

GLI INDISTINTI CONFINI

di Italo Calvino

«C'è in alto nel cielo una via, che si vede quand'è sereno. Lattea si chiama, e spicca proprio per il suo candore. Di qui passano gli dèi per recarsi alla dimora del gran Tonante, alla reggia. A destra e a sinistra, con le porte aperte, sono gli atrii degli dèi nobili, sempre affollati. La plebe abita sparsa da altre parti. Gli dèi più potenti e illustri hanno stabilito qui il loro domicilio, sul davanti (... a fronte potentes | caelicolae clarique suos posuere penates). Se l'espressione non sembrasse irriverente, oserei dire che questo luogo è il Palatino del grande cielo».

Così Ovidio, in apertura delle *Metamorfosi*, per introdurci nel mondo degli dèi celesti, comincia con l'avvicinarsi tanto da renderlo identico alla Roma di tutti i giorni, come urbana, come divisione in classi sociali, come fatti di costume (l'affollarsi dei *clientes*). E come religione: gli dèi tengono i loro Penati nelle case in cui abitano, il che implica che i sovrani del cielo e della terra tributino a loro volta un culto ai loro piccoli dèi domestici.

Avvicinamento non vuol dire riduzione o ironia: siamo in un universo in cui le forme riempiono fittamente lo spazio scambiosamente continuamente qualità e dimensioni, e il fluire del tempo è riempito da un proliferare di racconti e di cicli di racconti. Le forme e le storie terrestri ripetono forme e storie celesti ma le une e le altre s'avvolgono a vicenda in una doppia spirale. La contiguità tra dèi e esseri umani — imparentati agli dèi e oggetto dei loro amori compulsivi — è uno dei temi dominanti delle *Metamorfosi*, ma non è che un caso particolare della contiguità tra tutte le figure o forme dell'esistente, antropomorfe o meno. Fauna, flora, regno minerale, firmamento inglobano nella loro comune sostanza ciò che usiamo considerare umano come insieme di qualità corporee e psicologiche e morali.

La poesia delle *Metamorfosi* mette radice soprattutto su questi indistinti confini tra mondi diversi e già nel libro II trova

un'occasione straordinaria nel mito di Fetonte che osa mettersi alla guida del carro del Sole. Il cielo vi appare come spazio assoluto, geometria astratta e insieme come teatro d'un'avventura umana resa torale precisione di dettagli da non farci perdere il filo neppure per un secondo, portando il coinvolgimento emotivo fino allo spasimo.

Non è soltanto la precisione nei dati concreti più materiali, come il movimento del carro che sbanda e sobbalza per l'insolita leggerezza del carico, o nelle emozioni del giovane maldestro cocchiere, ma nella visualizzazione di modelli ideali, come la mappa celeste. Diciamo subito che si tratta d'una precisione apparente, di dati contraddittori che comunicano la loro gestione se presi uno per uno e anche come effetto narrativo generale, ma non possono saldarsi in una visione coerente: il cielo è una sfera attraversata da vie in salita e in discesa, riconoscibili per i solchi delle ruote, ma nello stesso tempo rotante vorticosamente in direzione contraria a quella del carro solare; è sospeso ad altezza vertiginosa sopra le terre e i mari che si vedono là in fondo; ora appare come una volta sovrastante nella cui parte più alta sono fissate le stelle; ora come un ponte che sostiene il carro sul vuoto provocando in Fetonte un uguale terrore a proseguire o a tornare indietro (*Quid faciat? Maltum caeli post terga relictum | ante oculos plus est. Animo metitur utrumque*); è vuoto e deserto (non è il cielo-urbe del libro I, dunque: «Forse pensi che ci siano boschi sacri e città di dèi e templi ricchi di doni?» dice Febo), popolato dalle figure di bestie feroci che sono solo *simulacra*, forme di costellazioni, ma non per questo meno minacciose; vi si riconosce una pista obliqua, a mezza costa, che evita il polo australe e l'Orsa; ma se si esce di strada e ci si perde per i precipizi si finisce per passare sotto la Luna, per bruciare le nuvole, per appiccicare l'incendio alla Terra.

Dopo la cavalcata celeste sospesa nel vuoto, che è la parte più suggestiva del racconto, comincia la grandiosa descrizione della Terra che brucia, del mare bollente su cui galleggiano corpi di foche a pancia all'aria, una delle classiche pagine dell'Ovidio catastrofico, che fa pendere al diluvio del libro I. Attorno all'*Alma Tellus*, alla Terra Madre, si stringono tutte le acque. Le fonti consunte cercano di tornare a rintanarsi nel buio utero materno (*fontes | qui se condiderant in opacae viscera matris...*) E la Terra, mostrando i capelli strinati e gli occhi iniettati di cenere, supplica Giove col filo di voce che resta alla sua gola asse-

tata, avvertendolo che se i poli s'incendiano anche i palazzi degli dèi crolleranno. (I poli terrestri o quelli celesti? Si parla anche dell'asse della Terra che Atlante non riesce più a sostenere perché è incandescente. Ma i poli a quel tempo erano una nozione astronomica, e d'altronde il verso seguente precisa: *regia caeli*. Allora la reggia del cielo era davvero lassù? Come mai Febo l'escludeva e Fetonte non l'ha incontrata? D'altronde queste contraddizioni non sono solo in Ovidio; anche da Virgilio, come dagli altri sommi poeti dell'antichità, è difficile farci un'idea chiara di come veramente «vedessero» il cielo gli antichi).

L'episodio culmina con lo sconquasso del carro solare colpito dal fulmine di Giove, in un'esplosione di pezzi sparsi: *Illic frena iacent, illic temone revulsus | axis, in hac radii tractarum parte rotarum...* (Non è questo il solo incidente della circolazione nelle *Metamorfosi*: un'altra uscita di strada a gran velocità è quella d'Ippolito nell'ultimo libro del poema, dove la ricchezza di dettagli nel riferire il sinistro passa dalla meccanica all'anatomia, descrivendo lo strazio delle viscere e degli arti d'Ulivi).

La penetrazione dei-uomini-natura implica non un ordine gerarchico-univoco ma un intricato sistema d'interrelazioni 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 ammorire 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 (non senza l'aggiunta di qualche particolare prezioso: Europa che, trasportata attraverso il mare sulla groppa del toro, solleva i piedi per non bagnarsi: ... *tactumque vereri | adsilientis aquae timidisque reducere plantas*)?

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 campionario 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 interesse che l'intero poema deva 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 - sbaglieranno. *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.

Il caso d'un dio nuovo e straniero, non facile a riconoscere come tale, un dio-scandalo in contrasto con ogni modello di bellezza e virtù, è ampiamente ricordato nelle *Metamorfosi*: Bacco-Dioniso. È al suo culto orgiastico che le devote di Minerva (le figlie di Minia) si rifiutano d'unirsi e continuano a filare e a cardare la lana nei giorni delle feste bacchiche, alleviando la lunga fatica con i racconti. Ecco dunque un altro uso del racconto, che laccamente si giustifica col divertimento puro (*quod tempora longa videri | non sinat*) e con l'aiuto alla produttività (*utile opus manuum vario sermone levemus*) ma che pur sempre s'addice a Minerva, *melior dea* per quelle laboriose fanciul-

le cui ripugnano le orge e gli sprechi dei culti di Dioniso, dilaganti in Grecia dopo aver conquistato l'Oriente.

È certo che l'arte di raccontare, cara alle tessitrici, ha una connessione col culto di Pallade-Minerva. L'abbiamo visto con Aracne, che per aver spregiato la dea viene trasformata in ragno; ma lo vediamo anche nel caso opposto, d'un culto eccessivo per Pallade, che porta a misconoscere gli altri dèi. Anche le figlie di Minia, infatti (libro IV), colpevoli in quanto troppo sicure nella loro virtù, troppo esclusive nella loro devozione (*intempesiva Minerva*), saranno punite orrendamente, con la metamorfosi in pipistrelli, dal dio che non conosce il lavoro ma l'ebbrezza, che non ascolta i racconti ma il canto travolgente e oscuro. Per non essere trasformato anche lui in pipistrello Ovidio sta ben attento a lasciare aperta ogni porta del suo poema a dèi passati e presenti e futuri, indigeni e stranieri, all'Oriente che al di là della Grecia incalza sul mondo delle favole, e alla restaurazione augustea della romanità che preme sull'attualità politico-intellettuale. Ma non riuscirà a convincere il dio più prossimo ed esecutivo, Augusto, che lo trasformerà per sempre in un esule, un abitante della lontananza, lui che voleva rendere tutto com-presente e vicino.

Dall'Oriente («da un qualche antenato delle *Mille e una notte*» dice Wilkinson) gli viene la romantica novella di Piramo e Tisbe (che una delle figlie di Minia sceglie in un elenco d'altre della stessa misteriosa origine), col muro che apre il varco alle parole sussurrate ma non ai baci, con la notte bianca di luna sotto il candido gelso, che manderà i suoi riflessi fino alla mezza estate elisabettiana.

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 Pirifoo miscredente e insolente (*deorum | spreitor erat mentisque ferax*), il fume si sente incoraggiato a raccontare storie meravigliose di metamorfosi, imitato dagli ospiti. Così con-

tinuamente 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 minuscolo 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 Argò 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'ammucchiarsi del dio, appena vede che tutti gli occhi d'Argò 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, dilagare. 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: *Tu quoque mutatum torvo, Neptune, iuenco...* 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 vocativo 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 bederae, 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 cal-

ma, 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 dei... *Mensae sed erat pes tertius impar: | testa parem fecit; quae postquam subdita civum | sustulit, aequatam mentae tersere virentes...* «Ma una delle tre gambe della tavola è troppo corta. Un cocchio la pareggia; infilata 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. Procedimento che sorte effetti diversi a seconda dell'intonazione, qui sommissa e solidale alle povere cose, altrove concitata e impaziente di saturare il meraviglioso della favola con l'osservazione oggettiva dei fenomeni della realtà naturale. Come quando Perseo lotta col mostro marino dal dorso incrociato di conchiglie, e posa la testa irta di serpenti della Medusa a faccia in giù su uno scoglio, dopo avervi steso - perché non abbia a patire il contatto della ruvida arena - uno strato d'alghie e di ramoscelli nati sott'acqua. Vedendo le fronde diventare di pietra al contatto con la Medusa, le Ninfe si divertono a far subire la stessa trasformazione ad altri rametti: così nasce il corallo, che, molle sott'acqua, si petrifica al contatto dell'aria; così Ovidio conclude l'avventura fiabesca in chiave di leggenda eziologica, nel suo gusto per le forme bizzarre della natura.

Una legge di massima economia interna domina questo poema apparentemente votato al dispendio sfrenato. E l'economia propria alle metamorfosi, che vuole che le nuove forme recuperino quanto più è possibile i materiali delle vecchie. Dopo il diluvio, nel trasformarsi delle pietre in esseri umani (libro I) «se c'era in esse una parte umida di qualche succo o terrosa, questa passò a fungere da corpo; ciò che era solido, impossibile a piegarsi, si mutò in ossa; quelle che erano vene, rimasero, con lo stesso nome». Qui il risparmio s'estende al nome: *quae modo*

vena inuit, sub eodem nomine mansit. Dafne (libro I) di cui ciò che più richiama l'attenzione sono i capelli scomposti (tanto che il primo pensiero di Febo al vederla è: «Pensa, se se li pettinasse!») *Spectat inornatos collo pendere capillos | et «Quid, si comantur?» ait...* è già predisposta nelle linee flessuose della sua fuga alla metamorfosi vegetale: *... in frondem crines, in ramos brachia crescut; | pes modo tam velox pigris radicibus haeret...* Ciane (libro V) non fa che portare all'estremo la consunzione in lagrime (*lacrimisque absumitur omnis*) fino a dissolversi nel laghetto di cui era la ninfa. E i contadini della Licia (libro VI) che alla raminga Latona che vuol dissetare i suoi neonati gemelli sbratano ingiurie e intorbidano il lago smuovendone il fango, già non erano molto diversi dalle rane in cui si convertono per giusto castigo: basta che sparisca il collo, le spalle si saldino alla testa, il dorso diventi verde e il ventre bianchiccio.

Questa tecnica della metamorfosi è stata studiata da Šteglöv in un saggio giustamente messo in valore da Piero Bernardini nella sua Introduzione. La scrittura d'Ovidio, come Šteglöv la definisce, conterrebbe in sé il modello o almeno il programma del Robbe-Grillet più rigoroso e più freddo. Va da sé che una tale definizione non esaurisce quel che possiamo cercare in Ovidio. Ma l'importante è che questo modo di designare oggettivamente gli oggetti (animati e inanimati) «come differenti combinazioni di un numero relativamente piccolo di elementi fondamentali, semplicissimi» corrisponde alla sola, certa filosofia delle *Metamorfosi*: «quella della unità e parentela di tutto ciò che esiste al mondo, cose ed esseri viventi».

Col racconto cosmogonico del libro I e la professione di fede di Pitagora dell'ultimo, Ovidio ha voluto dare una sistemazione teorica a questa filosofia naturale, forse in concorrenza col lontanissimo Lucrezio. Sul valore da dare a queste enunciazioni si è molto discusso, ma forse la sola cosa che conta per noi è la coerenza poetica nel modo che Ovidio ha di rappresentare e raccontare il suo mondo: questo brulicare e aggrovigliersi di vicende spesso simili e sempre diverse, in cui si celebra la continuità e la mobilità del tutto.

Non ha ancora chiuso il capitolo delle origini del mondo e delle catastrofi primordiali e già Ovidio attacca la serie degli amori degli dèi per le ninfe o le ragazze mortali. Le storie amoro-rose (che occupano in prevalenza la parte più viva del poema,

I primi undici libri) presentano varie costanti: come mostra più avanti Bernardini, si tratta d'innamoramenti a prima vista, un richiamo impellente, senza complicazioni psicologiche, che esigono un soddisfacimento immediato. E siccome la creatura desiderata di regola si rifiuta e fugge, il motivo dell'inseguimento nei boschi è ricorrente; la metamorfosi può intervenire in momenti diversi, o come travestimento del seduttore o come scampo dell'insidiata o punizione della segotta da parte d'un'altra divinità gelosa.

In confronto al continuo incalzare dei desideri maschili, i casi d'iniziativa amorosa femminile sono più rari; ma in compenso si tratta d'amori più complessi, non di capricci estemporanei ma di passioni, che comportano una ricchezza psicologica maggiore (Venere innamorata di Adone), implicano spesso una componente erotica più morbida (la ninfa Salmacide che nell'amplesso con Ermafrodito si fonde in una creatura bisessuale), e in alcuni casi si tratta di passioni illecite, incestuose (come i tragici personaggi di Mirra, di Biblide; il modo come a quest'ultima si rivela la passione per il fratello, il sogno, i turbamenti, sono una delle più belle pagine dell'Ovidio psicologo), o omosessuali (come Ifide), o di scellerata gelosia (come Medea). Le storie di Giasone e Medea aprono nel cuore del poema (libro VII) lo spazio d'un vero e proprio romanzo, in cui s'intrecciano avventura e cupezza passionale e il grottesco «nero» della ricetta dei filtri stregoneschi, che passerà pari pari nel *Macbeth*.

Il trascorrere senza intervalli da una storia all'altra è sottolineato dal fatto che — come osserva Wilkinson — «la fine d'una storia raramente coincide con la fine d'uno dei libri in cui è diviso il poema. Ovidio può cominciare una storia nuova quando gli mancano pochi versi alla fine d'un libro, e questo è in parte il vecchio espediente del romanziere d'appendice che aguzza l'appetito del lettore per la prossima puntata, ma è anche un segno della continuità dell'opera, che non sarebbe stata divisa in libri se per la sua lunghezza non avesse necessitato un certo numero di rotoli. Così ci viene comunicata l'impressione d'un mondo reale e coerente nel quale si verifica un'interazione tra eventi che di solito vengono considerati isolatamente».

Le storie possono assomigliarsi, mai ripetersi. Non per nulla la storia più straziante è quella (libro III) dello sfortunato amore della ninfa Eco, condannata alla ripetizione dei suoni, per il giovinetto Narciso, condannato alla contemplazione della pro-

pria immagine ripetuta nel liquido specchio. Ovidio attraversa correndo questa foresta di storie amorose tutte simili e tutte diverse, inseguito dalla voce di Eco che si ripercuote tra le rocce: «Coëamus!» «Coëamus!» «Coëamus!» «Coëamus!»

ITALO CALVINO

(1979)

INTRODUZIONE

I

Storie degli uomini e giochi di forme.

Un po' come gli dèi ovidiani, che quando Giove preannuncia il diluvio si chiedono come sarà il mondo senza più gli uomini, così noi potremmo chiederci come si sarebbe configurata la nostra cultura senza l'apporto delle *Metamorfosi* di Ovidio. Da più di duemila anni questo poema è «attivo»: affascina, stimola, ispira non solo nella letteratura ma in tutti i campi dell'arte lasciando tracce vistose, che in certe epoche sono state monumentali nel senso letterale della parola. E nessun paese si è sottratto a questa specie di sortilegio¹.

Qual è il segreto di un così forte e tenace potere di suggestione? In primo luogo le *Metamorfosi* rappresentano una vittoria, o meglio una rivincita, della fantasia. Ovidio si abbandona al fascino dei miti riascoltandoli quasi uno per uno («praebere cantibus aures», dice nel poema recchio ai mitologemi) di cui parla Kerényi, intuendone e cogliendone le possibilità di riplasmazione e ridando loro tutta una dinamica interna. E la fantasia riacquista così in pieno i diritti perduti già nientemeno che al tempo di Esiodo. Erano state le Muse apparse ad Esiodo a settantenni, settecento anni prima, che tante cose cantate dai poeti sono invenzioni, «menzogne»: «Sappiamo dire molte cose false che sembrano vere, ma sappiamo anche, quando vogliamo, proclamare delle verità». E le Muse esiodee avevano poi condizionato (qualche secolo dopo) perfino Pindaro, il grande cantore e creatore di miti, facendogli dire: «Molte, sí, le cose meravigliose, eppure talvolta racconti (*mythoi*) elaborati con arte travisano con variopinte menzogne, andando al di là del discorso verace, le storie degli uomini. La Grazia, che apporta ogni dolcezza, spesso fa sì che credibile sia l'incredibile, ma sono i giorni a venire i testimoni più sicuri». Questa polarità tra verità e menzogna era rimasta un motivo vitale, che di concerto con la precoca contrapposizione filosofica del *mythos* al *logos* aveva influenzato l'intera storia della poesia greca e latina, contribuendo in misura decisiva alla riduzione della mitologia a dotto orpello o a spunto e materia per stilizzati componimenti.

Anche Ovidio sa bene che la mitologia è invenzione, anzi ormai letteratura, e scherza con essa frequentemente: sa bene, come dice già negli *Amores*, che i miti raccontano «strabilanti bugie di antichi poeti, co-

¹ Chi voglia avere un'idea del fenomeno, può leggere le circa cento pagine che L. P. Wilkinson, nel suo *Ovid recalled*, Cambridge 1955, dedica alla fortuna di Ovidio dai suoi tempi fino a Eliot.

² III 6.17-18.