

Nicola Gardini, *Con Ovidio. La felicità di leggere un classico*, Milano, Garzanti, 2017; 176 pp. ISBN 978-8-8116-7315-6.

Il volume di Nicola Gardini si apre con un richiamo agli *Essais* di Montaigne, al quale il «piacere di leggere» fu regalato – così recita la citazione in esergo – dalle «favole delle *Metamorfosi* di Ovidio»: il che già spinge l'Ovidio di Gardini – e più in generale una certa idea di letteratura – verso una funzione decisamente 'piacevole' e insieme esistenziale (e Montaigne non dimentica, probabilmente, l'avvio degli stessi *Amores* ovidiani, con quell'accenno alla *voluptas* che deve raggiungere il pubblico, peraltro citata e discussa qui a p. 55). Dunque la lente di osservazione è spostata, da subito, anche sul lettore, o più in generale sulla ricezione: si veda come Ovidio sia presto ricordato quale emblema di «fantasia, erotismo, spregiudicatezza, leggerezza» (p. 12), un po' come nello *Zibaldone di pensieri* leopardiano; e come si convochino immediatamente una serie di nomi cui l'identità della cultura occidentale – non solo quella letteraria – è intimamente legata, anche per via ovidiana: da Dante a Shakespeare, da Bembo a Tiziano a Poussin a Picasso.

Sin da questi pochi indizi, nonché dal primo capitolo del libro (*Il classico dei classici*), si ha l'impressione di aver a che fare con un libro 'd'autore': oltre ad alcune essenziali informazioni per inquadrare l'esperienza ovidiana, Gardini spende già qui una definizione – molto caratterizzata – di Ovidio quale «poeta mago» di «sovversiva capacità visionaria», il cui «vedere» è anche un «agire e far agire» (p. 13). Soprattutto, è notevole che il ritratto abbozzato del poeta di Sulmona sia fortemente implicato con lo sguardo – e la biografia – di chi lo scrive. Per affrontare il difficilissimo problema del rapporto fra io del testo e io biografico, per esempio, Gardini fa appello anche alla sua stessa attività di romanziere in proprio (all'avvio del cap. 10, *L'autore profondo*); allo stesso modo, a più riprese, chi scrive ci svela i suoi gusti di lettura (come nella dichiarazione d'amore per *La lingua salvata* di Elias Canetti, p. 109, accompagnata da una bruciante definizione di letteratura come «resistenza al silenzio» e alla «morte»). Discende anche da una tale impostazione, allora, la definizione proposta per il proprio lavoro: non una monografia, ma «un esempio di esercizio del “piacere interpretativo”» (p. 16), con un desiderio per nulla banale – e molto anglosassone – di rivalutare il gusto dell'incontro diretto e autonomo con il testo. Del resto il secondo capitolo (*Ascoltare gli antichi*), oltre a definire un «classico» in maniera frugale quanto efficace («quello

che tutti leggono, o hanno letto, o fingono di aver letto», p. 19), ribadisce appunto la centralità della ricezione: il classico – dotato di *varietas* e di una distanza da noi che determina anche il suo effetto di pathos – non avrebbe alcuna *chance* di durare se un lettore non lo accogliesse come «un sopravvissuto», donandogli «ospitalità» (p. 21). Infine, tornando a Ovidio e alla radice della sua grandezza, Gardini si sofferma su quello che è destinato a diventare un *mot-clé* dell'intero volume, ovvero l'«incertezza», che costituisce per Ovidio una «vera e propria “teoria della realtà”» (pp. 24-25).

Con il cap. 3 (*Costanza*) e poi con il 5 (*Una vita contro l'ira*, in cui si tocca di Tomi e Sulmona) comincia un'attenzione più netta anche per le geografie ovidiane, fino ad arrivare ovviamente ai luoghi dell'esilio, come nel cap. 7 (*Il paesaggio desolato*), dove il Ponto è suggestivamente presentato come «il primo abbozzo di “waste land” che la letteratura occidentale abbia prodotto» (p. 66). Gardini si concentra, in effetti, soprattutto sull'«essenza profondamente letteraria del paesaggio ovidiano», muovendosi fra il modello costituito dal Virgilio delle *Georgiche* e le *Storie* di Erodoto, il cui IV libro è dedicato proprio alla Scizia. Ma a spiccare è anche il suo accusato valore simbolico: nella rappresentazione dell'elemento naturale la rigidità climatica può corrispondere a un «gelo interiore», addirittura a un «gelo storico» (p. 70). Così il rapporto fra l'io e il paesaggio è usato anzitutto come sonda per una (già moderna?) psicologia del soggetto. Ma intrigano, mescolati all'importanza dei luoghi, anche certi particolari biografici, come per le pagine dedicate al *nome*: «nella lunga tradizione dei poeti che rivelano al lettore il proprio nome – ricorda Gardini – Ovidio occupa un posto eccellente» (p. 54); e l'analisi dei ritorni del nome nel corpus ovidiano occupa poi le pp. 55-61: il nome di Ovidio – Nasone – passa dallo statuto di oggetto di lettura nei *Remedia* a elemento che combatte la minaccia della personalizzazione nei *Tristia*, fino a strumento utile addirittura a proclamare la sopravvivenza della poesia nelle *Epistole*.

Si sarà notato come la ricostruzione non segua, qui, un percorso predefinito, per esempio un più lineare sviluppo cronologico o una più comoda suddivisione di opera in opera. La mano d'autore, come detto, è ben al lavoro, specie nella capacità di imbastire un racconto, procedendo di taglio e cucito: l'arte di Gardini, insomma, sta (anche) nel montaggio, in un intreccio che certo non dimentica, tuttavia, dati e dettagli (e che si appoggia sulla notevole serie di testi che il lettore incontra, attraversando

l'intero libro, nella bella traduzione autoriale). Una tale scelta è in certo senso confermata e insieme implicitamente spiegata, più oltre, dal cap. 14 (*La mente*): qui l'opera ovidiana è presentata come una cornice, nella quale «uno stesso codice presiede alla narrazione delle esperienze più diverse [...]», e insomma letteralmente come un'«unità», ovvero «il grande discorso di un'immaginazione coerente» (p. 141: con un ruolo di rilievo conferito al fantastico, come per il «delirio» che trasfigura Tomi in Roma – p. 142 –, e più in generale per quella sorta di «visione compensatoria» che si dipana fra *Epistole* e *Tristia*).

Non mancano – distribuiti con parsimonia, con una cauta e benemerita attenzione per il lettore non specialista – nemmeno alcuni elementi di analisi stilistico-formale. Nel cap. 8 per esempio (*Empietà degli amanti*) si riflette sul fatto che l'esametro, nell'*Arte di amare*, è sostituito dal distico elegiaco (che sarà poi anche il metro dei *Fasti*): come se l'eros avesse già qui la meglio sull'epos. E intanto la ricostruzione dell'ideologia amorosa del sulmonese fa di Ovidio un eroe del desiderio: non un soggetto integro, «moralmente sicuro di sé», al contrario dentro un'oscillazione morale continua, una mancanza di «identità fissa» (p. 78): insomma la potenza assoluta di eros non può che incrinare la maestà dell'io. Di conseguenza, l'intera definizione dell'opera che provocò probabilmente l'esilio a Tomi ne risente: non un «manuale» o un «galateo», ma (pasolinianamente?) «una bestemmia» (p. 74). Risuona, qui e altrove, anche una certa attitudine alla *pointe* fulminea, fiammeggiante, come per la appena citata *Ars amatoria*, che finisce con l'essere «una bandiera della dissidenza» (p. 81); o le elegie dell'esilio, imperniate su una «poetica dell'*error*» (p. 106); o ancora, ecco campeggiare ovunque la parola-chiave già ricordata, assolutizzata in un ovidiano «dogma dell'incertezza» (p. 89). E verso il finire del libro, chiedendosi se le *Metamorfosi* siano un libro filosofico, Gardini conclude che quello stesso, dubitoso dogma, costituisce l'unica vera «filosofia di Ovidio» (p. 151).

Soggettività, stile e parola continuano a essere al centro dell'indagine nei capitoli 10, 11 e 12. Nel primo (*L'autore profondo*), già richiamato, si parla di uno «stile tardo» di Ovidio – sull'onda della categoria sfruttata da Adorno e Said – pronto a coltivare «la sciattezza, perfino la bruttezza, perché il “brutto stile” sia specchio della realtà presente, in una specie di consapevolezza «estetica dell'incuria» (p. 99). Nel cap. 11 (*Error*) è in gioco soprattutto il potere della parola ovidiana, che è tuttavia un potere sul rovescio, un'esibita reticenza, che è fulcro di una pratica continua «di de-

eroicizzazione e di ironizzazione semantica» (p. 107). Nel cap. 12 poi (*La lingua tagliata*, con evidente riecheggiamento ironico del titolo di Canetti) si affaccia un altro tema-chiave delle *Metamorfosi* e di tutta l'esperienza ovidiana: la perdita della parola, nucleo «archetipico» che conduce a una riconsiderazione, fra il resto, dei miti di Filomena e Procne (pp. 111-112), di Filèmone e Bàucide (p. 113) o del castigo di Eco (pp. 114-115). Alla voce si sostituisce, nel capitolo successivo (il 13: *L'impero della scrittura*), un elogio dello scrivere, o forse soprattutto un suo *tombeau*, nell'era della digitazione universale (pp. 121-124). Ma, quanto a Ovidio, è suggestiva – ed è anzi fra i passaggi più riusciti e originali dell'intero lavoro – anzitutto la radiografia del gesto della scrittura come espansione del proprio io, sua «propagazione» (p. 125), intesa in prima istanza a inseguire l'oggetto d'amore: è anzi lo stesso esercizio della scrittura a farsi per eccellenza specchio dell'ambiguità del cosmo. Un ruolo particolarmente notevole è conferito, fra queste pagine, alla teatralizzazione della stessa scrittura che si avverte nelle *Eroidi*, sorta di stilizzazione e metonimia dell'intera parabola del sulmonese: la lettera, per Gardini, è una forma «“terminale”, [che] rispecchia in miniatura una condizione primaria di tutta la letteratura ovidiana» (p. 131), ovvero quella di costituire un punto di esaurimento della tradizione, o addirittura di suo momento già postumo rispetto alla grande linea elegiaca (e il poeta esule può anche rispecchiarsi nelle sue stesse eroine abbandonate: p. 132).

Per l'ultimo tratto del volume l'autore si intrattiene in compagnia delle sole *Metamorfosi*. Nel cap. 15 (*Lo scudo d'Euforbo*) il capolavoro ovidiano è riletto come un'«anti-Eneide», un grande poema del fallimento, che fa tesoro della dimensione dell'imperfezione e dell'incoerenza: se ne ricorderà, secoli dopo, un grande narratore come Lodovico Ariosto (pur di sbieco, anche l'effetto 'genealogico' del modello-Ovidio è fra le attenzioni di Gardini, anzitutto quanto alla svolta che il poeta latino imprime alla rappresentazione psicologica moderna: si veda come un verso delle *Metamorfosi* che segnala l'ambivalenza interiore di Medea – «video meliora proboque, deteriora sequor», VII, vv. 20-21 – possa restare nella memoria di Petrarca, Boiardo, Foscolo e Valéry, p. 87). Proprio Virgilio intanto, quanto invece ai 'padri' ovidiani, è il protagonista di un corpo a corpo costante (la Fedra delle *Eroidi*, per stare a un solo esempio, si ricorda di Enea e del suo abbraccio impossibile a Creusa e a Anchise, nel libro II e nel libro VI dell'*Eneide*). Ma a Ovidio manca poi il virgiliano «senso della missione, di una direzione certa» (p. 135): la gloria si rovescia in esilio, la

condizione di 'modello' in quella di marginale o 'eccentrico'.

La scorribanda si conclude sulla nota forse centrale del comporre di Ovidio, l'immaginazione (cap. 17: *Imago*, seguito soltanto da un ulteriore *Elogio dei classici a mo' di congedo*), della quale il lessico di questo poeta, scrive suggestivamente Gardini, ricompone una specie di «archivio» (p. 170). Il percorso era cominciato, in fondo, dallo stesso luogo: dall'auspicio a dimenticare certe etichette preconfezionate come «l'Ovidio salottiero, l'Ovidio da dolce vita, l'Ovidio artista decadente e fantastico, anticipatore del barocco e del dannunzianesimo, privo di messaggi profondi [...], imitatore arguto ma superficiale», per cercare invece, con un piglio che mescola insieme leggerezza, intelligenza del testo e passione, di osservare ben «sotto la mazzatura e i ghirigori dello stile fino alle radici della rivoluzionaria immaginazione ovidiana» (p. 17).

Massimo Natale
Università di Verona

***Ovid's Metamorphoses in Twentieth-Century Italian Literature*, Alberto Comparini (ed.), Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2018 («Bibliothek der Klassischen Altertumswissenschaften», Neue Folge - 2 Reihe - Band 157); 362 pp. ISBN 978-3-8253-6788-6.**

Crede mihi, bene qui latuit bene vixit.
(*Tristia* III 4, 25)

«Proprio nozze, tutte nuove e attuali e feconde, della filologia con le varie scienze [...] vanno oggi urgentemente celebrate nello stato di confusione e di crisi in cui sembrano cadute particolarmente proprio le discipline umanistiche e specialmente quelle letterarie. È una crisi di perdita del centro: cioè di scomparsa della convinzione che il senso di un'opera è dato dall'autore, prima e innanzi tutto dall'autore, dalla sua volontà di persona cogitante e immaginante» (Vittore Branca, *Protagonisti del Novecento. Incontri, ritratti da vicino, aneddoti*, Torino, Aragno, 2004, p. 373). Con queste parole, pronunciate nel 1995 in una lezione dal titolo *Le nozze di Mercurio e della filologia* tenuta alla Columbia University di New York,