

Italo Calvino | Perché leggere Ovidio

Il grande scrittore Italo Calvino (1923-85) fu anche un appassionato lettore e interprete dei classici: a lui si deve un'affascinante lettura delle Metamorfosi. Due in particolare sono gli aspetti della scrittura poetica ovidiana sottolineati da Calvino: da un lato, l'ambizione da parte di Ovidio di rendere il suo poema epico una sorta di summa di tutto il narrabile, di racconto che contiene ogni possibile racconto; dall'altro, il ritmo della composizione, con la sua assenza di spazi vuoti, il rincorrersi dei diversi miti, la prevalenza del tempo presente, che pone il racconto costantemente sotto gli occhi del lettore, la straordinaria capacità ovidiana di evitare ogni impressione di ripetitività attraverso una cura costante della variazione.

La compenetrazione dèi-uomini-natura implica non un ordine gerarchico univoco ma un intricato sistema d'interrelazione in cui ogni livello può influire sugli altri, sia pur in diversa misura. Il mito, in Ovidio, è il campo di tensione in cui queste forze si scontrano e si bilanciano. Tutto dipende dallo spirito con cui il mito è narrato: talvolta gli stessi dèi raccontano i miti di cui sono parte in causa come esempi morali per ammonire i mortali; altre volte i mortali usano gli stessi miti in polemica o in sfida verso gli dèi, come fanno le Pieridi o Aracne. O forse ci sono miti che gli dèi amano sentir raccontare e altri che preferiscono siano taciuti. Le Pieridi sanno una versione della scalata dei Giganti all'Olimpo vista dalla parte dei Giganti, con la paura degli dèi messi in fuga (libro V). La narrano dopo aver sfidato le Muse nell'arte del racconto, e le Muse rispondono con un'altra serie di miti che ristabiliscono le ragioni dell'Olimpo; poi puniscono le Pieridi trasformandole in gazze. La sfida agli dèi implica un'intenzione irriverente o blasfema nel racconto: la tessitrice Aracne sfida Minerva nell'arte del telaio e raffigura in un arazzo i peccati degli dèi libertini (libro VI).

La precisione tecnica con cui Ovidio descrive il funzionamento dei telai nella sfida può indicarci una possibile identificazione del lavoro del poeta con la tessitura d'un arazzo di porpora multicolore. Ma quale? Quello di Pallade-Minerva, dove intorno alle grandi figure olimpiche coi loro tradizionali attributi sono rappresentate, in minute scenette ai quattro angoli della tela, incorniciate tra fronde d'olivo, quattro punizioni divine a mortali che hanno sfidato gli dèi? Oppure quello d'Aracne, in cui le seduzioni insidiose di Giove e Nettuno e Apollo che Ovidio aveva già raccontato per disteso riappaiono come emblemi sarcastici tra ghirlande di fiori e festoni d'edera [...]?

Né l'uno né l'altro. Nel grande campionario di miti che è l'intero poema, il mito di Pallade e Aracne può contenere a sua volta due campionari in scala ridotta orientati in direzioni ideologiche opposte: l'uno per infondere sacro timore, l'altro per incitare all'irriverenza e alla relatività morale. Chi ne inferisse che l'intero poema deve esser letto nel primo modo – dato che la sfida d'Aracne è crudelmente punita – o nel secondo – dato che la resa poetica favorisce la colpevole e vittima – sbaglierebbe: le *Metamorfosi* vogliono rappresentare l'insieme del raccontabile tramandato dalla letteratura con tutta la forza d'immagini e di significati che esso convoglia, senza decidere – secondo l'ambiguità propriamente mitica – tra le chiavi di lettura possibili. Solo accogliendo nel poema tutti i racconti e le intenzioni di racconto che scorrono in ogni direzione, che s'affollano e spingono per incanalarsi nell'ordinata distesa dei suoi esametri, l'autore delle *Metamorfosi* sarà sicuro di non servire un disegno parziale ma la molteplicità vivente che non esclude nessun dio noto o ignoto. [...]

Dall'Oriente attraverso il romanzo alessandrino viene a Ovidio la tecnica di moltiplicazione dello spazio interno all'opera mediante i racconti incastonati in altri racconti, che qui accrescono l'impressione di fitto, di gremito, d'intricato. Come la foresta in cui una caccia al cinghiale coinvolge i destini d'illustri eroi (libro VIII), non distante dai gorghi dell'Acheloo, che arrestano i reduci dalla caccia sulla via del ritorno. Essi vengono ospitati nella dimora del dio fluviale, che si presenta come ostacolo e insieme come rifugio, come pausa nell'azione, occasione di racconto e di riflessione. Poiché tra i cacciatori c'è Teseo curioso di conoscere l'origine di tutto ciò che vede, non solo, ma c'è anche Piritoo miscreden-

te e insolente («deorum / spretor erat mentisque ferox»), il fiume si sente incoraggiato a raccontare storie meravigliose di metamorfosi, imitato dagli ospiti. Così continuamente si saldano nelle *Metamorfosi* nuove concrezioni di storie come di conchiglie da cui può scaturire la perla: in questo caso l'umile idillio di Filemone e Baucide che contiene tutto un mondo minuzioso e un ritmo tutto diverso.

Va detto che di queste complicazioni strutturali Ovidio si serve solo occasionalmente: la passione che domina il suo talento compositivo non è la sistematicità ma l'accumulazione, e va unita alle variazioni di prospettiva, ai cambiamenti di ritmo. Per cui, quando Mercurio per addormentare Argo le cui cento palpebre non s'abbassano mai tutte assieme, comincia a raccontare la metamorfosi della ninfa Siringa in un ciuffo di canne, la sua narrazione è riportata in parte per disteso, in parte riassunta in un'unica frase, perché la continuazione del racconto è resa implicita dall'ammutolarsi del dio, appena vede che tutti gli occhi d'Argo hanno ceduto al sonno.

Le *Metamorfosi* sono il poema della rapidità: tutto deve succedersi a ritmo serrato, imporsi all'immaginazione, ogni immagine deve sovrapporsi a un'altra immagine, acquistare evidenza, dileguare. È il principio del cinematografo: ogni verso come ogni fotogramma dev'essere pieno di stimoli visuali in movimento. L'*horror vacui* domina sia lo spazio che il tempo. Per pagine e pagine tutti i verbi sono al presente, tutto avviene sotto i nostri occhi, i fatti incalzano, ogni distanza è negata. E quando Ovidio sente il bisogno di cambiare ritmo, la prima cosa che fa non è cambiare il tempo dei verbi ma la persona, passare dalla terza alla seconda, cioè introdurre il personaggio di cui sta per raccontare rivolgendogli direttamente col tu: «Te quoque mutatum torvo, Neptune, iuvenco...» Il presente non è solo nel tempo verbale ma è la presenza stessa del personaggio che viene evocata. Anche quando i verbi sono al passato, il vocati-

vo opera un avvicinamento repentino. Questo procedimento è spesso usato quando più soggetti compiono azioni parallele, per evitare la monotonia nell'elencazione. Se di Tizio ha parlato in terza persona, Tantalò e Sisifo sono chiamati in causa col tu e il vocativo. Alla seconda persona hanno diritto anche le piante («Vos quoque, flexipedes hederæ, venistis...») e non c'è da meravigliarsene, soprattutto quando sono piante che si muovono come persone e accorrono al suono della cetra del vedovo Orfeo, affollandosi in un folto vivaio di flora mediterranea (libro IX).

Ci sono pure i momenti – e quello che ora s'è detto ne è uno – in cui il racconto deve rallentare, passare a un'andatura più calma, rendere il trascorrere d'un tempo come sospeso, una velata lontananza. In questi casi che fa Ovidio? Perché sia chiaro che il racconto non ha fretta, si ferma a fissare i più minuti particolari. Per esempio: Filemone e Baucide accolgono nella loro umile casa i visitatori sconosciuti, gli dèi. «... Mensæ sed erat pes tertius impar: / testa parem fecit; quæ postquam subdita clivum / sustulit, æquatam mentæ tersere virentes...» «Ma una delle tre gambe della tavola è troppo corta. Un cocciò la pareggia; infilato sotto elimina la pendenza, e il piano viene poi pulito con foglie di menta verde. E sopra si pongono olive di due colori, sacre alla schietta Minerva, e corniole autunnali immerse in liquida salsa, e indivia e ravanelli e una forma di latte cagliato, e uova voltolate delicatamente su cenere non troppo rovente: tutto in stoviglie di terracotta...» (libro VIII).

È continuando ad arricchire il quadro che Ovidio raggiunge un risultato di rarefazione e di pausa. Perché il gesto d'Ovidio è sempre quello d'aggiungere, mai di togliere; di andare sempre più nel dettaglio, mai di sfumare nel vago.

I. Calvino, *Ovidio e la contiguità universale*, Mondadori, Milano 1995, pp. 32-37