

Classica Vox

Rivista di Studi Umanistici

4 · 2022



Classica Vox

Rivista di Studi Umanistici



I.I.S. Liceo «Concetto Marchesi» - Mascalucia (CT)

Dipartimento di «Civiltà Antiche e Moderne»
Università degli Studi di Messina

CONTATTI

I.I.S. Liceo «Concetto Marchesi», via Case Nuove, I-95030 Mascalucia (CT)
Tel. + 39 095 7272517
e-mail: ctis02600@istruzione.it
PEC: ctis02600@pec.istruzione.it

URL: www.classicavox.it
Corrispondenza editoriale: classicavox@gmail.com

Copyright ©
2022

Quest'opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons AttributionNonCommercialNoDerivatives 4.0 International il cui testo è disponibile alla pagina Internet <https://creativecommons.org/licenses/byncnd/4.0>

ISSN 2724-0169 (*online*)

Classica Vox

Rivista di Studi Umanistici

4 · 2022



CATANIA · MESSINA

2022

Classica Vox

Rivista di Studi Umanistici

* * *

DIREZIONE

Nicola BASILE - Paola RADICI COLACE - Anna Maria URSO

COMITATO SCIENTIFICO

Sergio AUDANO (Genova); Mario BOLOGNARI (Messina); Loredana CARDULLO (Catania); Menico CAROLI (Foggia); Paolo CIPOLLA (Catania); Francesco DE MARTINO (Foggia); Arsenio FERRACES RODRÍGUEZ (A Coruña); Giuseppe GIORDANO (Messina); Mario LENTANO (Siena); Brigitte MAIRE (Lausanne); Claudio MELIADÒ (Messina); Angelo MERIANI (Salerno); Philippe MUDRY (Lausanne); Michele NAPOLITANO (Cassino); Vincenzo ORTOLEVA (Catania); Nicoletta PALMIERI DARLON (Reims); Maria Rosaria PETRINGA (Catania); Rosario PINTAUDI (Firenze); Donatella PULIGA (Siena); Massimo RAFFA (Milazzo); Giovanni SALANTRO (Catania); Rosa SANTORO (Messina); Luigi SPINA (Bologna); Gennaro TEDESCHI (Trieste); Renzo TOSI (Bologna); Giuseppe UCCIARDELLO (Messina).

COMITATO DI REDAZIONE

Lucia Maria SCIUTO (Coordinatore); Mimma FURNERI; Eliana GUGLIELMINO; Valeria LO BUE; Rosa Alba PAPALE; Domenico PELLEGRINO; Maria Angela ROVIDA; Maria SOTERA; Maria Rosaria STRAZZERI; Maria Grazia TOMASELLI.

REDAZIONE TECNICA & WEBMASTER

Carlo MANFREDINI

Classica Vox

Rivista di Studi Umanistici

Classica Vox è una Rivista annuale di Studi Umanistici *on-line*, consultabile e scaricabile *open access*, che coniuga in un'unica proposta editoriale la ricerca scientifica e la sperimentazione didattica per un dialettico confronto di saperi ed esperienze tra Università e Scuola.

Nasce dalla già consolidata collaborazione tra il Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne dell'Università di Messina e l'I.I.S. Liceo «Concetto Marchesi» di Mascalucia-Catania, e si rivolge, nella declinazione delle sue Sezioni, sia agli studiosi impegnati nella ricerca scientifica sia ai docenti interessati alla proposta di nuovi modelli formativi e alla sperimentazione didattica.

Si avvale di un Comitato Scientifico internazionale e della procedura di *peer review* per la selezione e valutazione anonima dei contributi da pubblicare.

Si articola nelle seguenti Sezioni:

- Saggi e note (Filologia e linguistica, testi e contesti letterari, ricezione dell'antico)
- Sperimentazione e innovazione didattica
- Recensioni

INDICE

SAGGI E NOTE

Barbara GIUBILO	
<i>Uno sgradevole personaggio. Appunti sul ritratto di Sanno in Hippon. fr. 129 Dg.</i>	9
Menico CAROLI	
<i>Per un'edizione digitale dell'Ippolito kalyptomenos di Euripide: un'ipotesi di lavoro</i>	23
Crescenzo FORMICOLA	
<i>Epi- (Pan-)demia tra letteratura (classica), etica e politica: pesti e la 'peste del Norico'</i>	45
Mario LENTANO	
<i>Divieti fondativi. Il primo libro di Livio e le origini della cultura romana</i>	65
Philippe MUDRY	
<i>Cendres et mystères. Encore sur la mort de Pline l'Ancien</i>	87
Antonio STRAMAGLIA	
<i>Libri 'a fumetti' nel mondo greco-romano</i>	97
Stefania SANTELLA	
<i>Fili che non si spezzano. Da Omero alla tarda antichità</i>	115
Anita DI STEFANO	
<i>Aurora e notturni corippe</i>	125
Arsenio FERRACES RODRÍGUEZ	
<i>Vino a la mandrágora: enmienda e interpretación de un pasaje de Isidoro de Sevilla (Etym. 17, 9, 30)</i>	143
Svetlana HAUTALA	
<i>On the Obelisk in the Poesis Osca by Jacob Balde</i>	153
Sergio AUDANO	
<i>Leopardi e l'ombra di Alceste. Tracce euripidee in Sopra un bassorilievo antico sepolcrale</i>	167
Nadia CENTORBI	
<i>La ricezione dell'Agamennone di Eschilo in Hans Erich Nossack</i>	187
Michele NAPOLITANO	
<i>Le Eliadi di Ovidio e il corpo rappreso di Marta. Note in margine a Corpomatto di Cristina Venneri</i>	201

SPERIMENTAZIONE E INNOVAZIONE DIDATTICA

Rossana LEVATI

Alceste, le infinite trame del mito. Un'esperienza didattica 217

RECENSIONI

Paolo FEDELI (ed.), Properzio, *Elegie*, 2021 (Crescenzo FORMICOLA) 229

Alfredo CASAMENTO (ed.), Seneca, *Le Troiane*, 2021 (Mario LENTANO) 237

Florence GHERCHANOC, Stéphanie WYLER (edd.), *Corps en morceaux. Démembrer et recomposer les corps dans l'Antiquité classique* (Alessandra SCIMONE) 241

AUTORI 247

MICHELE NAPOLITANO

Le Eliadi di Ovidio e il corpo rappreso di Marta.
Note in margine a Corpomatto di Cristina Venneri

SOMMARIO

Il presente lavoro prova a investigare il senso e la funzione del rapporto intertestuale che lega la pagina finale del recente libro di Cristina Venneri, *Corpomatto*, all'episodio ovidiano della metamorfosi delle Eliadi (Ov. *Met.* 2, 340-366), riflettendo sulle nozioni di metamorfosi e di anamorfosi.

Parole chiave: Venneri; *Corpomatto*; Ovidio; *Metamorfosi*; Eliadi; metamorfosi; anamorfosi

ABSTRACT

The present paper tries to investigate the sense and the function of the intertextual relationship linking the final page of a recent book, *Corpomatto* by Cristina Venneri, to the Ovidian episode of the metamorphosis of the Heliades (Ov. *Met.* 2, 340-366), reflecting on the notions of metamorphosis and anamorphosis.

Keywords: Venneri; *Corpomatto*; Ovid; *Metamorphoses*; Heliades; metamorphosis; anamorphosis

Can't hear with the waters of. The chittering waters of. [...] Ho! Talk save us! My foos wont' moos. I feel as old as yonder elm. [...] Night! Night! My ho head halls. I feel as heavy as yonder stone. [...] Night now! Tell me, tell me, tell me, elm! Night, night!
(J. Joyce, *Finnegans Wake*, I 8)

Perdersi nei boschi narrativi può essere persino più piacevole che limitarsi a passeggiarvi¹. Ma perdersi è un lusso che ai filologi non è concesso. E dunque queste mie note in margine al recente *Corpomatto* di Cristina Venneri, edito per i tipi di Quodlibet nella bella collana 'Storie' con la sobria eleganza che contraddistingue da sempre l'editore maceratese (qui, come spesso altrove, fin dalla splendida copertina: una foto in bianco e nero, assai intensa, di Michela Forte), si propongono il fine, invero modesto, di riflettere brevemente intorno al finale del libro. Con ricadute che finiranno per investire, sia pure entro limiti ben definiti e assai più nella chiave del cenno rapsodico che in quella del puntuale, impegnato scandaglio analitico, il senso complessivo del libro, senza però aspirare a trasformarsi in ciò che non potrebbero essere, ovvero in una recensione, per così dire, militante. Prescindendo qui dal valore intrinseco del libro, che mi è parso bellissimo (questo, almeno, mi sia lecito dirlo)², nella

¹ Alludo qui, ovviamente, alla metafora scelta da Umberto Eco (ECO 1994) per il titolo della raccolta delle lezioni da lui tenute a Harvard in occasione delle Norton Lectures 1992-1993: *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (così anche il titolo dell'edizione in lingua inglese: *Six Walks in the Fictional Books*).

² Il libro, del resto, ha trovato ottima accoglienza presso i critici: numerose, e generalmente assai incoraggianti, le recensioni apparse a stampa e in rete. Se ne trova una raccolta, incompleta ma

specifica prospettiva dello storico delle letterature classiche questa prova di esordio è interessante perché lo straordinario finale che fulmineamente la suggella si presenta come un caso di riscrittura di un ipotesto classico, notissimo: l'episodio della metamorfosi delle Eliadi raccontato da Ovidio nel libro secondo delle *Metamorfosi*. Su questo cercherò dunque di riflettere: sui modi e sul senso di questa riscrittura, con un'avvertenza preliminare che sento doverosa in relazione a coloro che dovessero leggere questo mio pezzo senza avere prima letto il libro: non lo facciano! O almeno, ove proprio vogliano, lo leggano soltanto dopo avere letto il libro: scoprirne il finale rovinerebbe loro irrimediabilmente il piacere della lettura.

Sarebbe intanto opportuno, per cominciare, un tentativo di riassunto dei temi in gioco nel libro. Il quale, però, non mette in scena una storia, né si dipana lungo il filo di una narrazione fatta di eventi memorabili: una circostanza che rende difficile il compito di chi voglia provare a dire in breve di cosa vi si parli. Il ritmo è piuttosto quello della successione di una folta, densa serie di microeventi narrativi, centrati prima sulla carriera universitaria della protagonista, Marta, poi, nella seconda parte, sui suoi rapporti con i familiari (il padre, la madre, la nonna materna), che però occupano un posto importante fin da subito, specie per ciò che attiene alla figura della madre. Tra gli spunti comuni ai due tempi del libro, la relazione d'amore che la protagonista stringe con Tobia, un batterista conosciuto in occasione di un concerto tenuto dalla sua band a Messina, la città nella quale Marta segue i suoi corsi universitari. Se nella prima parte il libro appare incamminarsi sui binari del romanzo di formazione³, tra ricorrenze topiche (la studentessa fuorisede; gli amori ai tempi dell'università; il rapporto contrastato con i familiari lontani, e così via), che rischierebbero persino il trito se non fosse per l'austero, severo controllo al quale l'autrice sottopone il materiale narrativo che ha per le mani, nella sua seconda parte esso rappresenta il diagramma di uno sfacelo, progressivo e inesorabile⁴. Uno sfacelo annunciato già nella prima parte del libro: gli studi interrotti; le conseguenze drammatiche dell'alcolismo sulla salute della madre; un generale disagio nei confronti

ricca, in calce alla pagina dedicata a *Corpomatto* nel sito dell'editore, al seguente URL: <https://www.quodlibet.it/libro/9788822907837> (data di ultimo accesso: 3 ottobre 2022).

³ Anche, e forse, anzi, soprattutto, per la non comune capacità dell'autrice di promuovere a significati profondi eventi di portata trascurabile: di rendere «narrativamente attiva – 'interessante' – la realtà quotidiana» (MORETTI 1999, X). Il che è anche delle vicende messe in scena nella seconda parte del libro, beninteso. Che però, da un certo punto in poi, da libro di formazione si tramuta nel racconto di un tragitto di progressivo sfaldamento, anche fisico, corporeo, materiale. Fino alla memorabile pagina finale, della quale si dirà qui.

⁴ Molti tra i recensori notano l'avvertita sensibilità stilistica di Venneri: un dato, oggi sempre più raro, che si rivela, ad esempio, nel periodare ampio, nel respiro profondo del raccontare, oltre che in scelte lessicali a tratti persino preziose. È questo, infine, un libro colto, che sa però esserlo senza che mai la trama delle letture, delle 'fonti', emerga in superficie con compiacimento (di nuovo un'eccezione rispetto al panorama della narrativa italiana contemporanea: che troppo spesso veicola un'impressione, sgradevole, di improvvisazione, quanto a modelli e riferimenti culturali; e quando ciò non sia, non di rado indulge, non meno fastidiosamente, allo sfoggio). Quanto infine alla struttura a dittico del libro, non so se a qualcuno sia venuto in mente di suggerire, tra i possibili modelli di *Corpomatto*, la gaddiana *Cognizione del dolore*: sia lecito farlo a me qui, con tutti i rischi del caso.

dell'esistenza, giocato più ancora sul pedale della rassegnazione che su quello della disperazione, che nella seconda parte, in un crescendo molto ben calcolato, deflagra in crisi aperta e irrecuperabile. Con sapienza, l'autrice declina le vicende messe in scena negli ultimi capitoli, a partire dal quindicesimo, facendo baluginare, a un tratto, una luce di speranza. Dopo l'ultima crisi, la madre di Marta, dimessa dall'ospedale, raggiunge il marito, lasciando la casa di sua madre, la nonna materna di Marta, presso la quale aveva a lungo vissuto in compagnia della figlia. Padre, madre e figlia si riuniscono sotto lo stesso tetto. La condizione di separazione dei coniugi sembra trovare soluzione in un ritrovato, rinnovato accordo: un'armonia nuova, difficile ma concreta, per la quale la casa paterna, una villa a due piani non distante da Taranto e dal mare, sembra farsi quinta plausibile, ospitale. Fino alla crisi: abrupta al punto da occupare le poche pagine che dal diciannovesimo capitolo portano all'ultimo, il ventunesimo. Un crollo, più che una crisi, che coinvolge, a un tempo, il rapporto con Tobia e quello con i genitori, a loro volta incapaci, alla prova dei fatti, di recuperare quanto forse non erano mai riusciti a costruire davvero nel loro passato, ovvero un'unione stabile, forte, serena. Il colpo è a tal punto duro che Marta ne risente fisicamente, nel corpo, finendo presto in una condizione prossima al letargo⁵:

I giorni successivi li trascorsi in un vuoto irrimediabile mentre i miei genitori riempivano la casa di insulti e lamentele. Passavo le giornate chiusa nella mia camera buia, sdraiata sul letto a guardare il soffitto e pensare versi mortiferi che neanche scrivevo. Poi, una sera, la parete della cameretta dietro il letto di mio padre si ricoprì di bolle e crepe dovute a un'infiltrazione d'acqua fuoriuscita da una tubatura rotta del bagno adiacente. Dacché la casa era silenziosa iniziai a sentire i miei genitori che litigavano animatamente [...]. Seduta sul letto li lasciai sfogare fissando lo sguardo sulla parete ingiallita di umido. Non volevo più parlare con nessuno. E anche dopo, quando quelli se ne andarono chi a chiudersi in una stanza, chi a farsi offrire da bere fuori casa, io rimasi ancora per un po' a fissare la parete ingiallita. Poi mi alzai lentamente e mi trascinai fino al mio letto su cui mi sdraiai per non alzarmi più. Il terzo giorno mia madre venne a sedersi accanto al mio corpo in letargo.

Al terzo giorno Marta, nonostante le cure della madre, non resuscita se non quel poco che basta per nutrirsi di un'insalata e di una fettina di carne, accompagnate da una spremuta d'arancia, e poi seguire la madre in riva al mare. E con lo sguardo rivolto all'orizzonte, prendere definitiva, rassegnata contezza dell'immutabile, irreversibile fissità delle cose:

Davanti allo stesso mare di sempre e accanto al corpo di mia madre che era stato ricollocato nel luogo in cui la mia famiglia aveva avuto

⁵ Le tre citazioni che seguono provengono da VENNERI 2022, 143-145.

origine mi rassegnai nuovamente all'idea che ognuno rimane al suo posto e l'essere umano non è un'energia rinnovabile.

Ed ecco le ultime righe del libro:

Durante i giorni in cui avevo fatto morire il mio corpo nel letto della mia camera, mio padre aveva sradicato il ceppo della vite. Trovai un grosso buco nel terreno e mio padre disse che ormai i vermi se la stavano mangiando da dentro o forse le avevo dato troppa acqua sulle radici. Affondati i piedi nel buco, tastando la terra umida con le dita, li sentii irrigidirsi in un blocco, l'una contro l'altra le cosce aderenti si unirono, si allungarono le braccia verso direzioni opposte e in un corpo compatto furono fasciati l'inguine, il ventre, il petto, le mani, infine la bocca.

Come si diceva, il capoverso finale del libro dipende da un episodio narrato da Ovidio nel libro secondo delle *Metamorfosi*: la trasformazione in alberi delle Eliadi, le figlie del Sole, sorelle di Fetonte. L'episodio, che giunge al culmine del racconto del rovinoso destino di Fetonte⁶, si snoda nei versi che seguono (Ov. *Met.* 2, 340-366)⁷:

Nec minus Heliades lugent et inania morti
munera dant lacrimas et caesae pectora palmis
non auditurum miseris Phaethonta querelas
nocte dieque vocant adsternunturque sepulcro.
Luna quater iunctis implerat cornibus orbem;
illae more suo (nam morem fecerat usus)

⁶ Per Fetonte in Ovidio, oltre a ciò che si trova nei commenti, si vedano CIAPPI 2000 e inoltre, anche nella prospettiva della fortuna, REBENICH 2009, 33-40 e HANSEN 2012, 24-35. Da ultimo, si veda anche BOITANI 2020, 29-32.

⁷ Riproduco il testo critico edito da Tarrant per OCT (TARRANT 2004, 44-45). Ed ecco una traduzione italiana del passo, quella, mirabile, di Ludovica Koch (in BARCHIESI, KOCH 2005, 91-93): «Non piangono meno le Eliadi: alla morte sacrificano / a inutile offerta le lacrime e si picchiano il petto coi pugni; / non può sentirli, Fetonte, i loro lamenti accorati, / ma notte e giorno lo chiamano, stendendosi sopra al sepolcro. / Quattro volte la luna, giungendo le corna, colmava il suo disco; / ma loro, secondo la regola (una regola fissata dal tempo), / continuavano a battersi il petto. La prima delle sorelle, / Fetusa, provando a prostrarsi per terra, si dolse / dei piedi fattisi rigidi; cercò di raggiungerla / la bianca Lampezia, ma a un tratto avvertì una radice a fermarla; / la terza, levando le mani a strapparsi i capelli, / spiccò delle foglie; a vedersi le gambe chiuse in un tronco / geme questa, e quella alle braccia mutatesi in rami slanciati. / Stanno lì stupefatte, e la scorza stringe loro le cosce, / poi sale a serrare il ventre, il petto, le spalle, le mani; / fuori non resta che la bocca, che invoca la madre. / Ma che può fare la madre se non, secondando l'istinto, / andare correndo qua e là, e finché può unirsi a loro nei baci? / Non basta: si sforza di svellere i corpi dal tronco, / va con le mani spezzando i teneri rami; / ma ne escono gocce di sangue, come se fossero piaghe. / «Fermati, madre, ti prego», grida (chi è?) la ferita, / «fermati, madre: ci strazi nell'albero il corpo. / Addio per sempre». La scorza si chiude sull'ultima frase. / Dai rami appena spuntati colano lacrime, e al sole / si rapprendono in goccioline d'ambra, cadendo nel limpido fiume / che le porta, perché se ne adornino, alle spose del Lazio». Da segnalare il fatto che la pericope «perché se ne adornino», nell'ultimo verso della citazione, rende non la lezione *spectanda* di Δ stampata da Tarrant, ma la variante *gestanda* di H M^{2v} Σ, preferita da Barchiesi, forse a ragione (si veda il suo commento ai vv. 365-366 in BARCHIESI, KOCH 2005, 267).

plangorem dederant. E quis Phaethusa, sororum
maxima, cum vellet terra procumbere, questa est
deriguisset pedes; ad quam conata venire
candida Lampetie subita radice retenta est;
tertia, cum crinem manibus laniare pararet,
avellit frondes; haec stipite crura teneri,
illa dolet fieri longos sua brachia ramos.
Dumque ea mirantur, complectitur inguina cortex
perque gradus uterum pectusque umerosque manusque
ambit et exstabant tantum ora vocantia matrem.
Quid faciat mater, nisi quo trahit impetus illam
huc eat atque illuc et, dum licet, oscula iungat?
Non satis est: truncis avellere corpora temptat
et teneros manibus ramos abrumpit; at inde
sanguineae manant tamquam de vulnere guttae.
«Parce, precor, mater» quaecumque est saucia clamat,
«parce, precor; nostrum laceratur in arbore corpus.
Iamque vale» – cortex in verba novissima venit.
Inde fluunt lacrimae stillataque sole rigescunt
de ramis electra novis, quae lucidus amnis
excipit et nuribus mittit spectanda Latinis.

La riscrittura operata da Venneri investe, come si vede, una porzione molto circoscritta del lungo e dettagliato resoconto ovidiano, ovvero il momento culminante della trasformazione in alberi delle tre sorelle, corrispondente ai vv. 345b-355. Ed è riscrittura sapiente, fin dal fatto che la ripartizione in tre tempi diversi del prodigioso trasformarsi delle Eliadi collassa, nell'ipertesto, in una scansione unitaria, sola e isolata trovandosi a essere, nel finale del libro, la protagonista del processo metamorfico. L'irrigidimento dei piedi di Phaethusa (*e quis Phaethusa [...] questa est / deriguisset pedes*) è il primo dettaglio a essere ripreso, nell'ordine scelto da Ovidio: «Affondati i piedi nel buco, tastando la terra umida con le dita, li sentii irrigidirsi in un blocco». E forse anche il frustrato istinto che spinge Phaethusa a cercare, prostrata, la terra in segno di disperazione e di lutto (*cum vellet terra procumbere*) trova corrispondenza nell'ipertesto, per quanto in accorta *variatio*, nell'affondare dei piedi di Marta nel buco apertosi nella terra dopo lo sradicamento del ceppo della vite, nel suo tastare con le dita la terra umida del fosso: un movimento analogo, verso il basso, che però, nel libro, acquista una tinta del tutto diversa. Già questo primo dettaglio comunica la misura e il senso dell'operazione intertestuale condotta da Venneri: la narrazione ovidiana, pervasa da un patetismo acuto e teso al quale non è estranea una tinta specificamente elegiaca⁸, è sottoposta a un processo di disseccamento che, semplificando e sfrondando l'ipotesto fino a preservarne non più che una traccia ossificata e brulla, eppure perfettamente riconoscibile, perché resa con la massima fedeltà possibile al dettato originario, lo trasporta dal regno

⁸ Si veda per questo, da ultimo, KEITH 2002, 251-252.

dell'illusione, della fantasmagoria, dello spettacolo, persino⁹, a un reame di stupefazione immota, inesorabile, tombale. Da qui, direi, l'esigenza di chiudere il processo di metamorfosi nell'arco di quattro righe, senza più nulla aggiungere al suo compiersi («infine la bocca»): un'esigenza, ben comprensibile, che taluno, tra i recensori del libro, ha scambiato per fretta¹⁰, mentre è spia, invece, di un istinto narrativo lucidissimo, infallibile, che, nel luogo esposto, sensibile, nudo, della clausola assoluta, trova il suo culmine.

Torniamo, adesso, alle righe finali del libro. Il destino che tocca, in Ovidio, alla *candida* Lampezia, che nel tentativo di raggiungere la sorella avverte il suo movimento bloccato dall'improvviso farsi radice dei piedi (*subita radice retenta est*), replica il tema di Phaethusa. Venneri elide la reduplicazione, recuperando però dall'inserito di Lampezia, se vedo bene, il motivo delle radici: anche qui variando, però, ché nel libro la parola 'radici' ricorre appena prima che il processo metamorfico a carico di Marta si metta in moto, in relazione al ceppo di vite sradicato dal padre¹¹. Segue, in Ovidio, la trasformazione della terza Eliade, che nell'atto di levare le mani a svellersi i capelli, scopre di essersi strappata via dal capo, al posto dei capelli, fronde d'albero. Se il dettaglio del fogliame è anch'esso trascurato, Venneri recupera invece in termini di resa quasi letterale tutto ciò che

⁹ Sulle componenti illusorie del metamorfico in Ovidio si è insistito a più riprese negli studi. Illusione e spettacolo, solo per portare un esempio, sono al centro, fin dal titolo, di un lavoro recente di Gianpiero Rosati (ROSATI 2021): un lavoro antico, in realtà, che però ha trovato adesso nuova sistemazione e rinnovata fortuna nell'edizione in lingua inglese, ancora fresca di stampa. Un esempio ulteriore è BARCHIESI 2020: un saggio nel quale, all'interno di un discorso di carattere complessivo sul metamorfico in Ovidio, un posto centrale occupa l'attenzione alla dimensione visuale, spettacolare, emotiva propria dell'impianto narrativo tipico delle vicende di trasmutazione messe in scena nelle *Metamorfosi*.

¹⁰ Di «finale un po' frettoloso» parla Marco Onnembo nel «Sole 24 Ore» del 26 maggio 2022 (*Disagio, amori mancati e perduti in Corpomatto*). Né si vede come questo finale raggelato e raggelante possa essere letto nei termini di una «eterea non-conclusione» (cito dalla recensione di Saverio Mariani, *Un 'corpomatto' che sconfigge nessuno*, apparsa in rete il 25 luglio 2022 nel 'Rifugio dell'ircocervo') o come sia lecito scorgere in esso, addirittura, una componente di «possibile insperata felicità» (così si chiude il pezzo a firma di Giacomo Giossi, *Una generazione sospesa tra indecisioni e precarietà*, apparso nell'«Eco di Bergamo» del 30 maggio 2022), o immaginarlo, ancora, come punto di partenza per sviluppi narrativi ulteriori, quasi si trattasse di un finale aperto (così, invece, Omar Suboh in un pezzo, peraltro pregevole, apparso in rete il 27 luglio 2022 nelle pagine del blog letterario 'Poetarum Silva' col titolo *La realtà è uno specchio ustorio: Corpomatto di Cristina Venneri*: «Pare quasi avvertirci [*scil.* l'autrice]: non è mia intenzione meravigliarvi, scomporre l'ordine del gioco, ma porgervi la mano e invitarvi a seguire le sequenze di questa vita costellata di dubbi, dilemmi irrisolti, complicanze che poi sono quelle di tutti noi [...], allargando l'inquadratura in un campo lunghissimo capace di consentire ai suoi lettori di identificarsi con lei, con la narratrice, e tracciare possibili soluzioni, svolte, alternative a quelle che intraprenderà lasciando in sospeso il finale, come se fosse l'inizio di un progetto a più pannelli [...], in una serie progressiva a puntate ancora tutta da scrivere»). Mentre la scommessa, per l'autrice di questo libro notevole, risiederà proprio in questo: come ricominciare a narrare, e da dove, dopo un finale così chiuso a ogni possibile idea di futuro? Il che chi ha letto questa prova d'esordio attenderà con impazienza di poter scoprire all'uscita del nuovo libro dell'autrice.

¹¹ Ha una sua indubbia forza anche il fatto che Marta si irrigidisca in tronco nel fosso, ormai verminoso, nel quale, prima dell'intervento paterno, albergava il ceppo della vite: prima radici antiche e vitali, poi quelle, ferali, del corpo di Marta fatto tronco. Un corpo femminile, peraltro: come così spesso in Ovidio, nelle vicende di metamorfosi in albero (Dafne, ovviamente; ma anche Bauci, Driope, Mirra, le donne di Tracia): si veda, per questo, SHARROCK 2020.

compare nei versi immediatamente seguenti, che varrà la pena di tornare a citare (Ov. *Met.* 2, 351b-355):

haec stipite crura teneri,
illa dolet fieri longos sua braccia ramos.
Dumque ea mirantur, complectitur inguina cortex
perque gradus uterum pectusque umerosque manusque
ambit et exstabant tantum ora vocantia matrem.

Nella riscrittura, i particolari anatomici della trasmutazione sono riprodotti, come si diceva, con fedeltà estrema: «l'una contro l'altra le cosce aderenti si unirono» adatta *haec stipite crura teneri*; «si allungarono le braccia verso direzioni opposte» riscrive *illa dolet fieri longos sua braccia ramos*; infine, il martellante accumulo finale, «e in un corpo compatto furono fasciati l'inguine, il ventre, il petto, le mani, infine la bocca», che traduce, quasi, la sequenza contenuta nei due versi e mezzo che chiudono la pericope citata. Ma con un'importante variazione: se in Ovidio la bocca delle Eliadi rimane libera ancora dal prepotente abbraccio della scorza, alla bocca di Marta tocca da subito la medesima sorte che investe il resto delle membra interessate dal processo di metamorfosi. Anche in Ovidio la bocca delle Eliadi finirà presto per serrarsi nella morsa della corteccia: accade poco oltre, a v. 363 (*cortex in verba novissima veni*). Nel frattempo, però, le Eliadi hanno avuto il tempo di interloquire con la madre, nel culmine patetico della scena¹². Climene corre da una parte all'altra, disperata; bacia le figlie fino a che le è consentito (*dum licet*); cerca, persino, di liberarne i corpi dalla morsa fatale del legno, spezzando i rami, dai quali però escono stille di sangue, come da ferite. E le figlie, prima di accomiarsi e tacere per sempre, pregano la madre di fermarsi, a evitare il protrarsi dello strazio: *nostrum laceratur in arbore corpus* (362)¹³.

Marta subisce invece la sua metamorfosi, come si è già detto, in uno scenario di solitudine assoluta, nel più totale silenzio¹⁴. Con la madre, Marta ha parlato nella scena immediatamente precedente, davanti all'orizzonte e al mare. E la madre non ha saputo fare altro che mostrarsi fiera del suo resistere alla «richiesta di amore a domicilio» avanzata nei suoi confronti da Tobia: «*Neanche un biglietto del treno ti ha pagato se non potevi raggiungerlo* mi disse con soddisfazione». E il tragico

¹² Di accentuazione del *pathos* implicito nella scena della trasmutazione in alberi delle Eliadi parla a ragione, in relazione all'appendice costituita dal dialogo con la madre, Luigi Galasso in PADUANO, PERUTELLI, GALASSO 2000, 826.

¹³ Persino superfluo segnalare come in questo celebre passo ovidiano sia stata indicata a più riprese, nei commenti e negli studi, una delle fonti del non meno celebre episodio dantesco di Pier delle Vigne, nel tredicesimo canto dell'*Inferno*. Basti qui il rinvio a due lavori piuttosto recenti: PETERSON 2007 e VANACKER 2010.

¹⁴ Da qui, anche, l'omissione, forzata, di un ulteriore dettaglio del racconto ovidiano: la dimensione ostensiva, spettacolare, del processo metamorfico, che nei versi qui in questione si concreta nello stupore attonito e dolente col quale le figlie del Sole assistono, nel suo farsi, alla loro stessa trasmutazione (*dumque ea mirantur* [352a], con quel che segue). Il verbo *miror* connota anche altrove, nelle *Metamorfosi*, la stupefazione determinata dai processi metamorfici: si veda, per questo, ROSATI 2021, 146 e n. 24, nel contesto di un capitolo, intitolato *The Spectacle of Metamorphosis*, che insiste a lungo sulla dimensione visiva dello spettacolo metamorfico, con molte notevoli notazioni relative a fatti di lessico.

equivoco, che risiede tanto nella mal riposta fierezza con la quale la madre di Marta accoglie quello che crede essere il rifiuto opposto dalla figlia a seguire il suo uomo lontano da casa quanto nella soddisfatta grettezza dell'osservazione relativa al biglietto del treno, rende impensabile ogni ulteriore interlocuzione. Così, il finale del libro rinuncia per pura forza di cose non solo al patetico dialogo delle Eliadi con Climene, ma anche, a maggior ragione, all'apertura profetica dell'*aition* che chiude, in Ovidio, l'episodio: il rappersersi delle lacrime delle sorelle nell'ambra destinata in futuro a pervenire alle spose del Lazio¹⁵. Un'apertura al futuro, entro certi limiti rassicurante, se non proprio confortante, per il suo carattere prospetticamente risarcitorio, che nel repentino, stecchito finale del libro non si saprebbe come immaginare recuperabile.

Ora, per quanto sia lecito chiedersi se a un esito di riscrittura tanto sapiente l'autrice sia pervenuta per pura forza d'istinto narrativo e intertestuale o, invece, in virtù di un lavoro minuzioso sull'ipotesto, come a me sembra assai più probabile¹⁶, resta, intanto, il fatto che, considerato il suo valore, il finale di *Corpomatto* dovrà di necessità essere preso in seria considerazione da chi, d'ora in poi, si occuperà della fortuna delle *Metamorfosi*¹⁷. Resterebbe poi, certo, da riflettere a lungo sui termini in cui questo straordinario finale può aiutare a intendere, retrospettivamente, il senso del libro nel suo complesso: delle vicende che vi si trovano narrate, dei personaggi che vi si muovono. Ma se cedessi alla tentazione di riflettere in questa prospettiva, il rischio di perdersi nel pur fascinioso bosco narrativo allestito da Venneri sarebbe così alto che forse giova

¹⁵ Si tratta dei vv. 364-366: *inde fluunt lacrimae stillataque sole rigescunt / de ramis electra novis, quae lucidus amnis / excipit et nuribus mittit gestanda Latinis* («Dai rami appena spuntati colano lacrime, e al sole / si rapprendono in goccioline d'ambra, cadendo nel limpido fiume / che le porta, perché se ne adornino, alle spose del Lazio») (trad. Koch); per *gestanda / spectanda* vd. *supra*, n. 7). Sul segno politico dell'*aition*, prolessi dell'*imperium* a venire, si veda FEENEY 1999, 27, ove si insiste, a ragione, non solo sui contenuti di prefigurazione della Roma futura veicolati dall'*aition* dell'ambra e, ancor prima, dal coinvolgimento del Tevere a chiusa del lungo catalogo dei fiumi toccati dalle fatali conseguenze del disastro provocato da Fetonte (*cuique fuit rerum promissa potentia, Thybrim* [259]), ma anche sul fatto che, in entrambi i casi, a essere in gioco è una promessa di provvidenziale disimpegno del caos, una profezia d'ordine («The Phaethon episode has two almost casual glances forward to Roman dominion and custom, as if to show that the threatened chaos will not materialize this time»). Contenuti la cui venatura ottimistica, prospettica, aperta, non potrebbe trovare posto nel finale del libro di Venneri, neanche in nuove e diverse declinazioni. E non ne trova, infatti.

¹⁶ Anche, sia detto *en passant*, a tenere nel debito conto la formazione dell'autrice, che si è laureata presso l'Università di Messina in letteratura greca con una tesi di argomento lisiano sotto la guida di una grecista di grande e riconosciuta autorevolezza, Maria Cannatà Fera. Una laurea in letteratura greca non è una patente, sia ben chiaro. Ma in questo caso può contribuire a spiegare la grana consapevole e profonda dell'intervento di riscrittura messo a punto da Venneri nel finale del suo libro e suggerire, dunque, con forza la possibilità che tale operazione di riscrittura sia da spiegare non come pur fulmineo fatto di intuizione, ma come esito di un percorso intellettuale perfettamente consapevole e lucido, nel confronto con l'ingombrante, impegnativo ipotesto.

¹⁷ Il tema, notoriamente al centro di una tradizione di studi articolata e densissima, in linea, del resto, con il ruolo assolutamente centrale che le *Metamorfosi* hanno giocato e continuano a giocare, nella storia della tradizione occidentale, a configurare, in ogni possibile ambito, ripensamenti e riscritture, non può qui essere neanche sfiorato. Mi piace però ricordare, almeno, tre saggi che, di questa lunga storia, provano a scrivere le tappe più recenti: per il Novecento, KENNEDY 2002; per tempi ancora più vicini a noi, WALDE 2007 e ZIOLKOWSKI 2009, entrambi relativi allo specifico reame della produzione letteraria.

che io desista prima di cominciare. Mi limiterò dunque a osservare, per rimanere al finale, che non è cosa che possa sorprendere la circostanza che un libro che ha al suo centro la dimensione del corpo si chiuda con una metamorfosi. E questo è un libro nel quale le ragioni del corpo sono pervasive fin dal titolo. Per intendere il quale è utile fare riferimento a ciò che ne dice l'autrice in un'intervista concessa a Elisabetta Bucciarelli, apparsa col titolo *Tre generazioni* in «Cooperazione» del 16 agosto 2022: 'corpomatto', così Venneri, «è un'espressione che ho modellato da una citazione di Gianni Celati, autore che ha influenzato la mia scrittura dal punto di vista dell'ironia. Si tratta di un sintagma di cui non ho colto immediatamente il senso, ci ho riflettuto parecchio fino ad attribuirne uno mio: un 'corpo matto' è un corpo che non assolve la sua funzione di stare al mondo, per incapacità. È l'erede, l'evoluzione dell'inetto novecentesco». Quanto a Celati, un elemento ulteriore lo devo all'amichevole cortesia dell'autrice¹⁸, la quale mi scrive che l'ispirazione per il titolo del libro le è provenuta dal testo della quarta di copertina della prima edizione della *Banda dei sospiri*, edita da Einaudi, nei 'Coralli', nel 1976. La *iunctura* 'corpo matto' (non univocabo, come si presenta invece nel titolo del libro) ricorre in chiusa del testo, la cui sezione finale corre come segue:

Quello della famiglia è un romanzo che sappiamo tutti perché ce l'abbiamo scritto nel corpo, nei nostri atteggiamenti, deliri, infantilismi. Ma è proprio il racconto comune che conta, quello che potrebbero fare tutti, avendone voglia: le avventure del disadattamento sociale, l'esperienza nei luoghi concentratori ecc. C'è una grossa differenza rispetto ai romanzi monumentali che i grandi scrittori continuano a proporci, con le loro trame prestabilite, le loro acute interpretazioni della Storia. È che il racconto comune nasce dalla casualità e dalla ripetitività quotidiana, perciò non può essere portatore di grandi visioni tragiche o consolatorie. È un'indiscrezione locale, una violazione d'omertà, un modo di far parlare il corpo matto¹⁹.

Credo che combinare ciò che Venneri dichiara alla sua intervistatrice e il contenuto del testo pensato da Celati per la quarta di copertina della sua *Banda dei sospiri* sia operazione che possa portare lontano in funzione dell'interpretazione complessiva del libro²⁰. Ecco, dal testo di Celati, alcuni

¹⁸ Sia questa l'occasione per ringraziarla, affettuosamente, per il tempo che mi ha dedicato nel corso della stesura di queste note: al suo aiuto, ai suoi contributi, devo moltissimo.

¹⁹ Nell'edizione in mio possesso della *Banda dei sospiri*, una ristampa, di poco posteriore all'anno della prima, apparsa nei 'Nuovi Coralli' all'inizio del 1978, il testo della quarta di copertina si presenta come un sunto redazionale di quello, d'autore, scelto per la prima edizione. E la *iunctura* 'corpo matto' non vi compare.

²⁰ Ma è solo una direzione possibile tra molte altre. Bisognerà, ad esempio, tener conto delle tracce allusive, esplicite e implicite, disseminate nel corso della narrazione: il Dante della *Vita nuova*, il Berto del *Male oscuro*, il Kundera dell'*Insostenibile leggerezza dell'essere*. E poi la corolla di voci poetiche (Sereni, Sbarbaro, Penna, Luzi, Cardarelli, Caproni) che si trovano elencate nelle pagine che raccontano il primo incontro di Marta e di Tobia. E il Silvio D'Arzo di *Casa d'altri*, che, insieme ai poeti dei quali si è appena ricordato il nome, illumina su una delle qualità più

lemmi o nessi chiave sui quali varrebbe la pena di lavorare: ‘famiglia’, ‘corpo’, ‘deliri’, ‘racconto comune’, ‘disadattamento sociale’, ‘romanzi monumentali’, ‘casualità’, ‘ripetitività quotidiana’, ‘indiscrezione locale’, ‘violazione d’omertà’. E ovviamente ‘corpo matto’. E poi l’idea che un ‘racconto comune’ non possa essere «portatore di grandi visioni tragiche o consolatorie»: un’idea nella quale si potrebbe ragionevolmente ravvisare, credo, il senso complessivo del libro, che mette in scena una vicenda di fallimento e di scacco spogliandola di ogni possibile connotazione tragica e rinunciando però, a un tempo, anche solo al sospetto della speranza, della consolazione (questo, ripeto, il senso della raggelata trasmutazione finale). Nell’intervista, Venneri, lo si è visto, afferma che «un ‘corpo matto’ è un corpo che non assolve la sua funzione di stare al mondo, per incapacità. È l’erede, l’evoluzione dell’inetto novecentesco»²¹. Ma ecco, diversamente da quanto si dà, nel libro, in relazione al corpo della madre, devastato dall’alcool e presentato al lettore nel suo sfacelo con dovizia di particolari anatomici a tratti persino ripugnanti, eppure caparbiamente aggrappato alla vita, resistente, tenace, il corpo di Marta è il terreno fisico, carnale, a spese del quale la dinamica di progressivo annullamento che l’autrice inscena nel libro celebra, letteralmente, il suo compiersi²². Così, Ovidio è sì ripreso e ripensato, nel finale, ma all’interno di uno spazio che nega, una per una, le meccaniche più tipiche dei processi metamorfici in letteratura²³. Uno spazio nel quale il movimento trasmutativo, senza una volontà divina che lo determini; senza che la sua origine sia ricondotta a una colpa specifica, esplicitamente

tipiche della prosa di Venneri: la sua frequente contiguità alla musica del verso. E poi si potrà, certo, coinvolgere chi, nelle pagine del libro, non figura in modo esplicito e si lascia però riconoscere tra le righe. Qui, ognuno dei lettori del libro potrà avanzare le sue impressioni di lettura. Io, per me, scomoderei almeno il Parise dei *Sillabari*, il Bianciardi della *Vita agra*, il Buzzati di alcuni racconti. *Altri alia*.

²¹ Tra i tanti ‘inetti’ novecenteschi viene in mente, di necessità, il Gregor Samsa di Kafka, al quale l’autrice avrà certo pensato, elaborando il finale del suo libro. E però persino la mostruosa metamorfosi di Samsa, con tutta la sua carica di *Unheimlichkeit*, lascia al lettore del racconto il tempo di misurarsi con l’orrore, di disinnescarlo, persino: si vedano, su questo, le intelligenti osservazioni sviluppate da FELDHERR 2002, 163-164, nel confronto con Ovidio. Diversamente, la metamorfosi di Marta è un evento definitivo, irrevocabile: dopo, non c’è spazio per nulla che non sia la presa d’atto della trasformazione. Da qui, oltre che dal suo carattere di assoluto *aprosdoketon*, l’effetto straniante che esercita sul lettore: lancinante, terribile.

²² Al progressivo disfarsi del corpo di Marta, al sempre più inesorabile venir meno della sua forza vitale, corrisponde, nelle ultime, memorabili pagine del libro, il processo di analogo disfacimento che colpisce le pareti della sua stanza: «I giorni successivi li trascorsi in un vuoto irrimediabile mentre i miei genitori riempivano la casa di insulti e lamentele. Passavo le giornate chiusa nella mia camera buia, sdraiata sul letto a guardare il soffitto e pensare versi mortiferi che neanche scrivevo. Poi, una sera, la parete della cameretta dietro il letto di mio padre si ricoprì di bolle e crepe dovute a un’infiltrazione d’acqua fuoriuscita da una tubatura rotta del bagno adiacente» (VENNERI 2022, 143). Forse con un occhio a *Repulsion*? Sta di fatto che il motivo della casa che cede, o addirittura crolla, ora metaforicamente, ora invece in senso proprio, letterale, è antico quanto i Greci: per la tragedia, e non solo, si veda lo splendido studio di RODIGHIERO 2013.

²³ Su tali meccaniche, dal mondo antico al Novecento, esistono innumerevoli lavori di sintesi, tra i quali segnalerei BEICKEN 1983, 74-80 e WALDE 2006. Importante, per la poesia augustea, la monografia di ZGOLL 2004. Meritano un cenno, infine, i saggi raccolti in CITTI, PASETTI, PELLACANI 2014.

dichiarata²⁴; senza che nulla controbilanci o risarcisca la trasmutazione; senza che ad essa segua altro che il ligneo rapprendersi di radici e corteccia intorno alle membra affrante della trasmutata, assomiglia, assai più che alle vicende delle *mutatae formae* e dei *nova corpora* delle quali è annuncio nel celebre proemio ovidiano, a una sorta di implosione.

Forse, più che nei termini di una metamorfosi in senso ovidiano, sarà allora da inquadrare come un'anamorfosi, il procedimento di trasmutazione che Venneri riserva alle membra di Marta nel finale del suo libro? Forse, ma in un senso molto particolare: al negativo, per così dire. Giova, a questo proposito, rileggere una breve sezione delle pagine premesse da Jurgis Baltrušaitis al suo gran libro, *Anamorphoses*:

L'anamorfosi [...] dilata e proietta le forme fuori di se stesse invece di ridurle progressivamente ai loro limiti visibili, e le disgrega perché si ricompongano in un secondo tempo, quando siano viste da un punto determinato. Si tratta di una distruzione che prelude a un ripristino, di un'evasione che implica però un ritorno. [...] L'anamorfosi è un rebus, un mostro, un prodigio²⁵.

Alla spaurita, solitaria Eliade nella quale Marta si tramuta prima di metamorfosarsi in tronco tocca in sorte una vicenda di collasso, di subitanea implosione, che con i procedimenti di anamorfosi condivide sì il moto di trasformazione in direzione di altro, ma in una direzione polarmente opposta e relativamente al solo tragitto di andata, per così dire. Non dilatazione e proiezione verso l'esterno, dunque, ma blocco, chiusura, solidificazione. E poi: disgregazione, distruzione, evasione, che non prevedono però né

²⁴ Per questo aspetto potrà essere significativo, credo, riflettere su una pericope che è parsa a tal punto significativa da essere stata scelta per la quarta di copertina, quasi a mo' di motto o di esergo: «Eravamo tutti colpevoli ma avevamo scelto di assolverci» (il passo ricorre, nel libro, a p. 114). La pericope cade in un punto nodale, ovvero all'inizio delle pagine che aprono la sezione dedicata al tentativo di ricomposizione del *ménage* familiare del quale si è già detto sopra. Questo tentativo parte da una scelta di autoassoluzione che, se funziona, nonostante tutto, per il padre e la madre della protagonista, nel caso di Marta finisce per rivelarsi fonte prima dell'esito di annullamento, letterale, al quale essa perviene alla fine. La colpa, obliterata con successo nel caso dei genitori, inghiotte invece la figlia nel suo gorgo senza rimedio. E Marta accetta il suo destino come una sorta di vittima sacrificale: elidendosi, facendosi tronco (trovo ottime osservazioni, su questo, nella recensione di Demetrio Paolin, *La solida felicità che viene dalla solita infelicità*, apparsa nel supplemento «la Lettura» del «Corriere della Sera» il 22 maggio 2022). Colpa, o forse rimorso? Viene in mente che potrebbe essere produttivo, in funzione dell'esegesi del libro, prendere in considerazione la nozione di rimorso nei termini in cui essa fu codificata da De Martino nel suo celebre libro sul tarantismo: il rimorso come «cattivo passato che torna e rigurgita e opprime col suo rigurgito» (DE MARTINO 1961, 13). C'è però un tratto di discontinuità essenziale, rispetto al mondo studiato da De Martino: perché se quello di Marta è leggibile in termini di 'rimorso', nel libro manca del tutto la fase terapeutica, liberatoria, del rito. Se è vero che «il tarantismo [...] si manifesta nella sua fase risolutiva e terapeutica come dramma rituale coreutico-musicale, cui fa da orizzonte il mito della taranta» (CARPITELLA 1961, 335), il panorama che fa da sfondo alla vicenda di Marta non mette a disposizione né valvole di sfogo, né riti, né terapie di sorta. E le Eliadi di Ovidio, lungi dal garantire liberazione e speranza, hanno il solo compito di trasferire sul piano di un mito privo, ormai, di ogni valenza risolutiva e salvifica un tragitto di annullamento che non prevede cura.

²⁵ BALTRUŠAITIS 1990, 15.

ricomposizione, né ripristino, né ritorno. Un'anamorfosi, dunque: ma incompiuta, e anzi, amputata, dimidiata, tanto per ciò che attiene alla relazione intertestuale istituita con il racconto ovidiano quanto in relazione al concreto darsi dell'evento metamorfico. Quello di Marta è un viaggio di sola andata: il tronco che la inghiotte, simbolo postremo del suo destino complessivo, che è progressiva negazione del corpo e della vita, è certo un rebus, un prodigio. Ma è, soprattutto, la sua bara, che, nel suo immoto, irreversibile persistere, ci interroga.

Bibliografia

- BALTRUŠAITIS 1990 = J. BALTRUŠAITIS, *Anamorfosi o Thaumaturgus opticus*. Ed. riveduta e ampliata, Milano, Adelphi, 1990 (ed. or. Paris, Flammarion, 1984).
- BARCHIESI 2020 = A. BARCHIESI, *Reading Metamorphosis in Ovid's Metamorphoses*, in A. SHARROCK, D. MÖLLER, M. MALM (edd.), *Metamorphic Readings. Transformation, Language, and Gender in the Interpretation of Ovid's Metamorphoses*, Oxford, Oxford University Press, 2020, 13-30.
- BARCHIESI, KOCH 2005 = *Ovidio. Metamorfosi*, vol. I, *Libri I-II*, a cura di A. Barchiesi, con un saggio introduttivo di Ch. Segal, traduzione di L. Koch, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 2005.
- BEICKEN 1983 = P. BEICKEN, *Franz Kafka. Die Verwandlung. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart, Reclam, 1983.
- BOITANI 2020 = P. BOITANI, *Ovidio. Storie di metamorfosi*, Bologna, il Mulino, 2020.
- CARPITELLA 1961 = D. CARPITELLA, *L'esorcismo coreutico-musicale del tarantismo*, in DE MARTINO 1961, 335-372.
- CIAPPI 2000 = M. CIAPPI, *La narrazione ovidiana del mito di Fetonte e le sue fonti: l'importanza della tradizione tragica*, «Athenaeum» 88, 2000, 117-168.
- CITTI, PASETTI, PELLACANI 2014 = F. CITTI, L. PASETTI, D. PELLACANI (edd.), *Metamorfosi tra scienza e letteratura*, Firenze, Olschki, 2014.
- DE MARTINO 1961 = E. DE MARTINO, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano, il Saggiatore, 1961.
- ECO 1994 = U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994 (rist. Milano, La Nave di Teseo, 2018; ed. ingl. U. ECO, *Six Walks in the Fictional Woods*, Cambridge, MA-London, Harvard University Press, 1994).
- FEENEY 1999 = D. FEENEY, *Mea tempora: Patterning of Time in the Metamorphoses*, in P. HARDIE, A. BARCHIESI, S. HINDS (edd.), *Ovidian Transformations. Essays on the Metamorphoses and Its Reception*, Cambridge, Cambridge Philological Society, 1999, 13-30.
- FELDHERR 2002 = A. FELDHERR, *Metamorphosis in the Metamorphoses*, in HARDIE 2002, 163-179.
- HANSEN 2012 = C. HANSEN, *Transformationen des Phaethon-Mythos in der deutschen Literatur*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2012.
- HARDIE 2002 = PH. HARDIE (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

KEITH 2002 = A. KEITH, *Sources and Genres in Ovid's Metamorphoses 1-5*, in B. WEIDEN BOYD (ed.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2002, 235-269.

KENNEDY 2002 = D. F. KENNEDY, *Recent Receptions of Ovid*, in HARDIE 2002, 320-335.

MORETTI 1999 = F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.

PADUANO, PERUTELLI, GALASSO 2000 = *Ovidio. Opere*, vol. II, *Le metamorfosi*, traduzione di G. Paduano, introduzione di A. Perutelli, commento di L. Galasso, Torino, Einaudi, 2000.

PETERSON 2007 = T. E. PETERSON, *Ovid and Parody in Dante's Inferno*, «Annali d'Italianistica» 25, 2007, 203-216.

REBENICH 2009 = S. REBENICH, medio tutissimus ibis. *Mythos und Politik im frühen Prinzipat*, in K.-J. HÖLKESKAMP, S. REBENICH (edd.), *Phaëthon. Ein Mythos in Antike und Moderne. Eine Dresdner Tagung*, Stuttgart, Steiner, 2009, 33-43.

RODIGHIERO 2013 = A. RODIGHIERO, *La casa che crolla: considerazioni su una metafora tragica*, «Seminari Romani di cultura greca» n.s. 2, 2013, 307-340.

ROSATI 2021 = G. ROSATI, *Narcissus and Pygmalion. Illusion and Spectacle in Ovid's Metamorphoses*, Oxford, Oxford University Press, 2021.

SHARROCK 2020 = A. SHARROCK, *Noua... corpora: New Bodies and Gendered Patterns in the Metamorphoses*, «Dictynna» (online) 17, 2020, <https://journals.openedition.org/dictynna/2277>.

TARRANT 2004 = R. J. TARRANT (ed.), *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

VANACKER 2010 = J. VANACKER, «Why Do You Break Me?». *Talking to a Human Tree in Dante's Inferno*, «Neophilologus» 95, 2010, 431-445.

VENNERI 2022 = C. VENNERI, *Corpomatto*, Macerata, Quodlibet, 2022.

WALDE 2006 = C. WALDE, *Metamorphosis*, in *Brill's New Pauly. Encyclopaedia of the Ancient World. Antiquity*, vol. VIII, *Lyd-Mine*, Leiden-Boston, Brill, 2006, 783-785.

WALDE 2007 = C. WALDE, *Auferstehungen – Literarische Ovidrezeption an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert*, in M. JANKA, U. SCHMITZER, H. SENG (edd.), *Ovid. Werk Kultur Wirkung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007, 317-346.

ZGOLL 2004 = C. ZGOLL, *Phänomenologie der Metamorphose. Verwandlungen und Verwandtes in der augusteischen Dichtung*, Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2004.

ZIOLKOWSKI 2009 = T. ZIOLKOWSKI, *Ovid in Twentieth Century*, in P. E. KNOX (ed.), *A Companion to Ovid*, Chichester-Oxford-Malden (MA), Wiley-Blackwell, 2009, 455-468.