

Fillide

il sublime rovesciato: comico umorismo e affini

MENU



ISSN: 2281-5007

Rivista semestrale iscritta al nr. 20/09 del Registro stampa del Tribunale di Bolzano dal 24/12/09

L'ANVUR ha riconosciuto la scientificità per l'area 10 (Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche) e per l'area 11 (Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche)

Fillide

il sublime rovesciato: comico umorismo e affini

MENU



numero 14 - aprile 2017

 Stampa

Editoriale

call for papers: Alberto Savinio

saggi e rassegne

Giovanni Accardo, *Benvenuti nell'universo Malerba*

Luisa Bertolini, *Witz e Humor nel Dizionario di filosofia di Fritz Mauthner*

Emanuela Scicchitano, *Il contro-futuro prossimo di Ippolito Nievo*

Francesca Boldrer, *Arguzia e ironia nelle metamorfosi divine: dèi olimpici, Proteo e Vertumno in Omero e nei poeti augustei*

Kristian Anselmi, *L'asino come il popolo: utile paziente e bastonato. La rivista "L'Asino" tra Giolitti e Mussolini*

Luca Cicchelli, *La danza kalela. Il tribalismo urbano post-coloniale e il superamento della finzione identitaria*

Mattia Cavagna, Thibaut Radomme, *La cavalcata scatologica e la f(r)eccia d'amore: Audigier, Ovidio e il Lai d'Aristote*

ekphrasis

Paolo Buzi, *Fillide e Aristotele: breve storia di un dressage altamente educativo*

Luisa Bertolini, *Statue colorate e greci daltonici*

Emanuela Scicchitano, *Quando fiori di rose il lauro trionfale?*

Fabio Madonna, *Trump for Gucci*

scuola / nonscuola

Barbara Ricci, *«La retorica ci rode le ossa»*. *Narrare la scuola tra Otto e Novecento*

recensioni e segnalazioni

Fabio Stassi, *La lettrice scomparsa* (Emanuela Scicchitano)

Teresa Präauer, *Oh Schimmi* (Maddalena Fingerle)

Dan Cryan, Sharron Shatil, Bill Mayblin, *La logica a fumetti* (Silvana Castelli)

Malerba in rete

NUMERO ATTUALE

numero 19 - ottobre 2019

collaboratori del numero

ARCHIVI

numeri precedenti

collaboratori

ISSN: 2281-5007

Rivista semestrale iscritta al nr. 20/09 del Registro stampa del Tribunale di Bolzano dal 24/12/09

L'ANVUR ha riconosciuto la scientificità per l'area 10 (Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche) e per l'area 11 (Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche)

Fillide

il sublime rovesciato: comico umorismo e affini

MENU



Francesca Boldrer, Arguzia ed ironia nelle metamorfosi divine:
dèi olimpici, Proteo e Vertumno in Omero e nei poeti augustei

Stampa

[numero 14 - aprile 2017]

Quid mirare meas tot in uno corpore formas? (Properzio 4,2,1)

Sunt quibus in plures ius est transire figuras (Ovidio, *Met.* 8,730)

Nella mitologia greco-romana molte sono le divinità, maggiori e minori, che ricorrono a trasformazioni temporanee in altri corpi animati o inanimati per raggiungere i propri scopi buoni o malevoli, strategici ed ambiziosi o, più raramente, difensivi o ludici. È soprattutto nella poesia greca più antica, a cominciare dai poemi omerici, che gli dèi sottopongono se stessi a tali metamorfosi, mentre in seguito nella letteratura ellenistico-romana si preferì generalmente – ma con interessanti eccezioni soprattutto in età augustea – rappresentare trasformazioni attuate dagli dèi su esseri umani, dovute a punizioni divine o, al contrario, al desiderio di sottrarre uomini o donne a destini crudeli, mantenendoli in vita in nuove forme, anche se «le metamorfosi di questo tipo sono solitamente irreversibili, a differenza di quelle che interessano direttamente gli dèi». (FERRARI 2015, p. 463).

Si tratta di vicende mitologiche che appartengono ad una tradizione ritenuta sacra e “vera” – poiché «questo mondo della leggenda era creduto vero, nel senso che non se ne dubitava, ma non vi si credeva come si crede alla realtà che ci circonda» (VEYNE 1984, p. 27) –, riguardano una nobile memoria collettiva condivisa dai greci, che «avevano chiara la nozione che il mito scaturisce in modo misterioso da qualche segreta regione della memoria comune» (GUIDORIZZI 2009, pp. XIV), ed attingono ad un sapere condiviso e radicato su cui si basarono riflessioni filosofiche, religiose e scientifiche, valido non solo nel mondo antico, ma adottato come fonte e modello culturale anche dalla successiva civiltà occidentale.

Riguardo alle metamorfosi divine, pur nella serietà della trattazione dei miti, fin dal principio emergono talvolta già nei più antichi racconti epici momenti di arguzia o ironia, quest'ultima divenuta poi emblema del metodo socratico improntato a scetticismo (o, secondo alcuni, a «disprezzo sorridente e bonario» trincerato dietro a fredda arguzia, in PLEBE 1956, p. 135), un'attitudine già familiare alla cultura greca precedente. Le battute di spirito, ora leggere, ora maliziose o sentenziose che arricchiscono la narrazione specie nelle parti dialogiche rivelano nella

personalità di chi parla – siano essi personaggi divini o umani o lo stesso narratore onnisciente –, intelligenza vivace, spirito critico e libertà di pensiero anche nell'ambito di una materia tradizionale così rispettata ed autorevole come il mito, suscitando nel pubblico stupore e spesso, se sorridenti e bonarie, ammirazione e complicità per tale arguzia ed ironia. Si tratta in parte di un'abilità naturale, in parte acquisibile con l'esercizio (WEBER 1934, pp. 21 s.) e tale da diventare anche strumento educativo di verità e conoscenza (SANTARCANGELI 1989, p. 74). Non manca, peraltro, chi vede nell'ironia (in greco εἰρωνεία "finzione"), ovvero nell'inclinazione a dissimulare abilmente il proprio pensiero, quando unita alla retorica, un lato non necessariamente lodevole della civiltà occidentale rispetto ad altre più spontanee: così SWEARINGEN (1991, p. 7) secondo cui «Western literary aesthetics have incrementally promoted indirection, elusiveness, ambiguity [...] canons of truth are teased and undermined by literary irony and political rhetoric».

In Omero sono innanzitutto gli dèi (oggetto di recente ulteriore studio in PIRONTI - BONNET 2016) che si beffano degli uomini quando, approfittando delle proprie false sembianze, si prendono gioco della loro ingenuità, li canzonano in modo ora lieve, ora aspro, ed esibiscono la propria falsa identità persino oltre il necessario con gusto teatrale per la loro, sia pur momentanea, nuova forma umana. Altre volte sono gli eroi che, accorgendosi della presenza degli dèi, spesso troppo tardi appena dopo la loro partenza, riconoscono e commentano indizi e persino – con audace irriverenza – difetti di tali trasformazioni, divisi tra stupore per il potere divino, gratitudine in caso di aiuto, amarezza o biasimo di fronte all'inganno o ironia per taluni comportamenti maldestri manifestati dagli stessi dèi. Inoltre può essere l'autore in persona ad ironizzare ed inserire una nota umoristica nella narrazione segnalando gli atteggiamenti inusuali o "affettati" degli dèi nel loro sforzo di sembrare uomini in un mondo terreno più complesso del loro, da cui peraltro si allontanano quasi tutti in fretta non appena compiute le proprie missioni per ritornare all'armonia dell'Olimpo ed alle proprie dimore tranquille e sicure.

In Omero la metamorfosi è il mezzo privilegiato cui ricorrono gli dèi, oltre al sogno ed all'aperta epifania, per intervenire ed interferire nelle vicende umane a cominciare dalle guerre, come quella epica narrata nell' *Iliade* in cui il poeta descrive molti dèi olimpici in azione a Troia o sul campo di battaglia (Atena, Apollo, Ares, Afrodite ed altri), così come i loro messaggeri, non solo nel loro effettivo aspetto visibile (come in Hom. *Il.* 5,31 ss.; 5,312 ss.; 5,516; 5,820 ss.), ma soprattutto in sembianze umane. Così Iride appare nelle vesti di Polite, figlio di Priamo, per annunciare ai Troiani lo schieramento dell'esercito nemico (*Il.* 2,790 ss.), rivolgendosi all'inizio con sfrontata ironia al re e padre, con parole che nascondono anche l'autoironia dell'autore quando accenna al gusto (persino eccessivo) per la narrazione (2,796 s.): «O vecchio, a te piacciono sempre racconti (μῦθοι) interminabili, come una volta in pace; ma è sorta una guerra minacciosa». Dopo la canzonatura, però, Iride offre utili consigli militari per il contrattacco invitando a guidare gli alleati tenendo conto delle loro diverse etnie, e rivolgendosi soprattutto ad Ettore, il solo che sembra accorgersi saggiamente del fatto che si tratta di un suggerimento divino (*Il.* 2,807 «non ignorò la parola di una dea»).

Atena, che assume spesso anch'essa aspetti maschili – una scelta forse già in sé motivo di stupore e sorriso –, si presenta nelle vesti di Mente, re dei Tafi (*Od.* 1,105 ss.), per informare ed incoraggiare Telemaco, non solo dichiarandogli una falsa identità quando questi chiede chi sia – come sa bene il lettore –, ma anzi sottolineando particolarmente, con gusto della simulazione, la propria sincerità (*Od.* 1,179 s.): «certo io ti dirò queste cose molto sinceramente. Mi vanto di

essere Mente». Il fiducioso Telemaco riprende nella sua risposta le parole dell'interlocutore come colpito da tanta (presunta) franchezza (*Od.* 1,214 «certo io ti dirò, ospite, molto sinceramente»), arrivando paradossalmente a mettere in dubbio lui stesso la propria identità e la sua discendenza da Odisseo (*Od.* 1,215 s. «la madre mi dice che di lui sono figlio, ma io non so»); un'insicurezza simile dovuta ad un'ingannevole metamorfosi divina si trova in seguito nell'*Amphitruo* di Plauto, dove Sosia, di fronte al suo "doppio" (Mercurio), comincia a dubitare di sé (vv. 393 ss.). Peraltro Telemaco al termine dell'incontro, sentendo in sé maggiore coraggio ed un più vivido ricordo del padre che l'ospite stesso gli aveva ispirato, riconosce l'influsso divino (*Od.* 1,323: «ed egli pensando nella propria mente, stupì nel cuore: infatti capì che era un dio»), come dichiara apertamente anche in seguito, invocando l'aiuto di Atena (*Od.* 2,262 «ascoltami, o nume, che ieri venisti nella mia casa»), con un intuito forse dovuto al fatto di essere «simile ad un dio» e «saggio», come spesso il giovane viene definito nel poema.

In seguito la stessa dea Atena – la più adatta a simili giochi intellettuali in quanto divinità antropomorfa ed insieme personificazione del pensiero razionale (GRAZIOSI 2015, p. 35) – appare anche a lungo sotto l'aspetto di Mentore nel corso del II e III libro dell'*Odissea* (2,268 e 401; 3,22 e 240), dove fornisce ulteriori consigli e si vanta, nel suo dialogo con un eroe celebre per la saggezza, Nestore, «di essere il solo anziano» tra i compagni di Telemaco (*Od.* 3,362), indulgendo a tal punto nella costruzione della propria identità umana (con dettagli sul luogo dove avrebbe dormito, sul proposito di fare coraggio e narrare ogni cosa ai compagni, e sui doni che "gli" erano dovuti dai Cauconi) da dare l'impressione di compiacersene dimenticando totalmente la sua vera natura divina e femminile. Anche il saggio Nestore, peraltro, la riconosce quando si allontana (*Od.* 3,373 ss. «stupì, quando la vide con gli occhi [...] questa altri non è, tra quanti hanno case sull'Olimpo, se non la figlia di Zeus»), mentre gli altri vedono solo levarsi un'aquila in volo.

La metamorfosi di Atena risulta però meno efficace in seguito nel colloquio con il prediletto astuto Odisseo, difficile da raggirare, sia pur benevolmente, non tanto perché l'ennesimo aspetto assunto dalla dea non sia verosimile, quanto perché l'eroe, per innata prudenza, non crede alle studiate parole dello sconosciuto che improvvisamente gli appare, al punto che, dopo uno scambio di sottili ed ambigue battute, è infine la dea ad abbandonare ogni simulazione rivelandosi. Ciò accade quando ella si presenta a lui, appena giunto per mare ad Itaca ma ignaro del nome del luogo, nelle vesti di un giovane pastore, burlandosi della sua ignoranza (*Od.* 13,237 «sciocco sei, straniero, [...] se chiedi quale terra sia questa»); d'altra parte l'eroe, quasi precursore dell'ironia socratica nella sua ostentazione di ignoranza, dopo aver sentito il nome dell'isola finge cautamente di averne solo sentito parlare, inventando un racconto intricato ed improbabile sulla provenienza propria e della sua attuale ricchezza – i doni ricevuti dai Feaci – che suscita il riso della dea. Atena allora gli esprime apertamente la sua stima con parole autoironiche verso se stessa (*Od.* 13,291 ss. «scaltrito ed astuto sarebbe chi ti superasse in tutti gli inganni, anche se un dio ti fosse davanti»), peraltro omaggiata a sua volta da Odisseo che loda comunque con garbo la dea per la sua abilità metamorfica (*Od.* 13,312 s.): «difficile, dea, è riconoscerti per un mortale che ti incontra, anche se molto esperto: infatti ti rendi simile ad ogni cosa».

In vesti umane anche Poseidone aiuta ed incita i suoi eroi favoriti, come quando assume l'aspetto di Calcante per sostenere gli Argivi (*Il.* 13,45), ma è questo uno dei casi più evidenti di metamorfosi divina tecnicamente imperfetta, diversamente da quelle più accurate di Atena. Gli dèi

possono essere infatti traditi da tracce sospette lasciate dietro di sé, come appunto quelle di Poseidone, sul quale Aiace Oileo commenta con acuta malizia (*Il.* 13,70 ss.): «Non è Calcante costui, l'augure indovino; le orme posteriori dei piedi e delle gambe, infatti, mentre si allontanava, io le individuai facilmente; gli dèi sono davvero riconoscibili!». La sua affermazione finale e sentenziosa rivela scetticismo riguardo alla superiorità dei numi ed orgoglio umano al limite della *hybris*, la tracotanza del resto usuale in questo eroe valoroso ma arrogante, e perciò infine punito. Egli perirà infatti per mano dello stesso Poseidone in un naufragio durante il ritorno da Troia, ed in modo paradossale (*Od.* 4,499 ss.): dapprima salvato dal dio su uno scoglio, si vantava comunque di essersi messo in salvo senza l'aiuto divino, per cui Poseidone irato spezzò la roccia facendolo inghiottire dai flutti; secondo un'altra versione, egli sarebbe morto nel viaggio di ritorno per un altro affronto agli dèi, sempre durante un naufragio, come punizione per aver violato a Troia la profetessa Cassandra (così in Verg. *Aen.* 1,39 ss e 11,260; Prop. 4,1,117).

Quanto ad Apollo, risulta volutamente beffardo e quasi umoristico il suo intervento nell'ultima parte dell'*Illiade* quando appare come finto Agenore – l'eroe troiano a lui caro e minacciato da Achille –, dopo averlo posto al sicuro e facendosi rincorrere lui stesso da Achille in una gara in cui il narratore si sofferma sulla malizia del dio nell'alternare l'andatura fingendo di rallentare (*Il.* 21,604 s. «lo illudeva Apollo con l'inganno affinché sperasse sempre di raggiungerlo con i suoi piedi»): Apollo si prendeva gioco così, con sorridente ironia, dei celebri “piè veloci” dell'eroe greco, impegnati in un impari inseguimento.

È questa la premessa della più tragica corsa in cui Achille insegue invece Ettore, anch'egli vittima di un'illusione, l'apparizione del fratello Deifobo nelle cui sembianze Atena finge di offrirgli aiuto attirandolo lontano dalle mura per poi lasciarlo solo ad affrontare il campione greco. Poco prima lo stesso Zeus, in procinto di decidere della sua sorte con insolito senso di colpa, aveva indugiato invitando gli dèi a riflettere bene (*Il.* 22,174 s.), ma infine acconsente all'intervento decisivo di Atena-Deifobo che all'inizio, con finta premura e maligna ironia, riferisce ad Ettore di quanti a Troia cercavano di dissuaderlo dall'unirsi al fratello, dilungandosi sul tema degli affetti familiari, forse per apparire più umana/o e convincente (*Il.* 22,239 ss.): «fratello, moltissimo il padre e la nobile madre mi supplicavano in ginocchio, l'uno dopo l'altro, di rimanere, e intorno gli amici». Quando poi scompare, Ettore comprende l'inganno divino ed accetta stoicamente la sorte (*Il.* 22,297 ss. «gli dèi mi chiamano a morte [...] Atena mi ha teso un inganno»), consapevole della mutabilità degli eventi e del fatto che il suo destino, già ritardato più volte dai benevoli Zeus ed Apollo, fosse ormai deciso.

Meno fatalistico e paziente, nonché meno incline a cogliere il lato sorridente della metamorfosi divina, anche quando bonaria ed attuata da dèi amici e persino familiari, è talvolta l'approccio degli eroi romani, che deplorano tali inganni sul piano affettivo. È il caso del virgiliano Enea che, pur connotato sempre da *pietas*, tuttavia si indigna quando riconosce troppo tardi la madre Venere (*Aen.* 1,314-417), apparsa a lui in veste di cacciatrice. Così trasformata, ella lo aveva intrattenuto con un discorso ingannevole intessuto di dettagli superflui e quasi frivoli, evidentemente ritenuti da lei consoni ad una conversazione umana (*Aen.* 1,321 ss.): «O voi, giovani, indicatemi se avete visto una delle mie sorelle che vagava qui per caso cinta da una faretra e con una veste di lince maculata o seguendo gridando la corsa di un cinghiale schiumante». Enea, che le si era rivolto con deferenza avvertendo una presenza divina ma pensando si trattasse di Diana (*Aen.* 1,327 ss. «non hai volto mortale né suona umana la tua voce; o tu che certo sei dea, forse la sorella di

Febo?»), riecheggia qui le analoghe parole di Odisseo a Nausicaa, ma l'allusione è calata da Virgilio in un nuovo contesto non senza arguzia poiché si tratta veramente di una dea, benché decisa a non rivelarsi. Così Enea, ad un passo dalla verità, non può riconoscere Venere se non quando si allontana fuggendo (*Aen.* 1,406 *matrem [...] fugientem*), notando la luminosità, il profumo d'ambrosia e l'incedere divino della madre (*Aen.* 1,405 *vera incessu patuit dea*, «al passo si mostrò vera dea») ma, diversamente dagli eroi omerici, reagisce con amare domande incalzanti che riflettono l'approccio soggettivo tipico della poesia virgiliana (*Aen.* 1,407 s. «perché tante volte ti prendi gioco di tuo figlio, crudele anche tu, con false sembianze?»). Afrodite non sembra sentirlo ma, dopo aver nascosto il figlio nella nebbia per favorirne l'ingresso a Cartagine, torna in volo a rivedere «felice» (*laeta*) la città di Pafo, in un mondo perfetto dove, come il poeta sottolinea con ricercati dettagli (forse sottilmente ironici), «per lei cento are riscaldano il tempio di incenso Sabeo e profumano di fresche ghirlande» (*Aen.* 1,415 s.).

La scena ricorda anche l'incontro tra Atena, trasformatasi in una ragazza che portava una brocca, ed Odisseo, da lei accompagnato al palazzo di Alcinoo ugualmente avvolto in molta nebbia (*Hom. Od.* 7,14 ss.) ed al quale aveva dato astuti consigli, specie quello arguto di conquistare la benevolenza della regina Arete; poi anch'ella scompare sopra il mare verso Maratona ed Atene nella casa d'Eretteo. Tuttavia nell'*Eneide* risulta più stridente ed ironico il contrasto emotivo tra l'angoscia di Enea e la "beatitudine" di Afrodite ritornata, dopo la metamorfosi, al suo ambiente ideale ignorando le angustie del figlio, una scena che può offrire un esempio di quella imperturbabilità degli dèi, felici in lontani *intermundia*, che gli Epicurei usarono come argomento razionale per dissuadere gli uomini dall'averne paura; anche Virgilio, seguace in gioventù della scuola epicurea di Sirona a Napoli, potrebbe alludere a tale dibattuta *quaestio* in questa occasione, simpatizzando implicitamente con l'eroe.

Se nei casi fin qui citati sono gli dèi che, trasformandosi, si insinuano tra gli esseri umani, vi è all'opposto un dio minore che è cercato con tenacia dagli uomini per le sue profezie, da lui rivelate però contro voglia e nonostante le forme inquietanti, naturali o selvagge, che assume per allontanare gli intrusi, ben diverse da quelle umane scelte in genere dagli dèi olimpici e forse ispirate alle strategie di sopravvivenza animale cui il comportamento del dio può essere in parte ricondotto. Si tratta di Proteo, dio marino solitario e scontroso ma innocuo, capace di trasformarsi in bestie feroci ed in elementi della natura (acqua, pianta, fuoco) e destinato ad una lunga e complessa storia di rappresentazioni culturali dall'antichità all'età moderna (vd. SCUDERI 2016). La sua origine è ignota, probabilmente anteriore alle divinità del Pantheon: infatti, benché descritto come suddito o, secondo altri, figlio di Poseidone (in *Ps.-Apoll.* 2,105, *Lycophr.* 125 e cfr. BARCHIESI 1990, p. 181, secondo cui Proteo sarebbe indovino per dono di Poseidone forse già in *Hom. Od.* 4,384 ss.), di cui pascola il gregge di foche, sembra appartenere ad una fase remota della cosmogonia in quanto divinità primigenia nata dall'acqua, come attesterebbe anche il nome (Πρωτεύς, lat. *Proteus*) connesso all'aggettivo πρῶτος nel senso di «primo essere» e simbolo «dell'elemento atemporale della genesi e della metamorfosi» (JUNG, KERÉNYI 1972, p. 80). D'altra parte, le sue molteplici metamorfosi potrebbero ricordare anche alcuni aspetti naturali assunti da Zeus per avvicinare le donne amate, come pioggia, cigno, aquila o toro. In seguito Ovidio, con gusto erudito, accosta Proteo ad altri personaggi meno noti del mito ugualmente capaci di assumere varie forme, come Mestra, la moglie di Autolico, ed il fiume Acheloo (*Met.*

8,738 ss. e 879 s.); sono esempi di metamorfosi occasionali e non permanenti, come Ovidio stesso precisa teorizzando due diverse tipologie per bocca del fiume Acheloo in *Met.* 8,728 ss.

Quello di Proteo è un potere che sembra simboleggiare libertà creativa, e in generale «the intrinsic power of individuals to metamorphose themselves strikes us as liberating and creative» (FERZOCO - GILL 2005, p. 1), non priva di ironia e di saggezza, poiché il dio, intimorendo gli uomini e sfuggendo alla presa (almeno inizialmente), sembra prendersi gioco di chi vuole carpirgli notizie, certo per scontrosità e per dispetto, ma forse anche perché restio a riferire fatti immancabilmente gravi e dolorosi, mostrando una reticenza comune anche ad altri indovini del mito, come Tiresia nei confronti di Edipo; infatti in Omero Proteo avverte Menelao (*Od.* 4,493 s.) dicendogli «non ti dico che sarai senza pianto dopo aver appreso bene ogni cosa» ed in Virgilio (*Georg.* 4,453) egli deve svelare ad Aristeo che «le ire di un dio» lo perseguitavano, contro suo volere. I tentativi di sottrarsi a tale compito ingrato appaiono vani poiché Proteo nei passi in cui è protagonista, spesso non privi di *humor*, viene sorpreso con l'inganno nel sonno e legato strettamente finché acconsente a parlare mostrando anzi un'inaspettata precisione e formalità, e dicendo sempre il vero a differenza di molti altri dèi.

Sia Omero che Virgilio gli dedicano ampio spazio rispettivamente nell' *Odissea* (4, 349-570) e nelle *Georgiche* (4, 387-529), in due episodi introdotti entrambi in tono fiabesco dall'*ekphrasis* di ambientazioni marine (Hom. *Od.* 4,354 «c'è un'isola nel mare agitato...», variato in Verg. *Georg.* 4,387 con «c'è un indovino nel gorgo Carpatio...») e caratterizzati, specie in Omero, da tratti anche comici riguardanti le abitudini di Proteo, quali la sua premura per le foche (*Od.* 4,411 ss.) che egli conta, accudisce e tra cui dorme – un legame che può ricordare il rapporto affettivo di Polifemo verso le sue pecore –, e l'abitudine senile, curiosa in un dio e di cui approfitteranno gli uomini, di dormire a mezzogiorno. Umoristica è anche la successione caotica e di fatto inefficace delle metamorfosi esibite dal dio per sottrarsi alla cattura, che rivela agitazione ed insicurezza. Nell' *Odissea* Proteo è catturato e consultato da Menelao per conoscere il modo migliore di riprendere il viaggio e per sapere quale fosse il destino degli altri capi greci partiti da Troia; diversamente nelle *Georgiche* è il pastore Aristeo, consigliato dalla madre Cirene, che lo interroga per apprendere le cause della morte del suo sciame di api. I due passi letterari, pur inseriti in narrazioni assai diverse, mostrano numerose analogie, a cominciare dalla comune attenzione per un dio primitivo, estraneo all'Olimpo ed abitante sulla terra in una reggia o, secondo altre versioni, in una grotta marina. Peraltro in Omero Proteo vive in Egitto – di cui secondo altri sarebbe stato il re (vd. Herod. 2,112 ss.; Eur., *Hel.* 4 s.) – nell'isola di Faro assieme alle foche, mentre Virgilio, che pure altrove concorda con l'origine egizia (in *Aen.* 11,262), sceglie per questo passo delle *Georgiche* una rara leggenda calcidica e postomerica indicando come sua sede il *mare Carpathium* presso Carpatò tra Creta e Rodi, peraltro non lontano dall'Egitto, forse per evitare di nominare direttamente questa provincia dopo la tragica morte di Gallo (nel 26 a.C.), il poeta amico di Virgilio e governatore d'Egitto caduto in disgrazia presso Augusto (DELLA CORTE 1988, p. 328). D'altra parte, come patria di Proteo Virgilio precisa però che essa era la città di Pallene in Macedonia, non lontana – a ben vedere – dalla Tessaglia dove viveva Aristeo.

Entrambi gli autori lo rappresentano come un vecchio, una caratteristica che lo distingue dalla maggior parte degli altri dèi, in genere giovani o nel fiore degli anni: Omero lo definisce «il vecchio del mare» (*Od.* 4,349 e *passim*), Virgilio *grandaevus* (*Georg.* 4,392) ed in seguito anche Ovidio *senex* (*Met.* 8,221). Solo Omero, invece, gli attribuisce una figlia dal nome parlante di Eidotea, la

«dea della forma» (εἶδος-θεά) con possibile funzione allegorica se intesa come simbolo dell'ordine contrapposto alla figura caotica e selvaggia del padre. Ella in verità lo tradisce rivelando il nascondiglio paterno, ma a fin di bene per aiutare Menelao; si potrebbe supporre che anch'essa non possa sottrarsi, come il padre Proteo, a dire il vero, come suggerisce la sua risposta a Menelao che chiedeva la causa dell'indugio delle sue navi a Faro (*Od.* 4,383 ss. e cfr. 399): «certo, straniero, risponderò molto sinceramente», con lo stesso verso formulare già usato (vd. *supra*), ma in senso ironico da Atena, mentre qui letterale. È la stessa Eidotea a ideare il piano per catturare Proteo, dopo un vivace scambio di battute con l'imbelle Menelao che mostra, come nella guerra di Troia, la sua mediocrità quando, all'invito di lei (vv. 388 s. «se tu potessi afferrarlo tendendo un inganno, egli ti può dire il percorso»), egli replica «pensa tu stessa un inganno per il vecchio divino» (v. 395). La soluzione sarà un buffo travestimento “da foche”: si giunge così al comico paradossale per cui il mezzo per ingannare il dio delle metamorfosi sarà appunto un travestimento.

In verità questo inganno umano risulta alquanto ridicolo e doppiamente ironico sia ai danni degli stessi artefici del piano, che si prestano a tale espediente poco dignitoso per un re greco e per i suoi soldati, sia rispetto allo stesso Proteo, spesso qualificato nel passo dall'epiteto di «infallibile, che non si inganna» (νημερτής in *Od.* 4,349 e poi ai vv. 384, 401, 542), ma evidentemente incapace di prevedere il suo stesso futuro e facilmente raggirato. Ad accrescere il divertimento per l'ascoltatore o il lettore è il fatto che il travestimento in foche, che può ricordare tra l'altro la trasformazione dei compagni di Ulisse in maiali attuata da Circe, si rivela particolarmente molesto dal punto olfattivo per Menelao ed i suoi tre compagni – quasi il prezzo della frode –, costretti a nascondersi sotto pelli maleodoranti per tutto un mattino fino all'ora meridiana in cui Proteo riposa, per potersi avvicinare a lui di nascosto. È un aspetto comico sottolineato con compiaciuta minuzia da Omero, che rompe persino l'oggettività epica con una domanda retorica al pubblico (*Od.* 4,441 ss. «in quelle condizioni era un inganno davvero terribile: li opprimeva infatti l'odore esiziale delle foche nutrite dal mare. Chi infatti potrebbe dormire vicino ad una bestia marina?»), anche se poi Eidotea interviene con stille di ambrosia per attenuare l'odore. Diversamente Virgilio preferisce ridurre gli elementi umoristici omettendo totalmente questa scena nella sua narrazione e limitandosi al momento della cattura, anche se anch'egli fa riferimento all'ambrosia, ma come mezzo usato da Cirene per dare vigore al figlio Aristeo prima dell'impresa (*Georg.* 4,415 ss.). In entrambi gli autori, invece, Proteo rivolge una domanda ironica all'assalitore – in Omero per conoscere quale dio abbia aiutato Menelao a raggirarlo (*Od.* 4,465) ed in Virgilio per sapere cosa Aristeo voglia da lui, – cui entrambi rispondono argutamente nello stesso modo sibillino («tu lo sai») senza fare nomi e smascherando a loro volta la falsa ingenuità del dio.

La vicenda prosegue in entrambi gli autori in una nuova scena con la serie di sorprendenti metamorfosi adottate da Proteo, che coincidono quasi completamente nei due autori greco e latino, ma in diversa disposizione e successione: in comune vi sono le trasformazioni di Proteo in acqua, fuoco, serpente, cinghiale; differente è in Omero la presenza anche della pantera e dell'albero, in Virgilio della tigre e della leonessa (invece del leone omerico). Alcune delle forme scelte da Omero furono interpretate anche in senso allegorico, diffuso nel mondo antico (RAMELLI, LUCCHETTA 2004), da scoliasti di formazione stoica interessati a valorizzare i contenuti filosofici sottesi alla narrazione letterale (come nel trattato sull'allegoria omerica di Eraclito, suo difensore contro le critiche di Platone ed Epicuro), soprattutto con allusione ai quattro

elementi: il leone sarebbe così simbolo di fuoco (benché questo sia menzionato anche separatamente), il serpente di terra e l'albero di aria, mentre l'acqua è già presente tra le forme naturali assunte dal dio (HERTER 1957, p. 969,25 ss.). Proteo incarnerebbe dunque una saggezza antica dispensata anche agli uomini; in Virgilio egli diventa anche un suggestivo narratore poiché è lui a rievocare la patetica storia di Orfeo ed Euridice, causa dei mali di Aristeo (mentre in Omero è Menelao stesso che narra a Telemaco). Al termine di entrambi i racconti, peraltro, il dio si allontana all'improvviso, in questo simile agli dèi omerici, balzando in fretta nel mare come per sottrarsi al prolungato contatto con gli uomini.

Il buffo mito di Proteo, costretto dagli uomini alla profezia, sembra trasmettere il messaggio che la tenacia e l'astuzia umana possano portare infine alla conoscenza e prevalere sul mondo naturale, pur ricco di risorse ma selvaggio ed irrazionale, ed insieme vuole forse insegnare che il "gioco" talvolta infantile della metamorfosi debba infine cedere alla verità ed alla realtà, un aspetto che ritroveremo nell'ultimo esempio di questa rassegna. Riguardo al mito di Proteo, un ulteriore sviluppo originale e quasi irriverente è proposto da un altro poeta augusteo, Ovidio, nelle *Metamorfosi*, dove Proteo compare più volte, prima in *Met.* 2,9 nominato tra i primi dèi con l'attributo di *ambiguus*, poi nel banchetto del fiume Acheloo che lo cita come esempio di dio multiforme ed enumera i suoi possibili aspetti, aggiungendo a quelli omerici e virgiliani anche le forme di giovane uomo, toro e pietra (*Met.* 8,731 ss.). Tuttavia è soprattutto in *Met.* 11,229 ss. che Ovidio emula e parodia con ironia sia Omero che Virgilio – rispetto al quale vi è un continuo e consapevole confronto (PERUTELLI 2000, p. XIII) – facendo di Proteo un astuto consigliere di inganni, poiché nel suo racconto egli aiuta Peleo, invaghitosi di Tetide, a sedurla suggerendogli lo stesso mezzo servito per catturare lui stesso negli autori precedenti, ovvero l'espedito di legare strettamente la nereide, dato che ella tentava di sfuggirgli trasformandosi in uccello, albero e tigre grazie al potere che Ovidio trasferisce qui da Proteo a lei stessa con audace alterazione del mito, intervenendo «in un universo in cui le forme riempiono fittamente lo spazio scambiandosi continuamente qualità e dimensioni» (CALVINO 1979, p. VII.).

Sempre in età augustea anche un altro poeta latino, Propertio, affronta il tema della metamorfosi divina con altrettanta originalità e propensione all'arguzia, quasi in una gara poetica a distanza tra poeti contemporanei. Egli attinge però diversamente non più alla tradizione greca, bensì a quella etrusca, valorizzando un dio forse meno noto rispetto a quelli olimpici, ma importante sia nell'originaria città di Volsinii, sia a Roma, dove era stato accolto fin dall'età regia ai tempi di Romolo dopo l'alleanza etrusco-romana, ed in seguito nuovamente nel 264 a.C. quando Volsinii fu conquistata dai Romani. L'intera elegia 4,2 è infatti dedicata a Vertumno (corrispondente all'etrusco *Voltumna*), il dio delle trasformazioni per eccellenza in base all'etimologia principale del suo nome latino, da *verto* («volgo, mutò, trasformo»), indicativo di abilità metamorfica. Peraltro, secondo altre interpretazioni popolari del nome, esso sarebbe altrimenti connesso al cambio delle stagioni, per cui veniva omaggiato di primizie (da *verto* e *annus*, oppure da *ver* «primavera») o alla deviazione del fiume Tevere, che il dio avrebbe realizzato in tempi remoti prosciugando il Foro Romano (da *verto* e *amnis* «fiume»). È Vertumno stesso, o meglio la sua statua parlante situata nel centrale *vicus Tuscus* presso il Foro Romano, a narrare in tono amichevole, oltre alle etimologie del suo nome, il trasferimento dall'Etruria a Roma e la sua capacità di assumere, secondo la volontà propria o altrui, i più vari aspetti (v. 22 *in quamcumque voles verte, decorus ero* «trasformami in quel che vorrai, sarò perfetto»), soprattutto antropomorfi e talvolta divini (mai

animali), generalmente maschili ma in un caso anche femminili come mostra il suo "catalogo" comprendente 17 figure (Prop. 4,2, ss.): fanciulla raffinata, uomo togato, falciatore, soldato, mietitore, testimone in giudizi, ebbro invitato, Bacco, Apollo, cacciatore, auriga, cavallerizzo, pescatore, mercante, pastore, fioraio, erbivendolo.

Tali trasformazioni riflettono le varie componenti ed attività della popolazione romana sia in città che in campagna, ed attestano il duplice ruolo di Vertumno come dio urbano e rustico, venerato tanto dal popolo nella strada dove era la sua statua, quanto in un tempio ufficiale, quello dedicatogli sull'Aventino. Secondo un'ipotesi, vi era forse l'intenzione di trasferire nel tempio la statua del *vicus Tuscus*, un progetto che il dio stesso sembra respingere nell'elegia 4,2 (v. 5 *nec templo laetor eburno* «non mi attira un tempio di avorio») e che potrebbe aver ispirato Properzio (BOLDREY 1999, pp. 36 e 90 s.). Il dio, inoltre, si distingue – almeno nell'interpretazione properziana – per la sua arguzia, la benevolenza verso gli uomini, il carattere positivo e socievole, il contegno garbato ed "elegante" (BETTINI 2015, 180 ss.). È un modello di *humanitas* e di civiltà, nonché testimone di pacifica convivenza tra i popoli, fiero della propria origine (v. 3 *Tuscus ego Tuscis orior* «Etrusco io nacqui da Etruschi»), ma anche grato per la calorosa accoglienza nella vivace ed operosa città di Roma, di cui ama la gente (v. 5 *haec me turba iuvat* «questa folla mi piace»), peraltro divertendosi con sorridente ironia a guardarla dall'alto del suo piedistallo mentre corre indaffarata "ai suoi piedi" per affari verso il Foro Romano (vv. 55 s. *sed facias, divum sator, ut Romana per aevum/ transeat ante meos turba togata pedes* «ma tu, Padre dei numi, fa sì che per sempre la folla togata di Roma passi innanzi ai miei piedi»).

La scelta del dio di assumere aspetti anche popolari e comuni (a parte quelli di Bacco e di Apollo), suggerisce che egli voglia mescolarsi tra uomini di ogni estrazione, vivere con loro e come loro, dividerne interessi, lavori e passioni, animato da sincera curiosità e simpatia per i Romani, diversamente dagli altri dèi più aristocratici, distaccati o intimoriti dal mondo umano. La sua fortuna letteraria è ulteriormente attestata in età augustea nuovamente da Ovidio che, con consueta spregiudicatezza, nel penultimo libro delle *Metamorfosi* (14,623 ss.) ne riprende il mito aggiungendo un nuovo sviluppo non attestato in precedenza, anche in questo caso amoroso (come indirettamente per Proteo), ma più raffinato, sentimentale e persino moraleggiante, autonomo rispetto alla prospettiva sociale e storica scelta da Properzio, ed indicativo dell'interesse dell'autore e del suo lettore verso ciò che è «piccolo, rustico, quotidiano» (LABATE 2010, pp. 38 s.). Il Vertumno ovidiano è infatti calato in una storia "privata", senza tempo, come corteggiatore della ninfa *Pomona*, la dea dei frutti (da *pomum*), che il dio cerca di conquistare dapprima mostrandosi in varie forme, specie campagnole, in un elenco che allude al catalogo già proposto da Properzio (mietitore, aratore, falciatore, raccogliatore di frutti, inoltre soldato e pescatore), e poi avvicinandola nelle vesti di una vecchia canuta, assumendo un aspetto di cui Ovidio sottolinea con ironia il carattere di "travestimento" più che di "trasformazione", specie riguardo ai capelli bianchi «sistemati sulle tempie» come una parrucca (*Met.* 14,655 *positis per tempora canis*). Con abile tattica la "vecchia" prima loda Pomona per i suoi orti e le dà baci apparentemente innocenti, poi le consiglia di sposarsi scegliendo tra i suoi pretendenti proprio Vertumno, dichiarando con ingegnosa autoironia di conoscerlo bene come serio, fedele, bello ed abile dio delle trasformazioni, ed infine aggiunge un racconto istruttivo e vagamente minatorio – introdotto secondo la consueta tecnica alessandrina di inserire un mito nell'altro, applicata in tutto il poema per creare un *carmen continuum* –, ovvero la triste vicenda di Ifigenia innamorato di

Anassarete, per la quale si uccise mentre lei per punizione fu pietrificata. Poiché però ogni sforzo risulta vano, quando Vertumno sembra ormai risoluto, come spesso gli dèi, a ricorrere alla forza riprendendo il suo aspetto reale, Pomona si innamora spontaneamente proprio alla vista del “vero” aspetto del dio, un bel giovane nella fantasia di Ovidio (Properzio non lo aveva precisato) con il trionfo della sincerità sulla simulazione ed un lieto fine degno di questo dio garbato e civile, per cui “la verità, la civiltà e l'amore sono dunque i valori che, quasi alla fine delle *Metamorfosi*, finiscono inaspettatamente per trionfare” (BOLDRER 2001, p. 111).

Pur nella varietà di personaggi, contesti e modalità di svolgimento, i racconti di metamorfosi divine illustrati mostrano come la fantasia creativa dei poeti sia greci che romani riguardo agli dèi fosse spesso unita ad arguzia ed ironia, e dimostrano l'ingegno e la conoscenza dell'animo sia umano sia, nella finzione letteraria, persino “divino” da parte degli autori antichi. Confrontando esempi greci e romani si nota la propensione dei primi per l'aspetto razionale e la sfida intellettuale, in cui prevalgono più spesso gli dèi, ma talvolta anche gli uomini; diversamente i poeti romani aggiungono non di rado una componente soggettiva e sentimentale nel rapporto tra mondo umano e divino particolarmente apprezzata in età augustea, con una alternanza di *pathos* e *lusus* che coinvolge sul piano emotivo il loro pubblico, pur incline in altri casi anche al riso più immediato (BEARD 2016). Di alcuni di questi miti è possibile seguire nel tempo lo sviluppo, quasi la “metamorfosi narrativa” e l'emulazione rispetto ai modelli: si tratta sia di episodi attestati fin dalle origini nella letteratura greca e di qui accolti e rielaborati in quella latina nell'ambito di un comune patrimonio culturale “classico”, come nel caso del mito di Proteo tramandato da Omero a Virgilio ed Ovidio, oppure, meno spesso, di narrazioni e tradizioni locali legate ai popoli antichi dell'Italia romana, come nel caso dell'etrusco Vertumno, nobilitato dalla poesia di Properzio e rivisitato da Ovidio. La costante ricerca di *variatio* e di novità riflette, oltre alla vivace personalità degli autori, la volontà di soddisfare ascoltatori o lettori raffinati, capaci di apprezzare le innovazioni rispetto alla tradizione e desiderosi di sorprese ed arguzie sempre nuove. La fortuna di questi e di altri episodi mitologici di metamorfosi divine è attestata nel tempo fino ai giorni nostri, non solo in ambito letterario ma anche artistico: per Vertumno, ad es., spiccano nel Rinascimento le libere interpretazioni sia di Pontorno nell'affresco “Vertumno e Pomona” (1519-1521) nella Villa medicea di Poggio a Caiano (Prato), sia di Giuseppe Arcimboldo nel ritratto dell'imperatore Leopoldo II in veste di Vertumno (1591). Ne risulta la volontà di mantenere viva la memoria e la capacità di ispirazione di tali straordinarie trame narrative, pur antichissime, e di continuare a godere, anche in nuove forme, della singolare acutezza di spirito che le pervade, tuttora brillante ed efficace.

Bibliografia

BARCHIESI A. (a cura di) (1980), Virgilio, *Georgiche*, introd. di G. B. Conte, BUR, Milano

BEARD M. (2016), *Ridere nell'antica Roma*, Carocci, Roma

BETTINI M. (2015), *Il dio elegante. Vertumno e la religione romana*, Einaudi, Torino

BOLDRER F. (1999), *L'elegia di Vertumno (Properzio 4.2)*. Introduzione, testo critico, traduzione e commento, Supplementi di Lexis 4, Hakkert, Amsterdam

BOLDRER F. (2001), *Il mito di Vertumno tra Properzio e Ovidio*, in “Appunti Romani di Filologia”, 3, pp. 87-111

- CALVINO I. (1979), *Gli indistinti confini*, in Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di P.B. Marzolla, Einaudi, Torino (cf. id., *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 1995)
- DELLA CORTE F. (1988), *Proteo*, in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. 4, Roma-Firenze, pp. 327 s.
- FERRARI A. (2015), *Dizionario di mitologia*, De Agostini, Novara (Utet, Torino 1999)
- GALVAGNO R. (2011), *La metamorfosi come figura del limite tra la vita e la morte*, in "Between", I.1, online <http://www.between-journal.it/>
- FERZOCO G., GILL M. (2005), *De hereditate Protei: Ways of Metamorphoses*, in *Proteus. The language of Metamorphosis*, a cura di C. Dente et al., Ashgate, Aldershot
- GISLON M., PALAZZI R. (1997), *Dizionario di mitologia e dell'antichità classica*, Zanichelli, Bologna
- GRAZIOSI B. (2015), *Gli dèi dell'Olimpo*, UTET, Novara
- GUIDORIZZI G. (2009), *Il mito greco*, vol. 1 (*Gli dèi*), Mondadori, Milano
- LABARTE M. (2010), *Passato remoto. Età mitiche e identità augustea in Ovidio*, Serra editore, Pisa - Roma
- HERTER H. (1957), *Proteus*, in *RE* 23.1, pp. 940-75
- JUNG C.G., KERENYI K. (1972), *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Boringhieri, Torino (ed. originale tedesca 1942)
- PERUTELLI A. (2000), *Il fascino ambiguo del miracolo laico*, introduzione a Ovidio Publio Nasone, *Opere II: Le metamorfosi*, vol. II, trad. di G. Paduano, note di G. Galasso, Einaudi (Le Pleiadi), Torino
- G. PIRONTI, C. BONNET (2016), *Gli dei di Omero. Politeismo e poesia nella Grecia antica*, Carocci, Roma
- RAMELLI I, LUCCHETTA G.A. (2004), *Allegoria: L'età classica*, vol. 1, Vita e pensiero, Milano
- SANTARCANGELI P. (1989), *Homo ridens. Estetica, filologia, psicologia, storia del comico*, L.S. Olschki, Firenze
- SCUDERI A. (2012), *Il paradosso di Proteo. Storia di una rappresentazione culturale da Omero al postumano*, Carocci, Roma
- SWEARINGEN C.J. (1991), *Rhetoric and Irony. Western Literacy and Western Lies*, Oxford University Press, New York - Oxford
- VEYNE P. (1984), *I greci hanno creduto ai loro miti?*, Il Mulino, Roma
- WEBER K.J. (1934), *Lo spirito e l'arguzia. Perché il moderni superano gli antichi per spirito e scritti comici?*, R. Carabba Editore, Lanciano (rist. 2010).

NUMERO ATTUALE

numero 18 - aprile 2019
collaboratori del numero

ARCHIVI

numeri precedenti

collaboratori
nn

ISSN: 2281-5007

Rivista semestrale iscritta al nr. 20/09 del Registro stampa del Tribunale di Bolzano dal 24/12/09

L'ANVUR ha riconosciuto la scientificità per l'area 10 (Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche) e per
l'area 11 (Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche)