosa, programmaticamente falsa. Di qui la pregiudiziale di alcuni commentatori ovidiani: se le *Metamorfosi* appartengono al dominio dei *ficta* e non dei *facta*, la loro interpretazione deve necessariamente arrestarsi al piano della *littera*, per l'ovvia ragione che non si possono costruire dei sensi veri su delle fondamenta false. L'analisi di tali immaginazioni fittizie non può pertanto pretendere di scoprire nessuna verità, che non sia quella di una spiegazione aneddotica della *fabula* metamorfica. Si afferma in tal modo una tendenza interpretativa di tipo evemeristico, per la quale il senso traghettato dalle fascinose metamorfosi ovidiane viene ridotto a una verità quotidiana, e perfino banale. Secondo Fulgenzio, tanto per fare un esempio, la metamorfosi di Giove in pioggia d'oro per sedurre Danae, non è altro che il racconto di un uomo che si è conquistato i favori di una prostituta ricoprendola di monete d'oro<sup>6</sup>.

La sfida ermeneutica posta dalle *Metamorfosi*, se è rifiutata dai commentatori evemeristici, che si fermano infatti alla *littera*, viene invece accolta dai commentatori che si spingono oltre la *littera*, proponendo una lettura di tipo "allegorico" o "morale". La differenza fra questi due approcci interpretativi è sostanziale, e vale la pena di essere qui evidenziata. Analizziamo anzitutto la *lectio* delle *Metamorfosi* che ha privilegiato la chiave ermeneutica della *moralisatio*: la troviamo realizzata sia nell'attività esegetica di un grammatico come Corrado da Hirsau, sia nella vastissima rielaborazione oitanica in distici di *octosyllabes* intitolata *Ovide moralisé*. Anche la *moralisatio*, come l'evemerismo, stigmatizza la falsità della *littera* ovidiana, con lo scopo però non più di demistificarla bensì di trasvalutarla, assegnandole un senso cristiano rimasto sconosciuto al poeta pagano. Se da un lato infatti la metamorfosi è condannata perché mette in atto un processo anticristiano di degradazione dell'immagine divina impressa nell'uomo, dall'altro essa è anche riscattata allorché viene proiettata su uno sfondo di verità assolute, di solito afferenti all'Incarnazione di Cristo. In tal modo l'*auctor* delle false metamorfosi pagane viene rimosso dal suo piedistallo dall'*auctor* delle vere metamorfosi cristiane, Dio, che si serve del *commentator* per traghettare le sue verità. È così che la metamorfosi fabulosa di Giove in animale per unirsi con una creatura umana può, ad esempio, trovare la sua autenticazione nell'evento storico di Cristo che si è incarnato per la salvezza dell'umanità<sup>7</sup>.

Se nella *moralisatio* la *littera* delle *Metamorfosi* non si amalgama con il *sensus* cristiano che le viene imposto dall'esterno, nella *lectio* "allegorica" invece riscontriamo una perfetta compatibilità fra *littera* e *sensus*: non tro-

viamo più la condanna della *littera* perché falsa, ma il tentativo di scoprirla dentro una verità nascosta; di manifestare, come dice Dante nel *Convivio*, il senso «che si nasconde sotto 'l manto di queste favole [...]»; la verità ascosta sotto bella menzogna». «Manto» di Dante traduce il termine tecnico latino di *integumentum*: termine che esprime appunto la pratica, largamente diffusa nel mondo medievale, dell'interpretazione di tipo allegorico; che viene estesamente applicata alle *Metamorfosi*, fra il XII e il XIII secolo, da Arnolfo d'Orléans e da Giovanni di Garlandia<sup>8</sup>. Fra *lectio* "morale" e *lectio* "allegorica" si stabilisce però un'altra opposizione, che tocca più direttamente l'evidenziamento del *sensus*: se la verità aggiunta alla metamorfosi ovidiana dalla *moralisatio* è prevalentemente cristologica, o comunque dottrinale e ritualistica, la verità invece estratta dall'*integumentum* ha soprattutto attinenza con la vita storica e la realtà psicologica dell'uomo; più in particolare essa riguarda la trasformazione spirituale causata dall'esperienza del vizio o della virtù. Un esempio emblematico di ciò ci viene fornito da Boezio nella *Consolatio Philosophiae*: il racconto ovidiano dei compagni di Ulisse trasformati da Circe in porci diventa la copertura mitologica di una verità umana, quella relativa appunto all'abbruttimento prodotto dalle abitudini viziose<sup>9</sup>.

*Moralisatio* e *integumentum* sono dunque due tecniche che si situano agli estremi opposti dello schermo ermeneutico: mentre la prima tende a ricoprire, anzi a reprimere, il testo classico, il secondo tende invece a scoprirlo, a liberarne le potenzialità semantiche nascoste; mentre la prima accusa di falsità l'*auctor* antico, il secondo cerca di rivelarne la verità latente. Si tratta pertanto di sintomi che manifestano due modalità ricezionali antitetiche del mondo classico: un modo che accentua la discontinuità e la frattura fra i miti falsi degli antichi e i miti veri dei moderni, e un modo che defarizza invece la continuità e la sopravvivenza dei vecchi miti pagani nei nuovi miti cristiani<sup>10</sup>.

Esiste, oltre alle tre già studiate, un'altra possibilità di *lectio* ovidiana nel Medioevo: possibilità che sembra localizzarsi al livello del senso "anagogico" (definito da Dante come sovrasenso: «e questo è quando spiritualmente si spona una scrittura, la quale ancora sia vera nel senso litterale, per le cose significate significa de le superne cose de l'eternal gloria»). Questa quarta ipotesi interpretativa tenta in realtà di scoprire il senso oltre che storico anche metastorico della metamorfosi ovidiana; aspira ad attingere la verità oltre che psicologica anche autobiografica dell'*auctor* classico. La *lectio* che privilegia l'approccio anagogico può, di conseguenza, essere definita co-

me figurale: essa si basa infatti su una *littera* che è vera (trattandosi della vita dell'*auctor*), e il significato che traghetta è quello definitivo (arrivando a scoprire il "chiuso" cristianesimo di Ovidio, e quindi a rivelare la sua finale salvezza). Sono esattamente queste le coordinate dentro le quali si inserisce il documento più rappresentativo della modalità anagogica di leggere le *Metamorfosi*, cioè il *De Vetula*: documento ascrivibile non più allo spazio del commento, bensì ormai a quello della scrittura o della riscrittura. Questo poemetto apocrifo del XIII secolo, composto di 2357 esametri e articolato in tre libri, sviluppa in effetti una pseudoautobiografia di Ovidio, che vede l'*auctor* delle *Metamorfosi* raccontare la sua propria trasformazione spirituale, dal poeta amoroso della dolce vita romana al filosofo paleocristiano dell'esilio sulle rive del Ponto Eusino. Importa rilevare ancora che la metamorfosi di cui è qui questione non è più quella fittizia dell'opera, ma quella autentica della vita: è la *conversio* di Ovidio che, dagli studi frivoli e dalle passioni mondane della giovinezza passa agli studi seri e alla passione conoscitiva della maturità, arrivando perfino a profetizzare, grazie ai suoi calcoli astronomici aiutati dall'illuminazione divina, la nascita di Cristo dal seno verginale di Maria<sup>11</sup>.

Il *De Vetula* scopre dunque una verità autobiografica sotto la *fictio* metamorfica ovidiana: verità che non si estende all'opera delle *Metamorfosi*, ma si applica al cammino esistenziale del poeta. Ecco: la chiave ermeneutica di cui Dante si serve nella *lectio* delle *Metamorfosi* che egli svolge nel corso della *Commedia*, possiamo dire che si avvicini e si distanzi al tempo stesso da questa sviluppata nel *De Vetula*. Anche per Dante infatti Ovidio è anzitutto un personaggio storico del quale va ricostruita la vita esemplare: il poeta-pellegrino della *Commedia* incontra così Ovidio nel Limbo, in una postura ultraterrena (quella di membro prestigioso dell'elitaria «bella scola» di *auctores* classici) che infinitizza il giudizio positivo avanzato sulla sua carriera terrena; carriera però che è rimasta ben al di qua della Rivelazione, non si è conclusa cioè (contrariamente all'opinione espressa nel *De Vetula*) con la finale scoperta di Dio. Ma la *lectio* di Dante non si accontenta del ritrovamento della verità biografica di Ovidio, anche se storicamente meglio argomentata: da questo punto di vista il giudizio emesso sull'uomo Ovidio è anzi estremamente rapido e ellittico (si condensa praticamente nell'emistichio del canto IV dell'*Inferno*: «Ovidio è 'l terzo [...]»). La *lectio* dantesca intende invece pronunciare la verità ultima sull'opera, sulla poesia metamorfica dell'*auctor* latino: verità che si articola in un giudizio etico e estetico sommatamente analitico (distendendosi da un capo all'altro della *Commedia*), oltre

che definitivo e senza appelli (esso può addirittura essere considerato come la prova documentaria della sentenza divina negante a Ovidio la salvezza). La *lectio Ovidii* di Dante diventa così la riscrittura delle *Metamorfosi* classiche nelle «Metamorfosi» cristiane (titolo questo che poteva essere scelto per frangere l'attuale *Commedia*).

Anche l'approccio interpretativo seguito nella *Commedia* può essere dunque definito come figurale, o meglio come tipologico: di una tipologia evidentemente poetica, secondo la quale la vecchia scrittura ovidiana trova nella nuova scrittura dantesca il suo inveramento e il suo completamente finali<sup>12</sup>. In effetti, la ricezione dantesca delle *Metamorfosi*, posta sotto il segno di una valutazione «anagogica» o figurale di Ovidio (che diventa per così dire *figura Dantis* nel campo delle esperienze poetiche), riesce a recuperare, e a inserire in un progetto di scrittura veramente totale (o *polisemos*, come lo chiama l'*Epistola a Cangrande*), tutte le altre modalità interpretative precedentemente sperimentate: da quella *litteralis* o *historialis* (per cui Giasone viene considerato personaggio storico al pari del suo poeta, Ovidio), a quella del *sensus* sia «morale» sia «allegorico» (per cui tutti i miti metamorfici ovidiani manifestano delle verità morali nascoste, e sono degli *integumenta* del cammino spirituale che porta l'uomo «de lactu et miseria peccati ad statum gratie»).

3. Abbiamo fin qui discusso della ricezione che il mondo medievale e Dante riservano alle *Metamorfosi* come libro. Prima di passare a fornire una minima esemplificazione della riscrittura dantesca di temi e miti metamorfici ovidiani, dobbiamo cercare di chiarire il grave problema posto dalla «metamorfosi» come concetto. In altre parole, è necessario precisare il valore semantico e ideologico attribuito all'esperienza metamorfica dal poeta classico da una parte, e dalla cultura cristiana dall'altra.

Per Ovidio basterà qui fornire alcune sommarie indicazioni, funzionali al nostro discorso assai sul versante della ricezione piuttosto che su quello della produzione letteraria<sup>13</sup>. La metamorfosi rappresenta per lo scrittore latino la ripresa filosofica e la manipolazione poetica della dottrina pitagorica della metempsicosi. La «fonte» ideologica del poema, la sua etimologia concettuale, viene dichiarata nel libro XV delle *Metamorfosi* (vv. 60-478), quando l'autore chiama lo stesso filosofo di Samo a pronunciare un lungo discorso programmatico sulle «rerum causae [...] et natura» (v. 68). Pitagora dunque afferma che la legge che governa la vita naturale è quella della mutazione: «omnia mutantur, et nihil interit» (v. 165); anche le anime passa-

no continuamente da corpi umani a corpi ferini, e viceversa; ma come la cera può assumere forme e figure diverse, rimanendo sempre la stessa, «animam sic semper eandem / esse, sed in varias doceo migrare figuras» (vv. 170-1): così, insegna il filosofo, anche l'anima rimane identica, pur trasmigrando da un corpo all'altro, dall'uomo all'animale o dall'animale all'uomo.

A completare e complicare nelle *Metamorfosi* la teoria pitagorica della metempsicosi c'è insomma un'altra fonte, sottaciuta questa, che è il *Timeo*. È dal *Timeo* infatti che Ovidio può apprendere che la trasformazione (in donna o in animale) dell'uomo dopo la morte costituisce la maniera attraverso la quale si purificano le anime di coloro che non sono riusciti a vincere durante la vita la battaglia contro le passioni. La reincarnazione in forme via via più basse di esistenza riceve in tal modo una giustificazione, che è quella di consentire all'anima di purgarsi dalle proprie colpe, e di rendersi così degna di compiere il viaggio di ritorno verso le stelle dalle quali si è originariamente staccata. Sulla scia platonica, anche la metamorfosi ovidiana descrive il passaggio della natura umana a forme inferiori di esistenza (animale, vegetale o minerale), così come a forme superiori (la vita stellare o celeste): sia l'uno sia l'altro itinerario, verso il basso o verso l'alto, indicano il mutamento dell'anima che perde (per cause molteplici) la vecchia forma per acquistarne una nuova. Contrariamente a Platone però manca nelle *Metamorfosi* una chiara presa di posizione autoriale sul valore morale, positivo o negativo, da attribuire alle diverse trasformazioni; così come cade la considerazione sul ritorno finale delle anime, virtuose o viziose, alle stelle di loro pertinenza. Per Ovidio infatti tutte le metamorfosi ottemperano ad un'esigenza fondamentale di ristabilimento di un ordine che appare alterato (il gracitante contadino licio, ad esempio, appartiene più alla natura animale della rana che a quella dell'uomo: di qui la sua trasformazione); ed esse, più che manifestare il segno di un premio o di un castigo, hanno la funzione di garantire per l'uomo una continuità oltre la storia, di indicare insomma la vittoria del generico sull'individuale e della perennità sulla limitazione temporale («[...] et nihil interit» come afferma Pitagora: tutto si trasforma sì, ma tutto anche permane [cfr. vv. 254-60]). Sia Narciso che viene trasformato in fiore, sia Cesare che vien trasfigurato in astro, ritrovano l'uno come l'altro, nelle rispettive forme naturale e soprannaturale, una loro essenzialità, una loro unità primordiale: il primo nel movimento ciclico delle stagioni, e il secondo nel movimento armonico dei cieli.

Il concetto di metamorfosi sviluppato dalla filosofia cristiana si differenzia profondamente, dal punto di vista sia filosofico sia religioso, da quello

ovidiano: essa reintroduce infatti il giudizio platonico sul valore negativo o positivo della trasformazione umana, oltre ad insistere sulla possibilità del riscatto dell'anima dopo la morte (tanto da ipotizzare una condizione intermedia fra trasformazione negativa o infernale, e trasformazione positiva o paradisiaca: cioè la condizione espiatoria del Purgatorio)<sup>14</sup>. Più particolarmente, il Cristianesimo rifiuta l'idea ovidiana (e antica in genere) di una metamorfosi corporale o sostanziale; contrariamente a quanto descritto nelle *fictiones* del poeta latino, l'uomo non può infatti rinunciare alla sua originaria forma divina, assumendo la forma animale o di pianta: l'*imago* divina, impressa nell'uomo alla sua creazione, può essere stravolta o alienata, ma non cancellata o perduta<sup>15</sup>. Quello che succede nella realtà è che l'uomo prende su di sé, a causa dei suoi vizi, una "parvenza" animale o vegetale, senza però poter mai annullare completamente la sua "essenza" divina. È di questa metamorfosi spirituale che discutono sia Agostino nel *De doctrina christiana*, sia Boezio nella *Consolatio Philosophiae* (nel passo prima ricordato); ed è questa concezione che sostengono i filosofi chartriani commentatori del *Timeo* (letto ovviamente nella versione latina di Calcidio)<sup>16</sup>. Guglielmo di Conches, ad esempio, porta avanti una teoria tutta grammaticale e retorica della metamorfosi, definita «mutati... similitudine, non loco vel essentia». Nel contesto cristiano, in conclusione, si può parlare di metamorfosi animale o vegetale solo accidentalmente o metaforicamente (l'uomo per il peccato diventa simile all'animale), non sostanzialmente o propriamente (l'uomo diventa animale). Se quindi la metamorfosi ovidiana stabilisce un rapporto di partecipazione, metonimico, fra forma umana e forma animale o vegetale; la metamorfosi cristiana invece stabilisce un rapporto di analogia, cioè metaforico. L'uomo non può diventare parte della natura animale o vegetale, perché egli appartiene alla natura divina.

Sono i commentatori del XII e del XIII secolo, come Arnolfo d'Orléans o Giovanni di Garlandia, che verificano nella pratica della *lectio* di Ovidio, nella glossa continua delle *Metamorfosi*, questi insegnamenti teorici cristiani: essi interpretano cioè Ovidio tenendo conto delle critiche avanzate nei confronti della sua opera in ambito patristico e platonico.

Prendiamo, ad esempio, l'*accessus* che Arnolfo premette al suo vasto commento delle *Metamorfosi*. Trattando il punto della *intentio auctoris*, egli dice che Ovidio ha voluto trasmetterci dei racconti di metamorfosi: «Intentio est de mutacione dicere, ut non intelligamus de mutacione que fit extrinsecus tantum in rebus corporeis bonis vel malis sed etiam de mutacione que fit intrinsecus ut in anima, ut reducat nos ab errore ad cognitionem veri

creatoris»<sup>17</sup>. La metamorfosi di cui parla Ovidio va letta dunque secondo una doppia prospettiva: che non è solo quella della *littera* pagana, in cui si racconta una *mutatio* esterna, da un corpo all'altro<sup>18</sup>; ma è anche quella della *allegoria* cristiana, affabulante una *mutatio* interna che si produce nell'anima. È solo inserendo l'*auctor* in questa doppia dimensione che si è ricondotti dall'errore, nel quale potrebbe farci precipitare una lettura unidimensionale, al pieno possesso della verità. Importante quello che Arnolfo sostiene subito dopo, estendendo e approfondendo la precedente opposizione fra i due tipi di trasformazione nel processo di caduta e redenzione dell'anima. Manifesta appare qui l'influenza del *Timeo*, letto col commento chartriano:

Duo sunt motus in anima, unus rationalis alter irrationalis: rationalis est qui imitatur motum firmamenti, qui fit ab oriente in occidentem, et e contrario irrationalis est qui imitatur motum planetarum qui moventur contra firmamentum. Dedit enim deus anime rationem per quam reprimerat sensualitatem, sicut motus irrationalis VII planetarum per motum firmamenti reprimitur. Nos vero rationabilem motum more planetarum negligentes contra creatorem nostrum rapimur. Quod Ovidius videns, vult nobis ostendere per fabulosam narrationem motum anime qui fit intrinsecus. Ideo dicitur Io mutata in vaccam quia corrui in vicia, ideo pristinam formam dicitur recepisse quod emersit a vicis<sup>19</sup>.

Questa lunga glossa dell'Aurelianense instaura pertanto un'opposizione fra due tipi di moti spirituali, quello razionale e quello irrazionale: moti che trovano il loro correlativo astronomico rispettivamente nel movimento armonico del firmamento (che si volge da Oriente a Occidente), e nel movimento erratico dei pianeti (che va invece da Occidente a Oriente). Il primo corrisponde infatti al moto dell'amore spirituale, che conduce l'uomo a riconquistare la sua originaria natura soprannaturale; il secondo corrisponde invece al moto dell'amore sensuale, che porta l'uomo ad alterare la sua immagine divina. La virtù proietta dunque l'anima verso il firmamento, mentre il vizio la allontana pericolosamente da esso. È quello che appunto Ovidio ha intuito nelle sue *Metamorfosi*: «Quod Ovidius videns, vult nobis ostendere per fabulosam narrationem [...]». L'intuizione di Ovidio si ammanta cioè in un discorso fabuloso, si avvolge in un mito: mito che va ora svelato con l'ausilio del commento cristiano che ne rivela il senso allegorico (il suo essere «motus anime qui fit intrinsecus»). Di conseguenza, noi possiamo interpretare il mito di Io trasformata in vacca, leggendovi dentro la caduta dell'uomo nel vizio; e possiamo spiegare il mito opposto, di Io che recupera la sua

forma primitiva, intendendo la redenzione dell'uomo dalla vita di peccato. La *lectio* arnolfiana scopre in tal modo due processi metamorfici nel testo ovidiano: un processo di degradazione dell'immagine divina in immagine simile a quella dell'animale; e un processo di restaurazione dell'originale immagine divina oscurata, ma non cancellata, dal peccato.

Questi due processi di alienazione e identificazione, scoperti dal commento medievale nel testo ovidiano, costituiscono anche i poli di attrazione attorno ai quali gravita la *quête* del pellegrino ultraterreno descritta nella *Commedia* di Dante. Anzi possiamo affermare che l'opera dantesca sistematizza e completa gli sforzi ermeneutici operati dalla glossa secolare sulle *Metamorfosi*. La straordinaria novità della proposta interpretativa dantesca consiste, come abbiamo già avuto modo di rilevare, nel progetto di riscrittura personale e globale (includente cioè tanto la *factio* ovidiana quanto la glossa medievale), delle vecchie *Metamorfosi* classiche nelle nuove «Metamorfosi» cristiane. Dante infatti, se nell'*Inferno* entra in contatto con la metamorfosi negativa dell'uomo, e nel *Paradiso* con quella positiva, nel *Purgatorio* mette in azione il processo di trasformazione tramite il quale l'uomo cancella le tracce del peccato e restaura quelle della grazia. La *Commedia* percorre così l'intero cammino che porta dallo stravolgimento dell'immagine divina in immagine animalesca (come gli uomini-serpenti del canto dei ladri) o vegetale (come gli uomini-piante del canto dei suicidi), al ritrovamento definitivo della stessa immagine nella visione *facie ad faciem* di Dio contenuto nell'ultimo canto del *Paradiso*, passando attraverso la lenta e faticosa ricostruzione della prelapsariana *similitudo* umana portata avanti nel *Purgatorio*. Insomma dalla *mutatio* del non-uomo infernale, si va alla *conversio* dell'uomo-uomo purgatoriale, per arrivare infine alla *deificatio* dell'uomo-Dio paradisiaco<sup>20</sup>.

4. Il punto del poema sacro nel quale Dante dispiega in modo più spettacolare la sua rinnovata poetica della metamorfosi è certamente quello che descrive l'attraversamento da parte del poeta-pellegrino della bolgia infernale occupata dai ladri. È qui infatti che l'*auctor* moderno non solo adorna la sua preziosa tapezzeria testuale con numerosi ricami ispirati dall'arte ovidiana; non solo coinvolge, anche al livello della *factio* narrativa, la tematica della metamorfosi, di cui ci presenta una variata casistica; ma soprattutto richiama nell'«aringo» poetico lo stesso *auctor* antico delle *Metamorfosi*, nei cui confronti egli anzi proclama la sua totale vittoria. Appare quindi scontato che noi, nel tentativo di fornire un'esemplificazione pratica del nostro di-

scorso critico generale sulla *lectio Ovidii* in Dante, dobbiamo sostare, seppur brevemente, su questo particolare luogo della *Commedia*; dobbiamo cioè accertare il significato che questo privilegiato incontro-scontro fra Dante e Ovidio assume nell'economia dell'opera intera<sup>21</sup>.

In effetti, nei canti che Dante destina alla settima bolgia dell'ottavo cerchio, troviamo dispiegata una *inventio* poetica che non si accontenta di mettere in mostra la consueta trasformazione "spirituale" dell'anima viziosa del dannato in animale: tanto da indurre, ad esempio, uno dei personaggi, Vanni Fucci, ad autodefinirsi «mulo» per aver seguito in vita una condotta morale non «umana» ma «bestiale» (XXIV, vv. 124-5). L'«alta fantasia» dantesca procede in questo caso (come già per il canto dei suicidi) oltre l'analogia per toccare l'essenza: essa si impegna infatti a presentarci una trasformazione anche "fisica", ad offrirci una vera e propria metamorfosi ovidiana, a stabilire un legame omorganico fra la categoria penale dei ladri e la condizione animale del serpente. Come hanno notato quasi tutti i commentatori, la scelta di tale animale a «segno bestiale» della settima bolgia risponde ad una motivazione genuinamente morale (il serpente è simbolo universale della malizia di cui i ladri si avvalgono nelle loro opere malvage), oltre che ad una potente suggestione biblica (il ladro declina il paradigma scritturale del serpente-demonio che ha derubato l'uomo della sua originaria sede paradisiaca). Ma altrettanto evidente si mostra l'altra ragione che giustifica la comparsa di questo emblema del male: la ragione cioè letteraria, suggerita dall'*imitatio/aemulatio* delle metamorfosi di creature umane in serpenti descritte da Ovidio, a cominciare da quella di Cadmo alla quale viene concesso il rilievo della citazione (XXV, v. 97). Come si combinano le giustificazioni che abbiamo appena elencato? In termini generali possiamo dire che il coinvolgimento di questi vari intertesti nell'elaborazione del testo dantesco avviene a vari livelli. Mentre infatti l'inter testo ovidiano, il mito di Cadmo trasformato in serpente, contribuisce (anche se non del tutto) alla strutturazione del senso istoriale dell'episodio, ad avallare quindi con la sua *auctoritas* poetica la veridicità dell'incontro infernale con gli uomini-serpenti; l'inter testo biblico-dottrinario, la glossa cristiana che identifica il peccatore col Serpente tentatore, col Diavolo, serve invece alla strutturazione del sovransenso tipologico, a fissare cioè la verità ultima dell'assunzione da parte del ladro di una identità serpentina: verità posta al riparo dell'*auctoritas* divina (essendo la giustizia divina ad aver assegnato tale pena a tale colpa). In tal modo la metamorfosi ovidiana dell'uomo in serpente viene a configurarsi come l'annuncio di una verità poetica che solo la scrittura dantesca è riuscita a manife-

stare pienamente e definitivamente. In tal modo la *lectio Ovidii* medievale, il commento allegorico o morale, viene a rappresentare la fase che precede l'avvento rivelatore della poesia, a preparare la via per la *Commedia*.

L'episodio infernale dei ladri appare subito insignito da un particolare segnale di distinzione dispositiva, per il fatto di estendere i suoi confini testuali attraverso tre canti (la stessa cosa si verifica, nell'*Inferno*, solo per l'incontro con i barattieri): il racconto inizia infatti col v. 79 del canto XXIV, continua per tutto il XXV, e presenta una coda velenosa nei vv. 1-12 del XXVI, quando il poeta si lancia in una invettiva polemica contro Firenze, considerata la capitale terrena della ruberia. Al di là di questo segno strutturale, l'episodio manifesta però altri indici, che possiamo definire macrotestuali, della specialissima attenzione accordatagli. Indici cioè che si riferiscono non tanto all'articolazione di questa parte dell'opera, ma alla composizione di tutta l'opera. Indici insomma che evidenziano le strutture portanti sulle quali si regge la costruzione del poema sacro, e che nascondono le tensioni causate dall'operazione di riscrittura enciclopedica di un'intera civiltà, classica e cristiana al tempo stesso.

Il primo, e il più interessante, di questi indici macrotestuali è affidato al *topos* retorico dell'*Ueberbietung*<sup>22</sup>: allo schema cioè di cui un poeta si serve per vantare la sua superiorità su coloro che lo hanno preceduto. Di *topoi* del superamento l'episodio dei ladri ne esibisce addirittura due: il primo situato al suo inizio («Più non si vanti Libia con sua rena [...]»: XXIV, vv. 85-90), e il secondo verso la fine, al momento di descrivere l'ultima e più terribile metamorfosi («Taccia Lucano [...] / Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio [...]»: XXV, vv. 94-102). Ora: qual è la funzione di questi vanti letterari, che alcuni critici hanno voluto malamente accasare con i vanti giullareschi, ma di cui già Curtius aveva invece dipanato la nobile genealogia classica e mediolatina? Potremmo rispondere dicendo che essi rivestono la funzione di indicatori della poetica generativa della *Commedia*: sono cioè dei segnalatori che stabiliscono la posizione occupata dal poeta moderno rispetto ai suoi modelli classici, nella fattispecie Lucano e soprattutto Ovidio. E in realtà Dante vuole qui dimostrare la superiorità, poetica e conoscitiva, della «settima zavorra» (XXV, v. 142) infernale, sia nei confronti della «harenae Libyaes», del deserto della Libia, descritto come «frequens [...] infestaque terra colubris» (*Met.* IV, v. 620), sia nei confronti della metamorfosi di Cadmo in serpente, raccontata da Ovidio nello stesso libro IV delle *Metamorfosi* (vv. 571-603). Ovidio diventa così il modello riconosciuto e rimosso, accettato e superato, imitato e emulato. L'idea che sembra essere sottintesa a questi vanti è pertan-



to la seguente: come noi non potremmo leggere l'episodio infernale senza l'opera di Ovidio, così non potremmo nemmeno leggere i miti ovidiani senza l'opera di Dante. In altre parole, Dante deve a Ovidio la complessa *imagery* che gli consente di affabulare questa particolare tappa del suo viaggio ultraterreno, così come Ovidio deve a Dante se la sua *imagery* si è potuta finalmente realizzare al pieno della sua potenzialità poetica. La superiorità della *Commedia* sulle *Metamorfosi* viene accertata, in questo caso, sul duplice fronte delle strutture narrative e delle strutture semiotiche. Infatti la costruzione della *factio* dantesca presenta una complicazione ignota al modello classico: nemmeno la fantasia ovidiana era giunta ad ipotizzare una trasformazione reciproca, cosa che invece realizza qui Dante con la «trasmutazione» di «due nature [...] a fronte a fronte» (XXV, v. 100). D'altro canto, anche la costruzione della *sententia*, con la sua messa in rilievo dell'arte mostrata da Dio nel colpire i ladri (si vedano i vv. 119-20 del canto XXIV: «Oh potenza di Dio, quant'è severa, / che cotai colpi per vendetta croscia!»), pone una netta distanza fra la scrittura dantesca e la sua controparte classica, seppure accompagnata dalla glossa medievale. Dietro la pena dei ladri c'è infatti una Realtà ben superiore a quella del giudizio morale o allegorico. È Dio l'*auctor* delle metamorfosi infernali che il poeta pellegrino ha visto allora, e ora si sforza di riprodurre nella sua opera. La distanza che separa queste due fonti di autorità è anche quella che separa Dante da Ovidio.

Abbiamo rilevato lo sforzo sotteso all'operazione dantesca di rammemorazione, e quindi di trascrizione, della visione ultraterrena. Questo elemento ci introduce all'analisi dell'altro indice macrotestuale esibito da Dante nell'episodio dei ladri; indice che sembra appoggiarsi su due *topoi* retorici fusi insieme: quello della difficoltà a trattare la materia data, e quello della novità connessa con questa stessa materia<sup>23</sup>. Ad esso viene delegata la funzione di sigillare quasi l'intero episodio:

Così vid'io la settima zavorra  
mutare e trasmutare; e qui mi scusi  
la novità se fior la penna abborra. (vv. 142-4)

La materia si presenta dunque all'*auctor* nella sua diversità rispetto ai canoni riconosciuti; nella sua «novità» rispetto ai modelli seguiti. Di qui la sua *excusatio* col lettore «se fior la penna abborra», se egli non riesce cioè a descriverla completamente. Il poeta si scusa del fatto che, pur essendo *scriba*

della giustizia divina, e quindi della verità eterna, non è capace ciononostante di riprodurre tale verità; non si mostra all'altezza dell'*ars* dispiegata da Dio nelle metamorfosi infernali. La *novitas* in questo caso è naturalmente quella che fa riferimento al «mutare e trasmutare» della settima bozza; così come la *novitas* del *Paradiso* sarà quella del «trasumanare». È insomma la *novitas* della trasformazione eterna dell'uomo, in Dio o nel suo contrario: della metamorfosi dantesca dunque, opposta a quella ovidiana. È la *novitas* delle nuove metamorfosi cristiane opposte alle vecchie metamorfosi classiche. Ecco pertanto come un *topos* tradizionale («dirò una cosa mai detta prima») può assumere nell'opera dantesca una valenza tipologica («io sono il poeta moderno che inverte e completa quello che il poeta classico ha solo annunciato»). Ciò che costituisce un monito a correggere sempre, nella nostra interpretazione della *Commedia*, la «topologia» di Curtius con la «topologia» di Auerbach.

## NOTE

<sup>1</sup> G. Contini, *Varianti e altre linguistiche*, Einaudi, Torino 1970, p. 173.

<sup>2</sup> Della bibliografia, ormai ingente, che si è accumulata sul commento medievale basti qui indicare le voci più recenti: P. Bagni, "Res facta non facta": il campo concettuale del commento, in «Studi di Estetica», 1, 1973, pp. 112-63; e A. J. Minnis, *Medieval Theory of Authorship*, Scolar Press, London 1984; per una storia della glossa medievale, contenente anche una vasta antologia di testi, si ricorra a A. J. Minnis-A. B. Scott, *Medieval Literary Theory and Criticism: c. 1100 — c. 1375, The Commentary Tradition*, Clarendon Press, Oxford 1988; di un certo interesse anche il volume miscelaneo *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire*, Aux Amateurs de Livres, Paris 1988 (si vedano in particolare i saggi di P. Zarnhor e K. Sierle).

<sup>3</sup> Fondamentale è a questo proposito l'opera di H. De Lubac, *Exegèse médiévale: les quatre sens de l'Écriture*, 2 parti, 4 voll., Aubier, Paris 1959-64 (interessa soprattutto il nostro discorso il cap. VIII, che tratta la problematica dell'applicazione a testi non biblici dell'esegesi biblica); per la lectio della Bibbia si ricorra al capitale lavoro di B. Smalley, *The Study of the Bible in the Middle Ages*, Blackwell, Oxford 1952.

<sup>4</sup> Per la lectio in Dante basta rinviare alla esaustiva trattazione fornita da J. Pešin, *Dante et l'allégorie*, ora raccolta in *La tradition de l'allégorie: de Philon d'Alexandrie à Dante*, Etudes Augustiniennes, Paris 1987, pp. 251-320 (il volume è provvisto di una bibliografia molto aggiornata sull'intera problematica della lectio auctorum alla quale si rinvia una volta per tutte). Per il *Convivio* si può ora consultare l'accurato commento a cura di C. Vasoli, in Dante Alighieri, *Opere minori*, t. I, pt. II, Ricciardi, Milano-Napoli 1988, soprattutto alle pp. 108-20.

<sup>5</sup> È così, ad esempio, che sostiene di voler leggere le *Metamorfosi* Arnolfo d'Orléans: «modo quasdam allegorice, quasdam moraliter exponamus, et quasdam historice»; si veda l'edizione del commento arnolfiano procurata da F. Ghisalberti, *Arnolfo d'Orléans, un cultore di Ovidio nel secolo XII*, in «Memorie del Regio Istituto lombardo di Scienze e Lettere», 34-35, 1912, pp. 157-324, a p. 201.

<sup>6</sup> Cfr. L. G. Whitbread, *Fulgentius the Mythographer*, Ohio State University Press, Columbus 1971, pp. 60-1.

<sup>7</sup> Il modo nel quale l'autore dell'*Ovide moralisé* legge le *Metamorfosi* è chiaramente indicato ai vv. 2524-37; su quest'opera si veda J. Engels, *Études sur l'«Ovide moralisé»*, Wolters, Groningen-Batavia 1945. In genere sulla lectio Ovidii nel Medioevo, e in particolare sulle tecniche della moralisatio, sono fondamentali i seguenti studi: P. Demais, *Fabula. Trois études de mythographie antique et médiévale*, Droz, Genève 1973; e L. Barkan, *The Gods Made Flesh: Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*, Yale University Press, New Haven 1986, pp. 94-136.

<sup>8</sup> Risultano ancora indispensabili gli studi che F. Ghisalberti ha dedicato alla storia del commento medievale a Ovidio; oltre al già citato *Arnolfo d'Orléans*, si vedano: *Medieval Biographies of Ovid*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 9, 1946, pp. 10-59; e *L'«Ovidius moralizatus» di Pierre Bersuire*, in «Studi Romanzi», 23, 1933, pp. 5-132. Sulle tecniche dell'*integumentum* il rinvio d'obbligo è E. Jeanneau, *L'usage de la notion d'integumentum*

*mentum à travers les gloses de Guillaume de Conches*, ora raccolto in *Lectio Philosophorum: Recherches sur l'école de Chartres*, Hakert, Amsterdam 1973, pp. 127-92.

<sup>9</sup> Se ne può vedere l'analisi proposta da P. Demais, *Fabula... cit.*, pp. 145-6, e da L. Barkan, *The Gods... cit.*, 108-10.

<sup>10</sup> Basti rinviare per questa problematica, centrale per l'interpretazione (e il nome stesso) del Medioevo, a J. Seznec, *La sopravvivenza degli antichi del*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 1990 (importante anche la «Presentazione» di S. Settis, pp. VII-XXIX).

<sup>11</sup> Osservazioni interessanti (per la prospettiva di studio che qui ci interessa) svolge sul *De Verula* P. Demais, *Fabula... cit.*, pp. 121-9; per l'inserimento di questo apocrifo nella cultura italiana del Medioevo si può consultare F. Bruni, *Dal «De verula» al Corbaccio. L'idea d'amore e i due tempi dell'intellettuale*, in «Medioevo Romanzo», 1, 1974, pp. 161-216.

<sup>12</sup> L'iniziatore di una lettura "figurale" della *Commedia* è stato ovviamente E. Auerbach, con i suoi *Studi su Dante*, tr. it., Feltrinelli, Milano 1963.

<sup>13</sup> Per la concezione ovidiana di "metamorfosi" basti rinviare allo studio, ormai classico, di H. Fraenkel, *Ovid: A poet between two worlds*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1945. Si vedano inoltre B. Otis, *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge University Press, Cambridge 1970; e G. K. Galinsky, *Ovid's Metamorphoses: An Introduction and the Basic Aspects*, Blackwell, Oxford 1975.

<sup>14</sup> Per la concezione cristiana di "metamorfosi", oltre agli studi già citati di Demais e Barkan, è fondamentale G. B. Ladner, *The Idea of Reform*, Harper, New York 1967.

<sup>15</sup> È questa dell'idolatria l'accusa più frequentemente rivolta dai lettori cristiani a Ovidio; si veda ad esempio quanto dice Corrado da Hirsau: «mutatum scribit [Ovidius] a diis in bestias diversas naturam creaturae rationalis».

<sup>16</sup> Cfr. P. Demais, *Fabula... cit.*, pp. 138-42; e L. Barkan, *The Gods... cit.*, pp. 117-25.

<sup>17</sup> Cfr. F. Ghisalberti, *Arnolfo d'Orléans... cit.*, p. 181.

<sup>18</sup> Arnolfo distingue, a proposito del *sensus literalis*, tre tipi di metamorfosi che possono essere vere, che possono cioè realizzarsi in natura: la metamorfosi "magica", che è causata dai sortilegi; quella "naturale", prodotta dallo sviluppo biologico delle creature; e quella "spirituale", provocata dalla follia (cfr. F. Ghisalberti, *ibidem*).

<sup>19</sup> Cfr. F. Ghisalberti, *ibidem*.

<sup>20</sup> La bibliografia sulla concezione dannevica di "metamorfosi" coincide in pratica con quella dei rapporti che il poeta stabilisce con Ovidio (per un primo avvicinamento si può consultare la voce «Ovidio» dell'*Enciclopedia Dantesca*, redatta da E. Paratore). Sono risultati particolarmente utili per la nostra analisi i seguenti studi: R. Palgen, *Dante e Ovidio*, in «Convivio» 13, 1959, pp. 277-87; R. Hollander, *Allegory in Dante's «Commedia»*, Princeton University Press, Princeton 1969; T. Barolini, *Dante's Poets: Textuality and Truth in the «Commedia»*, Princeton University Press, Princeton 1984, pp. 223-6; L. Barkan, *The Gods... cit.*, pp. 137-70; P. Rigo, *Tra "maligna" e "sanguigna". Memoria classica e biblica nell'«Commedia»*, in «Lettere Italiane», 41, 1989, pp. 173-224; J. H. Whitfield, *Dante and Ovid*, Donald Dudley Memorial Lecture, Birmingham 1989.

<sup>21</sup> Oltre alle analisi indicate nelle note precedenti, sono importanti per l'interpretazione di questo episodio dantesco i seguenti saggi: A. Prellaro, "La settima zivorra" in *Ulisse*, D'A. na, Milano-Messina 1966, pp. 325-70; R. Guarnieri, *Studi su Dante*, Morcelliana, Brescia 1971, pp. 139-63; E. Paratore, *Riavuto XXV dell'«Ulisse»*, in *Tradizione e struttura in Dante*, Sansoni, Firenze 1968, pp. 250-80; P. Floriani, "«Lectura e transmutatio»: alcune osservazioni sul

canto XXV dell'*Inferno* in «Giornale storico della Letteratura Italiana», 149, 1972, pp. 324-32; P. Hawkins, *Virtuosity and Virtue: Poetic Self-Reflection in the «Commedia»*, in «Dante Studies», 98, 1980, pp. 1-18.

<sup>21</sup> Cfr. E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, tr. ingl., Princeton University Press, Princeton 1953, pp. 162-5.

<sup>22</sup> Cfr. Curtius, *European Literature...* cit., pp. 159-62 e 85-6.