

Ilaria Pinzo

Diventare pietra.

Una rilettura delle litomorfosi ovidiane attraverso gli scritti di Italo Calvino

Abstract

Le trasformazioni in/da pietra che ricorrono nelle *Metamorfosi* di Ovidio presentano l'elemento litico come carico di significato: la pietra, configurandosi come ponte tra gli esseri viventi e la materia inorganica, è una figura liminale che rappresenta quella "contiguità universale", in cui lo scrittore Italo Calvino riconosce la vera essenza del poema augusteo. Attraverso un approccio comparatistico che mette in dialogo gli episodi ovidiani con gli scritti di Calvino dedicati al mondo litico, questo contributo cerca di esplorare le multiformi sfaccettature della pietra, corpo materiale e strumento letterario, restituendole l'energia e vitalità che le vengono spesso negate.

The transformations into and from stone that recur in Ovid's *Metamorphoses* present the lithic element as charged with meaning: stone, configuring itself as a bridge between living beings and inorganic matter, is a liminal figure representing that "universal contiguity", in which the writer Italo Calvino recognizes the true essence of the Augustan poem. Through a comparative approach that brings Ovid's episodes into dialogue with Calvino's writings dedicated to the lithic world, this paper aims to explore the multiform facets of stone, both as a material body and as a literary device, restoring to it the energy and vitality it is often denied.

Le *Metamorfosi* sono, secondo lo scrittore novecentesco Italo Calvino, il poema degli «indistinti confini»¹. I corpi che popolano l'universo ovidiano, infatti, non solo mutano forma continuamente, come esplicita lo stesso proemio, ma sono anche legati da un'unità e parentela² «di tutto ciò che esiste al mondo, cose ed esseri viventi»³. Proprio in questo spazio inesplorato tra materia inorganica ed essenza biologica si colloca il racconto eziologico della rinascita del genere umano dalle pietre che Deucalione e Pirra lanciano alle proprie spalle per ripopolare la Terra dopo il diluvio universale del primo libro.

Questa inaspettata genealogia è basata su una profonda affinità fisico-spirituale, in quanto la nuova stirpe umana si è plasmata sulle caratteristiche esteriori ed interiori dell'antenato litico. Infatti, come riporta Calvino nel suo commento all'episodio ovidiano, durante la trasformazione delle pietre in esseri umani «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»⁴. Infine, anche la durezza di carattere che ancora ci contraddistingue testimonia la discendenza umana dalla pietra (1.414-5: *inde genus durum sumus experiensque laborum, / et documenta damus qua simus origine nati*).

Per quanto profondo, però, il legame tra genere umano e antenato litico non è subito evidente, tanto da necessitare dello sforzo ermeneutico del pio Deucalione, che riconosce nelle ambigue

¹ CALVINO (2023e, 29).

² URSINI (2017, 58) nota proprio come «Calvino interpret[i] le *Metamorfosi* alla luce di due idee fondamentali, quella della continuità/contiguità tra tutte le forme di ciò che esiste e quella della mobilità/indistinzione dei confini tra ciascuna di esse».

³ CALVINO (2023e, 39). Qui Calvino, nel suo commento all'edizione Einaudi delle *Metamorfosi* del 1979, prende in prestito le parole del semiologo sovietico Sčeglov.

⁴ CALVINO (2023e, 38). Il mantenimento dello stesso nome rafforza, tra l'altro, il legame umano con la pietra, che viene così riconosciuto anche sul piano linguistico. In seguito, nel narrare la trasformazione del satiro Marsia, Ovidio menzionerà nuovamente le vene della terra (e la loro capacità assorbente, 6.396-7).

parole dell'oracolo la parentela con la terra (già suggerita in un precedente episodio di rinascita dell'umanità)⁵. Traslando il rapporto tra uomo e pietra sul piano del linguaggio, infatti, il supplice riesce a decifrare correttamente il responso (*ossaue post tergum magnae [...] parentis*)⁶: attraverso lo slittamento dei livelli di significato (passando da quello proprio a quello figurato), Deucalione capisce che le 'ossa della grande madre' sono in realtà le 'pietre della terra'⁷. Se da un lato è possibile rintracciare etimologicamente questa parentela nella paronimia tra i termini greci *λάας* ('pietra') e *λαός* ('popolo')⁸, dall'altro l'identificazione tra gli uomini e le pietre si basa su «un'altra metafora, per così dire obbligata, che Ovidio svolge in forma narrativa con un procedimento degno di nota: l'oggetto di partenza (la pietra) e l'oggetto di arrivo (l'essere umano) vengono [...] scomposti nei loro elementi costitutivi»⁹. Così, le ossa metaforiche diventano reali nella metamorfosi¹⁰, perché i sassi, già *ossa parentis*, finiscono per formare la struttura scheletrica della nuova umanità, preservando tanto il proprio nome quanto la propria funzione.

La pietra, a conferma della labilità degli "indistinti confini" del poema ovidiano, occupa così uno spazio liminale, collocandosi come metafora materiale ("matterphor")¹¹ tra linguaggio e materialità, ma anche tra fissità e movimento, poiché «[h]umans walk upright over earth because the mineral long ago infiltrated animal life to become a partner in mobility. Vertebral bone is the architect of motion, the stone around which the flesh arranges itself to slither, run, swim, fly [...]. A rock, so often dismissed as sterile and passive, inhabits the interior of the body at the origin of life»¹², come racconta il primo episodio litomorfico delle *Metamorfosi*.¹³ Manifestazione di una «entangled community that embraces life and nonlife»¹⁴, qui l'elemento litico continua a oscillare tra i livelli della sfera linguistica e della concretezza fisica. Infatti, la graduale trasformazione dei sassi in esseri umani è paragonata al procedimento scultoreo, con le forme umane che già si intravedono ma rimangono ancora indefinite, come statue appena abbozzate nel marmo (1.403-6)¹⁵: tramite la metafora della

⁵ Si tratta di un racconto eziologico antecedente alla rigenerazione dell'umanità che Deucalione e Pirra operano con l'aiuto della Madre Terra, la quale, ricordano GILDENHARD – ZISSOS (2013, 69), aveva già prodotto «additional human beings from the blood of the giants killed during their assault on heaven [...]».

⁶ *Met.* 1.383. Le edizioni di riferimento, valide per tutto il contributo, sono TARRANT (2004) per il testo latino e BERNARDINI MARZOLLA (2015) per la traduzione, sulla quale si basano i commenti al testo ovidiano dello stesso Calvino.

⁷ MONELLA (2003, 66).

⁸ PIANEZZOLA (1999, 35).

⁹ PIANEZZOLA (1999, 35-36), per il quale sia la metamorfosi ovidiana che la metafora si basano sulla tensione tra analogia e opposizione dei due termini di riferimento: «nell'impostare una metamorfosi Ovidio individua anzitutto il diverso, gli elementi di opposizione tra l'oggetto A e l'oggetto B; quindi cerca gli elementi di analogia su cui operare i passaggi metamorfici capaci di annullare la diversità.»

¹⁰ MONELLA (2003, 66).

¹¹ COHEN (2015, 4).

¹² COHEN (2015, 20-22).

¹³ Proprio poiché la vita umana non sarebbe stata possibile senza la pietra, questo episodio ovidiano offre un esempio antico di quello che BAROLSKY (2005, 152) definisce «the existential meaning of stone, the stoniness essential to human beings».

¹⁴ MENTZ (2018, 123).

¹⁵ BOYD (2020, 5) espande qui l'intervento di Barchiesi «on the curious analogy thus established with the art of sculpture, which was thought of in terms of ancient genealogy as an evolutionary progression from the more ancient and primitive terracotta sculpture to a newer and more modern mode, sculpture in marble. I propose that we also see it as staking out a place for material permanence for humans in the poem: the replacement of terracotta with marble is not only a marker of modernization and of a move away from simplicity, but also suggests a new durability».

scultura, la pietra viene collocata all'origine di una "genealogia dell'arte"¹⁶ basata sull'incontro tra il corpo litico e il tocco umano. Quest'associazione ricorre anche in episodi successivi, nei quali il procedimento scultoreo, nella sua «existential doubleness»¹⁷, può rappresentare tanto «a living presence in hard stone»¹⁸ quanto «the petrification of the flesh»¹⁹. Così, mentre nel decimo libro la statua dello scultore Pigmalione prende vita, ammorbidendosi sotto le dita dell'artista, nel quinto i nemici dell'eroe Perseo, subendo la metamorfosi inversa, si pietrificano alla vista della testa di Medusa. In particolare, il capo mozzato della Gorgone, che Perseo porta con sé come *spolium memorabile* (4.615) e che diventa un'immagine immortale sullo scudo della dea Minerva, rappresenta non solo un emblema del rapporto tra pietra e memoria, ma anche la potenza artistica dello sguardo litico, che lascia dietro di sé una galleria di statue di marmo (4.780; 5.211).

Nel raccontare le proprie gesta con quell'«arma invincibile»²⁰, Perseo combina «analepsis and prolepsis by which he becomes an 'aitiologist' and a prophet: the image of the apotropaic snakes on Minerva's shield [...] is not only a concluding point but also an advance reference of the fight scenes in the fifth book»²¹. In questo modo, l'energia litica del capo mozzato di Medusa si estende dal passato al futuro, caratterizzando tanto la sua funzione apotropaica sull'egida di Minerva quanto la sua potenza pietrificante in mano all'alato Perseo.

Proprio la testa della Gorgone viene considerata da Calvino un'evocativa immagine dell'ambivalenza²² della pietra. Nelle sue *Lezioni americane* (pubblicate postume nel 1988), l'autore associa la figura ovidiana al peso esistenziale di una «morsa di pietra»²³, eppure, afferma poi nel ricordare che dal sangue della Gorgone nasce il cavallo alato Pegaso, «anche la pesantezza della pietra può essere rovesciata nel suo contrario»²⁴. Dalla figlia di Forco ha origine anche il corallo, nato dalle piantine acquatiche su cui Perseo appoggia delicatamente il capo mozzato affinché, cita Calvino, «la ruvida sabbia non sciupi la testa anguicrinita»²⁵.

La Medusa ovidiana appare quindi nella lettura dello scrittore come una figura complessa e sfaccettata, capace di rappresentare la simbolica plurivalenza della pietra, come emblema «di resilienza e trasformazione»²⁶: simile ai sassi dell'episodio post-diluviano, che prendono la forma di uomini e donne dando vita a una nuova stirpe umana, anche il volto pietrificante della Gorgone possiede non solo un potere trasformativo ma anche la capacità di generare la vita dalla materia inorganica, mutando la propria *gravitas* in *gravidas*.

La materia rocciosa, considerata generalmente un elemento antitetico alla vita, ne diventa proprio la fonte²⁷, suggerendo la presenza nel testo ovidiano di una concezione della pietra

¹⁶ BAROLSKY (2007, 109).

¹⁷ *ibid.*

¹⁸ *ibid.* L'arte scultorea, infatti, «procedendo 'per via di cavare', libera dalla pietra figure che essa già contiene» (MICHELI 2024, 22).

¹⁹ *ibid.*

²⁰ CALVINO (2016, 9). Invece in Perseo, «l'unico eroe capace di tagliare la testa della Medusa» (CALVINO 2016, 8), l'autore identifica un emblema di leggerezza (cioè il primo valore letterario da trattare nel ciclo dei sei discorsi preparati per l'Università di Harvard per l'anno accademico 1985-1986 e confluiti poi nel postumo *Lezioni americane*).

²¹ FUHRER (2025, 66).

²² MACRÌ (2009, VII).

²³ CALVINO (2016, 8).

²⁴ *ibid.*, 9.

²⁵ *ibid.*, 10.

²⁶ LATINI (2023, 148).

²⁷ STUCCHI (2012, 89). Cf. BAROLSKY (2005, 161), che descrive questa caratteristica litica proprio come un «ambiguous sense of vitality and mortality».

come elemento dotato di una particolare energia. L'intrinseca potenza vivificatrice del corpo minerale è solo una delle molteplici declinazioni del corpo litico, che tuttavia non sfugge all'attenzione di Calvino, il quale, nella sua rilettura del mito sub-terraneo di Orfeo ed Euridice ne "Il cielo di pietra", ribalta la prospettiva antropocentrica della conoscenza terrestre²⁸.

Se già l'intera raccolta delle *Cosmicomiche* del 1965 (ampliata nel corso dei tre anni successivi) appare come una sorta di discendente moderno del mutevole resoconto cosmologico presente nelle *Metamorfosi*²⁹, la fascinazione dello scrittore per l'opera di Ovidio risulta ancor più evidente in questo racconto del 1968, il cui protagonista multiforme Qfwfq vive sotto la crosta terrestre insieme alla compagna Rdix, che un giorno gli viene sottratta da chi invece abita la superficie. «Vi fate chiamare terrestri,» polemizza Qfwfq, «non si sa con che diritto: perché il vero nome vostro sarebbe extraterrestri, gente che sta fuori: terrestre è chi vive dentro, come me e come Rdix, fino al giorno in cui me l'avete portata via, ingannandola, in quel vostro fuori desolato.»³⁰

Calvino, attraverso la voce del protagonista, opera un ribaltamento simile a quello incarnato dalla Medusa delle *Lezioni americane* (e comune anche alla coppia di sposi devoti Deucalione e Pirra), attribuendo vitalità alla sostanza minerale e riconoscendone il legame dimenticato con l'umanità. Così, infatti, prosegue il racconto di Qfwfq:

Eravamo i capostipiti della vita terrestre e per questo dovevamo cominciare a rendere la Terra vivente dal suo nucleo, irradiando via via la nostra condizione a tutto il globo. Alla vita *terrestre*, tendevamo, cioè *della* Terra e *nella* Terra; non a ciò che spunta dalla superficie e voi credete di poter chiamare vita terrestre mentre è solo una muffa che dilata le sue macchie sulla scorza rugosa della mela.³¹

Il fine ultimo del viaggio della coppia verso il nucleo terrestre consiste nel permettere alla Terra di diventare «un enorme organismo vivente»³², sottraendola a «quella condizione di precario esilio cui la vita ha dovuto ridursi, con il peso opaco di una palla di pietra inanimata

²⁸ GRANT (2014, 3332) nota che, nel raccontare la vita sotterranea presente negli interstizi profondi del corpo terrestre, tra foreste di cristallo, intercapedini sottili, rocce e radici, «Calvino gives life or mentality to space where we might believe no life or mentality exists». Secondo HARRIS (2023, 3), inoltre, la sua scelta di affidare i racconti cosmicomici ad un narratore che assume costantemente la forma di esseri differenti «endorses a flat ontology that decenters humans from holding privileged place, breaks down boundaries between life and non-life, and offers a vision of matter in continuous exchange and transformation». Cf. Anche REZA (2018, 8). Lo stesso Calvino conferma che le *Cosmicomiche* incarnano il tentativo dell'autore di «rappresentare antropomorficamente un universo in cui l'uomo non è mai esistito, anzi dove sembra estremamente improbabile che l'uomo possa mai esistere» (CALVINO 2016, 92).

²⁹ Non si tratta soltanto, come fa PASQUINI (2013, 356), di riconoscere nello scenario che fa da sfondo alle *Cosmicomiche* l'agglomerato primordiale e informe dei poemi cosmogonici dell'antichità, ma anche di delineare un'esplicita corrispondenza tra l'opera ovidiana e la raccolta dei racconti cosmicomici, basate entrambe sul presupposto narrativo notato da GILDENHARD – ZISSOS (2013, 68-69), secondo cui «all creatures partake in primordial matter; this shared materiality constitutes the ground of transformation, of the reshaping of forms into new bodies». Ciò conferma la stretta relazione tra l'essere umano e il cosmo, costituiti da una diversa combinazione degli stessi elementi originari. Cf. Anche COMPARINI (2018, 273), LI CAUSI (2022, 117-121) e BOLDRER (2019, 57-62). Tra l'altro, anche l'intervento "Ovidio e la contiguità universale" (precedentemente intitolato "Gli indistinti confini") è considerato non a torto «a sort of manifesto of postmodern Ovid» (BARCHIESI – ROSATI 2007, nota 55).

³⁰ CALVINO (2023b, 318).

³¹ *ibid.*, 320.

³² CALVINO (2023d, 379).

sotto di sé, e sopra il vuoto»³³. Dalle parole di Qfwfq emerge la volontà di capovolgere la percezione che l'uomo ha del globo come cosa inanimata, riconoscendogli invece un'essenza biologica, fino addirittura a considerarne la superficie come il luogo su cui «veniva proiettato in eruzioni e zampilli bituminosi e soffioni tutto ciò che la Terra espelle dalle sue viscere: gas, miscele liquide, elementi volatili, materiali di poco conto, rifiuti d'ogni genere»³⁴. Nel riferirsi alle viscere della Terra, il narratore trasforma un diffuso modo di dire in un dato materiale, immaginando la «palla di pietra» come un corpo vivente³⁵, al pari di Deucalione che riconosce nelle *ossa* [...] *magnae parentis* i sassi da cui discenderanno gli esseri umani.

Lo sguardo attraverso cui Calvino interpreta il ruolo della pietra e della pietrificazione nelle *Metamorfosi*, evidente anche nella riscrittura di «quella storia tutta all'incontrario»³⁶ che è il mito di Orfeo ed Euridice, permette di rileggere le litomorfosi ovidiane con una rinnovata sensibilità eco-critica che (ri)dà voce alla pietra. Del resto, è lo stesso scrittore ad affermare che «il punto d'arrivo cui tendeva Ovidio nel raccontare la continuità delle forme»³⁷ fosse proprio il tentativo di concepire «un'opera che [...] permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra [...]»³⁸.

Lo stesso esperimento letterario viene tentato da Calvino, che nello scritto “Essere pietra” (1981) si immagina corpo roccioso e parla così:

Io sono una pietra. Lo ripeto: una pietra. So che non potete capirmi [...]. Sono una pietra tra le altre pietre in un mondo di pietre, dove non esistono che pietre, blocchi e spezzoni e schegge e megaliti e dolmen [...].

Forse in questo mondo di pietra non c'è né un prima né un poi: il tempo delle pietre è concentrato nel nostro interno dove si addensano le ere. [...] Ma anche noi nella nostra superficie scavata e scheggiata e rotta ci portiamo addosso una storia, tracce di eventi irrevocabili che non si situano in un quando né in un dove. E non parlo solo d'una storia minerale di rocce soggette a frane, sfaldamenti, erosioni, lenti scorrimenti o cataclismi subitanei, bensì anche d'una storia segnata dagli strumenti dell'uomo: il filo elicoidale della sega elettrica che scorrendo incide il suo solco nella dura coesione delle molecole; il colpo ben assestato dello scalpello; il cuneo che percosso dal martello apre la crepa; l'esplosione forsennata della mina.

Certo, la nostra natura minerale resta la più forte: è essa che implica e include l'uomo, il suo passaggio come un accidente in qualche modo necessario; la pietra resta e l'uomo passa; è l'uomo che serve il disegno delle pietre, non le pietre quello dell'uomo.

Se l'uomo si serve di noi per erigere le sue costruzioni è perché la potenza della edificazione è già in noi, e verrebbe messa in atto anche se l'uomo non ci fosse. [...] Città di scisti con ponti di serpentina e torri di granito accoglierebbero popolazioni di porfido e d'arenaria. Rovine primordiali come colonne d'Ercole s'alzeranno ai confini del tempo, là dove tutte le origini

³³ *ibid.*

³⁴ CALVINO (2023b, 321).

³⁵ Operazione già sperimentata dallo stesso Ovidio nel libro II, in cui all'incendio provocato dall'inesperto auriga Fetonte segue la supplica accorata della Madre Terra, che, quasi personificata, assume la particolare «bodiliness» di un organismo vivente. A tal proposito si rimanda all'approfondito contributo di SHARROCK (2025).

³⁶ CALVINO (2023d, 379).

³⁷ CALVINO (2016, 122).

³⁸ *ibid.*

hanno inizio, forse nello stesso istante e luogo in cui termina la catastrofe che mette fine alla storia delle catastrofi, e di tutto ciò che era e sarà non restano che pietre³⁹.

In questo breve ma denso testo, Calvino scardina il pregiudizio umano sull'inerzia della pietra, concependola come un organismo vivente inserito in una comunità interconnessa e dotato tanto di una sua storia quanto di una propria voce. Infatti, per quanto l'uomo non sia in grado di comprenderne il linguaggio, l'essere litico presenta una speciale energia: la pietra, superiore agli uomini per forza e durezza, viene da questi usata per la sua potenza costruttiva. Calvino riconosce al tempo stesso l'autonomia del mondo litico e il suo stretto rapporto con l'attività umana, affermando che sia proprio la natura minerale a implicare e includere l'uomo. Nel riportare il discorso della pietra, lo scrittore si fa portavoce di un nuovo linguaggio che si estende oltre la conoscibilità umana, tanto da concludere il testo con l'immagine di un futuro di «rovine primordiali» costituite da «città di scisti con ponti di serpentina e torri di granito» e abitate da «popolazioni di porfido e d'arenaria». Come negli episodi ovidiani visionati in precedenza, anche qui la pietra diventa un simbolo di continuità, un ponte tra passato e futuro, tra conoscenze pregresse e nuove prospettive.

Calvino compie così un'azione simile a quella di Deucalione e di Perseo, che con il loro gesto nei confronti della pietra hanno dato vita a metamorfosi meravigliose: se il primo, gettandosi alle spalle i sassi, genera l'uomo, il secondo, che appoggia delicatamente l'*anguiferum caput* (4.741) su uno strato di ramoscelli marini, contribuisce alla creazione di una nuova specie, quella del corallo. L'origine litica di entrambe le trasformazioni permane e si manifesta nella durezza fisica tipica della pietra. Infatti, se la nuova umanità è un *genus durum* (1.414), anche il corallo diventa duro fuori dall'acqua, pietrificandosi a contatto con l'aria. Inoltre, la nascita del corallo si basa su uno strato di *dura* [...] *harena* (4.741) che, perché non rovini la testa di «quell'essere mostruoso e tremendo ma anche in qualche modo deteriorabile, fragile»⁴⁰, viene coperto da ramoscelli nati sott'acqua: l'elemento fondante della trasformazione è infatti proprio la sabbia. Si tratta di un elemento particolarmente caro allo scrittore ligure, che rintraccia nel puntiforme e nel pulviscolare «la grana stessa del mondo, e nella grana il tattile e il visivo, ciò che è afferrabile dalla mano e insieme dall'occhio, si fondono: la materia è tattilo-visiva. La sabbia, composta di punti minutissimi e fittissimi, continuità generata da milioni di invisibili discontinuità, è in Calvino l'emblema della forma del mondo [...]»⁴¹.

Lo stesso trattamento del materiale mitico da parte di Calvino si fonda sul processo di sedimentazione: «coi miti», scrive l'autore, «non bisogna aver fretta; è meglio lasciarli depositare nella memoria, fermarsi a meditare su ogni dettaglio, ragionarci sopra senza uscire dal loro linguaggio di immagini»⁴². Perché il linguaggio mitico acquisti un senso, è necessario aspettare che le più piccole particelle da cui è costituito si accumulino, proprio come granelli di sabbia, sulla superficie della memoria⁴³. Lo stesso Calvino esplicita questo paragone, sostenendo che «[c]omunque, tutte le «realtà» e le «fantasie» possono prendere forma solo attraverso la scrittura, nella quale exteriorità e interiorità, mondo e io, esperienza e fantasia appaiono composte della stessa materia verbale; le visioni polimorfe degli occhi e dell'anima si trovano contenute in righe uniformi di caratteri minuscoli e maiuscoli, di punti, di virgole,

³⁹ CALVINO (1994, 419-421).

⁴⁰ CALVINO (2016, 10).

⁴¹ BELPOLITI (2006, 108).

⁴² CALVINO (2016, 8-9).

⁴³ Cf. IOVINO (2017, 316) secondo cui «[s]ediment takes time to become legible».

di parentesi; pagine di segni allineati fitti fitti come granelli di sabbia rappresentano lo spettacolo variopinto del mondo in una superficie sempre uguale e sempre diversa, come le dune spinte dal vento del deserto»⁴⁴. Già nella precedente raccolta “Collezione di sabbia” (1974) Calvino si interroga su cosa ci sia scritto «in quella sabbia di parole scritte che ho messo in fila nella mia vita [...]. Forse fissando la sabbia come sabbia, le parole come parole, potremo avvicinarci a capire come e in che misura il mondo triturato ed eroso possa ancora trovarvi fondamento e modello.»⁴⁵

Gli elementi che compongono il linguaggio scritto corrispondono ai granelli di sabbia come il linguaggio stesso corrisponde alla pietra. Infatti, in un breve testo contenuto nella raccolta e intitolato “La foresta e gli dei”, l’autore rievoca dei bassorilievi scolpiti sulla superficie litica dei templi maya, che la foresta circostante «sembra stia per inghiottirsi. [...] I bassorilievi e la foresta», scrive infatti, «si definiscono e commentano a vicenda; il linguaggio di pietra racconta e ragiona il processo vitale che lo circonda e lo determina»⁴⁶. Il linguaggio viene identificato con la pietra, mentre la vegetazione che avanza rappresenta le cose, che a loro volta «si ribellano al destino d’essere significate dalle parole, rifiutano quel ruolo passivo che il sistema dei segni vorrebbe imporre loro, riprendendo il posto usurpato»⁴⁷. Eppure, continua Calvino, «lo stesso discorso di pensieri potrebbe anche portare a un punto d’arrivo opposto. La foresta può accanirsi contro i templi quanto vuole; la pietra non si lascia corrodere dall’imputridirsi della mucillagine vegetale [...]. Da quando il linguaggio esiste, la natura non può abolirlo: esso continua ad agire nonostante tutto, in un suo ambito separato, che l’impeto convulso delle cose non scalfisce»⁴⁸.

Tra la parola astratta e la materialità del mondo si inserisce quel “linguaggio di pietra” che nell’ultima opera di Calvino prende la forma dello sguardo inesorabile della Medusa: con questa nuova metafora litica l’autore invita a cambiare prospettiva, agendo come Perseo che, con il suo «gesto di rinfrescante gentilezza»⁴⁹, riconosce la fragilità della Gorgone e dà così vita ai coralli, stupende creature nate sulla superficie sabbiosa.

Questa concezione si riflette nell’approccio calviniano alla scrittura, non solo su un piano figurato (nell’analogia tra granelli di sabbia e segni grafici e, conseguentemente, tra pietra e linguaggio), ma anche a livello pratico. Infatti, il suo lavoro da scrittore consiste, per ammissione stessa dell’autore, in una sottrazione di peso⁵⁰, operata al livello del linguaggio (ma estendibile anche al piano morale) nei confronti di una realtà fattasi di pietra e contrastabile attraverso la disgregazione in unità infinitesimali come gli atomi lucreziani.

Paragonando l’autore del *De rerum natura* a quello delle *Metamorfosi*, Calvino scrive che «anche per Ovidio la conoscenza del mondo è dissoluzione della compattezza del mondo; anche per Ovidio c’è una parità essenziale tra tutto ciò che esiste, contro ogni gerarchia di poteri e di valori. Se il mondo di Lucrezio è fatto d’atomi inalterabili, quello d’Ovidio è fatto di qualità, d’attributi, di forme che definiscono la diversità d’ogni cosa e pianta e animale e persona; ma questi non sono che tenui involucri d’una sostanza comune che – se agitata da profonda passione – può trasformarsi in quel che vi è di più diverso»⁵¹. Simile all’atomismo

⁴⁴ CALVINO (2016, 100).

⁴⁵ CALVINO (2023a, 10).

⁴⁶ CALVINO (2023a, 209-210).

⁴⁷ CALVINO (2023a, 210).

⁴⁸ CALVINO (2023a, 210).

⁴⁹ CALVINO (2016, 10).

⁵⁰ CALVINO (2016, 7).

⁵¹ *ibid.*, 13.

lucreziano⁵² è per Calvino anche il processo combinatorio alla base delle metamorfosi ovidiane⁵³, secondo cui i multiformi corpi che popolano il poema sono riducibili ad un numero limitato di caratteristiche fisse: nel citare Cyrano de Bergerac, infatti, l'autore sottolinea la casualità dell'esistenza umana, resa possibile da un incontro di quelle stesse minuscole particelle che hanno creato tutto ciò che esiste, tanto da poter considerare imparentati agli uomini persino i cavoli. Calvino, abbracciando il principio ecologico di interconnessione tra le forme dell'esistente⁵⁴, non solo propende «per una concezione dell'uomo non staccato dal resto della natura»⁵⁵ ma estende questa interrelazione anche ai piani della scrittura, della letteratura e dell'immaginazione, basando la rinascita del «mondo triturato ed eroso» sui procedimenti del ciclo litogenetico: la pietra si disgrega in sabbia, che a sua volta si combinerà in nuove forme⁵⁶.

Questo processo di continua trasformazione dei materiali terrestri, che non si limita alle rocce sedimentarie, bensì comprende anche una fase magmatica (il magma si raffredda, solidificandosi in rocce ignee) e una metamorfica (che prevede il mutamento, causato da alte pressioni e temperature, di rocce preesistenti), trova il proprio equivalente letterario in una figura molto cara a Calvino. Infatti, nella sua fascinazione per il dio Vulcano, che trasforma con concentrazione e abilità la «ganga minerale informe»⁵⁷ negli attributi degli dèi, l'autore sembra proprio includere questi due ulteriori processi litomorfici nella sua concezione di scrittura, basata sulla cooperazione tra il dio Mercurio, mobile e leggero come Perseo, e il preciso e concentrato forgiatore sotterraneo⁵⁸. In questo modo, lo scrittore cerca al tempo stesso di sfuggire allo sguardo pietrificante di Medusa (risemantizzandolo nel suo contrario e trasformandolo così in «the gaze [...] which remobilizes the stone itself»⁵⁹) e di governare una realtà caotica e magmatica⁶⁰, sfuggente a ogni tentativo di interpretazione⁶¹.

⁵² Secondo URSINI (2017, 61) «le forme che si trasformano continuamente l'una nell'altra [...] nell'universo ovidiano sarebbero [...], in questo senso, assimilabili agli atomi indivisibili che compongono [...] l'universo descritto da Lucrezio». Come nota SISSA (2023, 40), infatti, secondo Lucrezio deve esistere «“necesse est” something that, notwithstanding the twists and turns of generation and destruction, stays there. There must be a substratum that remains intact, while being subject to motion and change, combination and dissolution». Ricca di suggestioni a proposito della parentela universale che Calvino osserva nelle *Metamorfosi* è la citazione a Cyrano in *Leggerezza* (CALVINO 2016, 25) che invita a riconoscere il legame elementare proprio tra l'uomo, la pietra e il corallo: «Vi meravigliate come questa materia mescolata alla rinfusa, in balia del caso, può aver costituito un uomo, visto che c'erano tante cose necessarie alla costruzione del suo essere, ma non sapete che cento milioni di volte questa materia, mentre era sul punto di produrre un uomo, si è fermata a formare ora una pietra [...] ora del corallo [...]».

⁵³ Qui URSINI (2017, 59) sottolinea inoltre «il riferimento implicito alla scrittura combinatoria che era stata, come è ben noto, elemento cardine di alcune delle opere maggiori di Calvino [...]».

⁵⁴ RUECKERT (1978, 73).

⁵⁵ CALVINO (1995c, 2133).

⁵⁶ HARRIS (2023, 18).

⁵⁷ CALVINO (2016, 55).

⁵⁸ *ibid.* Particolarmente suggestiva è l'intuizione di HARRIS (2023, 18) di rappresentare la compartecipazione artistica tra le due divinità con l'immagine minerale della folgorite, una sorta di “fulmine pietrificato” corrispondente a una formazione vitrea originata dall'energia di un fulmine che colpisce un terreno sabbioso, fondendo e vetrificando la sabbia.

⁵⁹ HIEBERT 2005.

⁶⁰ Secondo CANNAS (2024, 205), «[l]a proiezione metafisica del magma, da cui trae origine la pietra, può anche essere contemplata come l'oceano delle infinite possibilità, il caos da cui derivano tutte le cose». Cf. Anche LI CAUSI (2022, 128), che associa la materialità magmatica al Caos primigenio delle *Metamorfosi*.

⁶¹ PASQUINI (2013, 361).

Anche nel racconto “Il cielo di pietra” si assiste a un simile sforzo, espresso sul piano narrativo: per cercare l’amata Rdix, Qfwfq approfitta di un’eruzione vulcanica e si avventura sulla superficie, avanzando con la lava attraverso il caos di una realtà sconosciuta⁶². Il tentativo però fallisce, cosicché lo sconfitto protagonista è costretto a ritirarsi, «muovendo[si] a ritroso nella colata di lava, risal[endo] le pendici del vulcano»⁶³. Roccia fusa all’interno della crosta terrestre, il magma mutato in lava diventa per Qfwfq «la via»⁶⁴ da percorrere per provare a ristabilire l’ordine originario ormai perduto. Qui strumento di esplorazione di un mondo alieno, invaso da rumori indistinguibili e opprimenti, il magma si configura invece nella precedente saggistica calviniana come informe «paste of uncontrolled particles»⁶⁵, una poltiglia «che inghiotte la coscienza della propria individualità»⁶⁶: se nel saggio del 1960 intitolato “Il mare dell’oggettività”, «il vulcano da cui dilaga la colata di lava non è più l’animo del poeta, [ma] il ribollente cratere dell’alterità nel quale il poeta si getta»⁶⁷, nel racconto cosmicomico di otto anni successivo il magma rappresenta l’ultima speranza di Qfwfq per «riannettere Rdix alla materia terrestre»⁶⁸.

Nel tempo, la figura del magma si evolve, seguendo un processo «curiosamente parallelo all’equivalente geo-morfologico naturale, verso una progressiva calcificazione, un indurimento crescente»⁶⁹, culminando nell’immagine litica della testa gorgonea che Calvino presenta nelle *Lezioni americane*. Come il magma, anche lo «sguardo inesorabile della Medusa»⁷⁰ è un elemento ambiguo, causa al tempo stesso di (ri)nascita e di morte.

Per punire i suoi numerosi nemici, infatti, Perseo trasforma la testa della Gorgone in «un’arma che egli usa solo in casi estremi e solo contro chi merita il castigo di diventare la statua di se stesso»⁷¹.

Anche la boriosa Niobe diventa la statua di se stessa, subendo una litomorfosi che parte però dall’interno: nell’assistere allo sterminio di tutti i suoi figli e di tutte le sue figlie, infatti, la regina prova un dolore talmente profondo e insopportabile da trasformarsi essa stessa in pietra⁷². La sua litomorfosi è anticipata dall’ambiguo *deriguit* (6.303), che segnala già a livello linguistico-figurato l’imminente trasformazione fisica⁷³. Si tratta ancora una volta, come nel racconto post-diluviano, di uno slittamento «dal piano metaforico a quello concreto»⁷⁴. Se già «[n]ella trasformazione delle pietre in uomini (episodio di Deucalione e Pirra) Ovidio aveva [...] indicato nel *rigor* (e nella *durities*) la caratteristica che la pietra doveva perdere per dare inizio al processo metamorfico [...]; qui, nell’episodio di Niobe, con *deriguit* Ovidio gioca tra senso metaforico e senso proprio, come dicesse: “si irrigidì come una pietra, senza essere una pietra” (una specie di “similitudine per negazione” [...]): e invece Niobe sta diventando una pietra, è già pietra: di qui nasce l’ambiguità, dovuta alla compresenza di senso proprio e senso

⁶² CALVINO (2023b, 323-324).

⁶³ CALVINO (2023b, 325).

⁶⁴ CALVINO (2023b, 323). Cf. Anche la nota 60.

⁶⁵ HUME (1992, 81).

⁶⁶ MODENA (2008, 48).

⁶⁷ CALVINO (1995d, 49).

⁶⁸ CALVINO (2023b, 323).

⁶⁹ MODENA (2008, 50).

⁷⁰ CALVINO (2016, 8).

⁷¹ CALVINO (2016, 9).

⁷² In questo senso, la pietra è proprio una «manifestazione fisica e materiale della condizione psichica» (ROMANI 2020, 28).

⁷³ MONELLA (2003, 64-65).

⁷⁴ *ibid.*

traslato»⁷⁵. Dunque, continua Pianezzola, la metafora «ha la funzione di preparare il processo metamorfico, che si articolerà in una somma di particolari non collocati casualmente ma funzionalmente organizzati: prima l'aspetto esteriore visto soprattutto nei tratti del volto, poi gli organi interni (*interius, intra, uiscera*, vv. 306 e 309) e il blocco delle funzioni fisiologiche espresso da una serie di verbi di movimento con negazione. La metamorfosi ha cioè sviluppato in termini narrativi e descrittivi la metafora iniziale»⁷⁶.

La litomorfosi si presenta appunto come mancanza di movimento⁷⁷, sottolineata dalla presenza del verbo *movēre* nelle sue diverse sfaccettature (inclusi i sinonimi *flectere* e *ire*, rispettivamente ai versi 308 e 309): i capelli non si muovono più all'aria (*nullos mouet aura capillos*, 6.303), gli occhi rimangono immobili (*lumina [...] immota*, 6.304-5) e le vene smettono di pulsare (*uenae desistunt posse mouerit*, 6.307), mentre persino le braccia non possono più restituire alcun movimento (*nec braccia reddere motus*, 6.307). Inoltre, il raffreddamento della lingua nel *duro* [...] *palato* (6.306) rafforza il legame semantico tra pietrificazione e congelamento, estendendone le comuni caratteristiche alla dimensione linguistica (tanto letteralmente quanto figuratamente)⁷⁸: la freddezza della lingua di Niobe, infatti, rispecchia la dura ostinazione con cui la regina professa la propria superiorità a Latona (madre di Apollo e Artemide), vantandosi della sua ben più numerosa prole⁷⁹. La durezza (come già si è notato nei precedenti episodi) corrisponde quindi alla manifestazione, sia fisico-materiale sia linguistico-figurata⁸⁰, di una natura litica. Anche se, inversamente a quanto accaduto alla nuova umanità nata dalla pietra, le vene di Niobe si solidificano (perché il sangue non vi scorre più, come suggerisce *sine sanguine* al verso 304), persiste comunque la comune materialità tra uomo e pietra che rende possibile definire l'uno basandosi sull'altra e viceversa. La permanenza materiale⁸¹ del nostro *genus durum* (1.414) si ritrova anche nel *duro* [...] *palato* (6.306) della regina, la cui durezza stessa subisce una metamorfosi, indicando prima la sua «cocciuta superbia»⁸² e poi l'esito della sua trasformazione⁸³. In questo episodio ovidiano viene, inoltre, del tutto annullata la «barriera tra l'insensibilità della pietra e il dolore della donna, irreversibilmente congiunti nell'immagine di una roccia che stilla lacrime»⁸⁴. Niobe, infatti, «è pietra ma mantiene il carattere umano del pianto»⁸⁵.

La litomorfosi di Niobe offre, dunque, un esempio significativo della pluralità di significati attribuibili alla pietra, alle sue trasformazioni e al suo legame con la dimensione umana. Per quanto nella figura dell'orgogliosa regina non ci sia più nulla di vivo (*nihil est in imagine uiuum*, 6.305), tanto che persino le viscere sono diventate di pietra (*intra quoque uiscera*

⁷⁵ PIANEZZOLA (1999, 33).

⁷⁶ *ibid.*

⁷⁷ La trasformazione in pietra di Niobe, espressa attraverso la perdita di movimento, che viene scomposto e spezzato, ricorda l'attenzione «frammentaria» (STUCCHI 2012, 93) dedicata alla storia di Medusa. In questo modo è possibile tracciare un ulteriore parallelismo (anche sul piano della tecnica narrativa) tra le due figure femminili associate alla pietrificazione.

⁷⁸ Banalmente, una persona «fredda», che è considerata difficile da *smuovere* emotivamente, è definita «di pietra».

⁷⁹ STUCCHI (2012, 92).

⁸⁰ Nel suo intervento sulla fragilità dei corpi e dei limiti nelle *Metamorfosi*, LI CAUSI (2022, 129) sostiene in generale che «la metamorfosi, nel mondo antico, può essere pensata come una 'traduzione' (e *vice versa*) e che ogni mutazione può essere intesa nei termini di una 'semiotica dei corpi' [...]».

⁸¹ BOYD (2020, 5).

⁸² STUCCHI (2012, 92).

⁸³ *ibid.*

⁸⁴ MACRÌ (2009, 41).

⁸⁵ PIANEZZOLA (1999, 33).

saxum est, 6.309), rimane comunque una traccia sottile di movimento, quello delle lacrime che continuano a fluire: nel tradurre *flet tamen* (6.310) con «tuttavia non annulla il dolore», Rosati sottolinea l'innovazione della formulazione ovidiana, che sovverte il significato della pietra intesa come opposta al movimento (tanto fisico quanto emotivo)⁸⁶. L'echeggiante allitterazione⁸⁷ *marmora manant* (6.312), con cui si conclude il racconto, sottintende appunto una correlazione tra la durezza/durabilità del marmo e lo sgorgare delle lacrime⁸⁸: se la pietrificazione le impedisce di comunicare verbalmente, al tempo stesso le permette di esprimere in eterno il suo inconsolabile lutto⁸⁹.

Infine, la statua viene trasportata dal vento nella terra natale, sulla cima di un monte (6.311). Questo ritorno alle origini può essere inteso come un "ritorno alla pietra", suggellato dalla correlazione tra la componente geografica (*in patriam*, 6.311) e il corpo roccioso (*fixa cacumine montis*, 6.311): dopo aver subito la pietrificazione ed essersi dunque (ri)trasformata nella stessa materia da cui l'umanità discende (fisicamente e spiritualmente), la regina torna nella propria terra natia, per sempre legata alla roccia.

Il caso di Niobe è indicativo anche della convergenza, già accennata nella prima litomorfosi ovidiana, del binomio antinomico natura-cultura: Niobe è infatti una roccia piangente, la cui *imago* (6.305) è però quella di una scultura marmorea (*marmora*, 6.312). Come i sassi trasformati in uomini e donne nel libro I si ammorbidiscono e prendono forma alla pari di statue abbozzate nel marmo (1.405-6), anche qui la forma naturale della pietra evoca l'artificio umano.

Paragonabile all'immagine di Niobe è quella di un'altra donna, vicinissima alla dimensione litica non solo in quanto futura sposa di Perseo ma anche per la descrizione riservatela da Ovidio: Andromeda, incatenata a una «dura roccia» (4.672), sembra diventare anch'essa di pietra, tanto che l'eroe alato l'avrebbe quasi scambiata per una statua di marmo, se non fosse stato per i capelli spettinati da una brezza leggera e le lacrime tiepide che le stillavano dagli occhi (4.672-5). La fanciulla, infatti, pare mimetizzarsi con la roccia, come se ne fosse stata contaminata⁹⁰, assumendo l'aspetto di un *marmoreum opus* (4.675). Se già nell'episodio di Deucalione e Pirra alle pietre viene attribuita una certa permeabilità (si racconta appunto di una loro «parte umida di qualche succo»⁹¹), la porosità dei confini tra materia litica e vivente⁹² trova in Niobe e Andromeda un'ulteriore, suggestiva incarnazione. Anche il capo mozzato di

⁸⁶ BOYD (2020, 7).

⁸⁷ Il motivo dell'eco, impiegato qui da BOYD (2020, 9) sul piano fonetico e linguistico, verrà in seguito ripreso e associato proprio alla pietra.

⁸⁸ Secondo BOYD (2020, 9), inoltre, poiché *manant* suona suggestivamente simile a *manent* («rimane»), la caratteristica permanenza della pietra viene indirettamente associata anche alla fluidità del pianto perenne di Niobe. Si potrebbe anche aggiungere che, nel suo senso figurato di «spandersi, diffondersi, propagarsi», l'utilizzo del verbo *manare* sottintende proprio la capacità al tempo stesso energetica e assorbente della pietra, in cui si mescolano umanità e mondo minerale, fluidità e immobilità.

⁸⁹ La «cristallizzazione» della regina in una materia immutabile come la pietra ne perpetua il dolore all'infinito, osserva MACRÌ (2009, 14), che, citando Frontisi-Ducroux, continua: «questa categoria di metamorfosi consegna coloro che la subiscono a una dimensione senza tempo, nella quale le movenze, le azioni e perfino gli stati d'animo sono destinati a sopravvivere in eterno, cosa che si evince dalla storia di Niobe [...]». Si realizza così un'ennesima contraddizione insita nel processo di pietrificazione, che fissa il movimento delle lacrime in una continuità atemporale.

⁹⁰ Faccio riferimento qui alla visione di ROBERTSON (2012, 91) della roccia che contamina l'umano, togliendogli sensazioni e vitalità. Interessante, a questo proposito, anche l'intervento di RIMELL (2006, 27), che estende la capacità infettiva (di Medusa) anche sul piano narrativo.

⁹¹ *Met.* 1.407-408.

⁹² HARRIS (2021, 119).

Medusa possiede la capacità, attraverso il contatto, di superare la barriera tra corpi diversi trasmettendo la propria energia pietrificante ai ramoscelli marini, che ne assorbono il potere «nel midollo poroso»: la *bibula* [...] *medulla* del verso 744 che, riprendendo per posizione e assonanza la *Medusae* al verso precedente, rafforza anche sul piano linguistico-strutturale la natura compenetrante della pietra incarnata dalla Gorgone. Con quest'ultima, inoltre, la stessa Andromeda sembra condividere il potere di trasformare in pietra: la fanciulla "pietrifica" Perseo⁹³, che, mentre è in volo, la vede e se ne innamora all'istante, colpito dalla sua bellezza statuaria a tal punto da dimenticarsi quasi di sbattere le ali. Il verbo *stupet* (4. 676), che indica la condizione di paralisi provocata da uno stato di forte stupore e meraviglia, è un ulteriore indizio dell'eredità litica dell'uomo, la cui pietrificazione psicofisica può dipendere da cause diverse e opposte (Niobe diventa una roccia per il grande dolore e così i nemici di Perseo vengono puniti per la loro natura corrotta, mentre l'eroe alato è vittima di un innamoramento folgorante, proprio come *adstupet*⁹⁴ anche Narciso che si vede riflesso nello specchio d'acqua⁹⁵). Sono i dettagli più sottili (i capelli mossi dalla brezza e le lacrime che versa) a segnalare, operando una sorta di de-pietrificazione⁹⁶, che Andromeda non è una statua.

Ovidio effettua, per citare Calvino, una «sottrazione di peso»⁹⁷, perché accosta all'immagine tradizionalmente pesante, immobile e fredda della roccia la *levis aura* (4.673) che muove i capelli della giovane incatenata e il *tepidus fletus* (4.674) che le sgorga dagli occhi. Questo alleggerimento risulta ancora più evidente se confrontato con il trattamento riservato a Niobe, che viene portata via da un *ualidi* [...] *turbine uenti* (6.310) e *fixa cacumine montis* (6.311). Eppure, nonostante le due litomorfosi siano inverse (la prima è una trasformazione figurata da pietra a donna, la seconda è una metamorfosi fisica da donna a pietra), in entrambe persiste una traccia sottile di umanità, rappresentata dal fluire delle lacrime. Le ultime parole che Ovidio dedica alla storia di Niobe esprimono proprio la copresenza di questi due opposti apparentemente inconciliabili: dopo la metamorfosi in roccia, infatti, la regina marmorea non solo versa lacrime, bensì è essa stessa a sciogliersi, liquefarsi (*liquitur*, 6.312). Nel collocare *etiam nunc* a metà del verso (tra *lacrimas* e *marmora*, 6.312), Ovidio rafforza il collegamento tra la fluidità del pianto e la fissità della pietra, stabilendo una continuità sia tra passato e presente (come prevede il carattere eziologico dei miti narrati nelle *Metamorfosi*) sia tra essenza biologica e materia inorganica.

Le vene dei sassi post-diluviani, il «gesto di rinfrescante gentilezza»⁹⁸ di Perseo verso una Medusa «deteriorabile, fragile»⁹⁹, di cui il midollo del corallo assorbe il potere¹⁰⁰, le lacrime

⁹³ Affascinante corrispondenza con Medusa, ulteriormente suggerita dall'importanza che gli occhi e i capelli assumono in entrambi i racconti: se lo sguardo della Gorgone pietrifica chi lo incontra e la sua chioma di serpenti ne rappresenta l'alterità mostruosa, nel caso di Andromeda sono proprio gli occhi stillanti lacrime e i capelli mossi dalla brezza a segnalare la natura umana, separandola dal corpo litico a cui è legata.

⁹⁴ *Met.* 3.418-419.

⁹⁵ BARCHIESI – ROSATI (2007, 337). Per FELDHER (2020, 9) la "pietrificazione" del giovane è esplicitata dalla similitudine al verso seguente, che vede Narciso «immobile come una statua scolpita in marmo di paro» (3.418–419): «[a]nd this sculpted Narcissus reappears in a context that heightens the image's incongruity when it seems to come to life, or rather to battle with its own lifelikeness, in 'striking his bare breast with marble hands'».

⁹⁶ BARCHIESI – ROSATI (2007, 337).

⁹⁷ CALVINO (2016, 7).

⁹⁸ *ibid.* 10.

⁹⁹ *ibid.*

¹⁰⁰ A metà tra minerale e vegetale (pur essendo biologicamente classificabile come animale), il corallo occupa proprio quell'intercapedine in cui la pietra diventa non solo viva ma anche portatrice di una forza generativa, assorbendo e al tempo stesso propagando energia. Infatti, il corallo «non subisce passivamente la *vis* gorgonica,

che stillano dai volti marmorei di Andromeda e Niobe, sono tutti esempi della presenza nella pietra di «ciò che è più fragile»¹⁰¹, che persiste anche se «sembra destinato a perire»¹⁰²: in questi «valori morali investiti nelle tracce più tenui»¹⁰³, come nei leggeri granelli di sabbia che seguono all'erosione di un mondo fattosi sempre più pesante, inerte e opaco¹⁰⁴, Calvino vede una speranza di salvezza¹⁰⁵.

Attraverso un processo di alleggerimento, la pietra può essere riletta come potenziale modello fondativo, tanto letterario quanto materiale¹⁰⁶. Non a caso, il «modello di perfezione che [lo scrittore ha] sempre tenuto come un emblema»¹⁰⁷ è un minerale, elemento costitutivo della roccia.

Se la parola è per Calvino «un fragile ponte di fortuna gettato sul vuoto»¹⁰⁸ (che «collega la traccia visibile alla cosa invisibile, alla cosa assente, alla cosa desiderata o temuta»¹⁰⁹), così anche il cristallo è definito «quasi un ponte tra il mondo minerale e la materia vivente»¹¹⁰. Sono le particelle dei minerali che, riorganizzate in modo da potersi disporre ordinatamente, creano la struttura cristallina. All'immagine del cristallo corrisponde infatti l'opera letteraria, che ha origine dalla combinazione ordinata di lettere, parole, frasi: così, paragonando il suo lavoro da scrittore a quello del dio Vulcano, che dà forma alla «ganga minerale informe»¹¹¹, Calvino colloca la propria concezione di scrittura all'interno di una dimensione chiaramente

ma letteralmente la carpisce (*rapuit*) così da poterla a sua volta trasferire ad altre piante, alla maniera, si potrebbe dire, della catena di anelli attraverso cui si propagava la forza magnetica. Gettati in acqua dalle ninfe, i rametti reiterano (*iterant*) l'effetto mineralizzante, configurandosi come una semenza (*semina*) tanto prodigiosa quanto paradossale, perché capace di generare una vegetazione di pietra» (MACRÌ 2009, 7). Sulla porosità del corpo litico HARRIS (2021, 130) scrive: «the scrambled perceptual boundaries of stoned thinking could be figured as absorption, in its material and aesthetic dimensions». La fascinazione che la pietra esercita sull'uomo dipenderebbe, secondo l'autore, proprio dalla sua capacità di esercitare su di lui un'attrazione tanto materiale (data dalla natura stessa dei corpi rocciosi) quanto estetica (basata sulla capacità culturale dell'uomo di percepirne la bellezza). Infatti MACRÌ (2009, 77) nota come, nell'episodio ovidiano del libro quarto, il corallo, incarnazione della natura ibrida della pietra, non si limiti, nel passaggio dal mare alla riva, ad ottenere una «natura genericamente di pietra: in questo passaggio il corallo acquisisce lo statuto di una *gemma*».

¹⁰¹ CALVINO (2016, 11).

¹⁰² *ibid.*

¹⁰³ *ibid.*

¹⁰⁴ *ibid.*, 8.

¹⁰⁵ *ibid.*, 11.

¹⁰⁶ HARRIS (2023, 5) parla a questo riguardo di «material imagination», ovvero di quell'atteggiamento dello scrittore che, attraverso la scrittura, riesce a dare forma materiale all'immaginazione. Nell'argomentare che «what distinguishes Calvino's material imagination and its response to petrification is its light touch and the metamorphic maneuvers he uses to avoid being set in stone», Harris sembra identificare lo scrittore con l'eroe della leggerezza Perseo (in quanto entrambi sono accomunati dalla delicatezza nell'approcciarsi alla pietra) e conclude citando Baudelaire: «The more concrete and solid matter seems, the more difficult and delicate the work of the imagination».

¹⁰⁷ CALVINO (2016, 71).

¹⁰⁸ *ibid.*, 76.

¹⁰⁹ *ibid.*

¹¹⁰ *ibid.*, 71. Esiste un'effettiva interazione tra superfici organiche e inorganiche nelle scienze della Terra contemporanee, non solo perché, come menzionato in precedenza, nel processo della tettonica a placche le rocce cristalline creano nel mantello le condizioni favorevoli alla nascita della vita, ma anche perché, scrive HARRIS (2021, 204) «[p]hysically, humans are assemblages of mineral elements fused in celestial furnaces, and, as Manuel Delanda points out, the mineralization of bone was a necessary condition for life to evolve [...]».

¹¹¹ CALVINO (2016, 55).

litica.¹¹² È l'autore stesso a suggerire quest'associazione, quando afferma che nell'opera letteraria «l'esistente si cristallizza in una forma, acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in una immobilità minerale, ma vivente come un organismo.»¹¹³ La predilezione di Calvino per il cristallo, prodotto finale di una graduale solidificazione, si basa proprio sull'evidenza scientifica secondo cui «certe proprietà della nascita e della crescita dei cristalli somigliano a quelle degli esseri biologici più elementari»¹¹⁴. Inoltre, lo scrittore interpreta il cristallo come forma «di bellezza perfetta da cui lo sguardo non sa staccarsi»¹¹⁵, un modo «di crescita nel tempo, di spesa di materia circostante»¹¹⁶, un simbolo morale, un assoluto, una categoria per «classificare fatti e idee e stili e sentimenti»¹¹⁷.

La sua fascinazione totalizzante per questo emblema si manifesta anche in una delle sue *Cosmicomiche*. Ne "I cristalli", appunto, il protagonista Qfwfq racconta il processo di solidificazione della crosta terrestre tramite cui il materiale magmatico si è trasformato in cristalli: nonostante il sogno iniziale di abitare in una terra solidificatisi in un unico grande cristallo, Qfwfq si ritrova a vivere nel finto ordine di un mondo composto invece da moltissimi cristalli diversi, pur continuando a sperare che tutti i cristalli che spuntano disordinatamente facciano in realtà parte di un cristallo molto più grande. Il narratore conclude così la sua storia:

Il mondo frantumato che ci circonda è sempre [...] quello d'allora, quello che ci aspettavamo che nascesse dal mondo incandescente. Certo, i cristalli danno ancora la forma al mondo, spezzandosi, riducendosi a frammenti quasi impercettibili rotolati dalle onde, incrostati di tutti gli elementi sciolti nel mare che li rimpasta in rocce scoscese, in scogliere di arenaria, cento volte dissolte e ricomposte, in scisti, ardesie, marmi dal glabro candore, simulacri di quello che avrebbero potuto e non potranno essere mai più.¹¹⁸

Il resoconto geologico che Calvino fa pronunciare al suo protagonista sottintende la potenzialità creatrice e costruttiva del cristallo, una materia in continuo cambiamento che, come nel poema ovidiano, muta senza sosta. In questo racconto postmoderno è la materia minerale (il cristallo, appunto) a dare forma al mondo, come avviene nel mito di Deucalione e Pirra. La nuova umanità nata dai sassi che la coppia si lancia alle spalle corrisponde alla «comparsa sulla Terra di una nuova *forma*, intesa, appunto, come 'forma di vita' [...], tasselli di una storia universale della Terra, parti di un corpo in continuo movimento che è una *Natura* – e un pianeta – che somiglia a qualcosa di vivo e interattivo. Popolata da forme vegetali e animali che un tempo sono state umane, la Terra cessa di essere semplicemente lo sfondo inerte delle avventure umane. Si anima, e [...] esprime, sia pure in maniera punteggiata e a macchia di leopardo, una sorta di 'coscienza' nascosta.»¹¹⁹ Si racconta infatti come, dopo la rigenerazione dell'essere umano, la terra proceda a ricreare *sponte sua* (1.417) le forme dei vari animali.

¹¹² Per HARRIS (2023, 6), il rapporto di Calvino con la pietra si concretizza nella sua stessa produzione letteraria, come argomenta nell'analizzare il passaggio dal romanzo neorealista alla fabulazione postmoderna: «[s]ee[ing] Medusa in a mirror serves as a trope for reversing petrification, and seeing indirectly signals Calvino's shift to a fiction of wondrous images visible only in the imagination in the *Cosmicomics* and *Le città invisibili*».

¹¹³ CALVINO (2016, 70).

¹¹⁴ *ibid.*, 71.

¹¹⁵ *ibid.*

¹¹⁶ *ibid.*

¹¹⁷ *ibid.*

¹¹⁸ CALVINO (2023b, 181).

¹¹⁹ LI CAUSI (2022, 123).

Questa sua funzione vivificatrice trova effettivo fondamento scientifico nell'impatto che il substrato geologico esercita sul conseguente sviluppo biologico in una determinata regione, in quanto la formazione rocciosa giacente sotto la superficie terrestre influenza direttamente la fertilità del terreno¹²⁰. Oltre a possedere una forza generatrice, la roccia ne esercita anche una di tipo attrattivo, che può manifestarsi a livello sia fisico (si pensi per esempio al magnete, «quella pietra che dispone [...] della capacità di produrre movimento negli oggetti di ferro, senza che sia necessario alcun contatto e senza un visibile legame»¹²¹) sia immateriale (è il caso della fascinazione provocata in chi colleziona pietre o si avvicina a contemplare un monumento¹²²). La particolarità di questo tipo di energia litica¹²³ risiede proprio nella sua capacità di esercitare un'influenza emozionale e sensoriale¹²⁴, coinvolgendo non solo il tatto ma anche la vista: alla materialità dell'oggetto roccioso si accompagna la sua vividezza¹²⁵, ovvero ciò che lo rende memorabile¹²⁶, immaginabile ed evidente. Per Calvino, che considera la materia come «tattilo-visiva»¹²⁷, l'evidenza è una caratteristica importante, perché corrisponde alla sintesi dei due valori letterari di visibilità ed esattezza¹²⁸, di cui il cristallo, appunto, è simbolo.

L'interesse geologico dell'autore, che culmina nell'identificazione del reticolo cristallino come modello letterario ideale, si basa inoltre su solide basi scientifiche. Se già nello scritto "Il libro della natura in Galileo" Calvino commenta «l'elogio della Terra come oggetto di alterazioni, mutazioni, generazioni»¹²⁹, ne "Il cielo di pietra" i movimenti sotterranei descritti da Qfwfq corrispondono a vere e proprie metamorfosi tettoniche «involving cycles of erosion, re-deposition, subduction and uplift»¹³⁰. Questi mutamenti, che avvengono in un arco di tempo umanamente inconcepibile¹³¹ e che riproducono una sorta di «planetary respiration»¹³², sono continui, come afferma il narratore con tono di rimprovero:

Nemmeno vi curate di sapere che la Terra, dentro, non è compatta: è discontinua, fatta di bucce sovrapposte di densità diversa, fin giù al nucleo di ferro e nichel, che è anche quello un sistema di nuclei uno dentro l'altro, e ognuno ruota indipendente dall'altro a seconda della maggiore o minore fluidità dell'elemento. [...] Il tempo cambia d'improvviso: quando scariche di pioggia plumbea si abbattano, o quando grandinano cristalli di zinco, non c'è altro scampo che infiltrarsi nelle porosità della roccia spugnosa. A tratti il buio è solcato da uno zig-zag infuocato: non è un fulmine, è metallo incandescente che serpeggia giù per una vena. Consideravamo terra la sfera

¹²⁰ COLQUHOUN (2017, 44).

¹²¹ MACRÌ (2009, 25).

¹²² BOYD (2020, 3).

¹²³ In generale, argomenta LUISETTI (2023, 33) le pietre, anche solo per il fatto di essere «soggetti materiali, che agiscono e sono agiti», sono dotate di energia.

¹²⁴ BOYD (2020, 3). Anche MENTZ (2018, 123), scrive della «vibrancy, narrative pull, and emotional force of the lithic».

¹²⁵ BOYD (2020, 3).

¹²⁶ *ibid.*

¹²⁷ BELPOLITI (2006, 108).

¹²⁸ LATINI (2023, 18).

¹²⁹ CALVINO (2023c, 97-98).

¹³⁰ HARRIS (2021, 123).

¹³¹ In questo senso è interessante notare con HARRIS (2021, 124) come il tempo della Terra sia simultaneamente lineare (come dimostra la stratigrafia) e circolare (composto cioè da un ciclo costante di trasformazioni della materia). Cf. Anche LATINI (2024, 145), che analizza la temporalità all'interno del racconto "Il cielo di pietra", e BELPOLITI (2023, 8), per cui la discrepanza tra l'asse temporale del mondo litico e quello della cultura umana implica un ripensamento del rapporto tra la pietra e l'uomo.

¹³² HARRIS (2021, 124).

che ci reggeva e cielo la sfera che circonda quella sfera: tal quale a come fate voi, insomma, ma da noi queste distinzioni erano sempre provvisorie, arbitrarie, dato che la consistenza degli elementi cambiava di continuo, e a un certo momento ci accorgevamo che il nostro cielo era duro e compatto, una macina che ci schiacciava, mentre la terra era una colla vischiosa, agitata da gorgi, pullulante di bollicine che scoppiavano¹³³.

Simile ai sassi della prima litomorfosi ovidiana, anche il mondo sub-terrestre descritto da Calvino presenta una natura mutevole, porosa e spugnosa, tanto dura e compatta quanto vischiosa, gorgogliante, attraversata nelle vene da metallo incandescente.

Questi costanti cambiamenti sotterranei rendono il viaggio della coppia verso il nucleo terrestre difficoltoso, perché alle «colate d'elementi più pesanti»¹³⁴, che facilitano la discesa, si alternano ondate zampillanti «verso gli strati superiori»¹³⁵, che obbligano a risalire in superficie¹³⁶. «Così», racconta Qfwfq, «ripercorrevamo in senso inverso il raggio terrestre; negli strati minerali si aprivano meati che ci aspiravano e sotto di noi la roccia tornava a solidificarsi. Finché non ci ritrovavamo sostenuti da un altro suolo e sovrastati da un altro cielo di pietra, senza sapere se eravamo più in alto o più in basso del punto donde eravamo partiti»¹³⁷.

Quando Rdix, seguita dal compagno, si infila nella gola d'un vulcano spento, avviene il primo contatto con il mondo esterno, presentato come «un paesaggio non molto diverso, per forma e sostanza, dai soliti delle nostre profondità» ma contraddistinto dal «fatto che la Terra lì si fermava, non ricominciava a gravare su se stessa sotto altro aspetto»¹³⁸: ciò che sconvolge Qfwfq e affascina Rdix è quel vuoto, quella «sostanza incomparabilmente più tenue di quelle che avevamo fino allora attraversato, una sostanza trasparente e vibrante»¹³⁹ che è «l'aria azzurra»¹⁴⁰. Mentre la mutevolezza degli stati della materia nel substrato garantisce l'equilibrata alternanza tra pesantezza e leggerezza (fondamentale nella concezione di Calvino, per il quale persino l'eroe alato Perseo, che si sostiene sui venti e le nuvole, porta sempre con sé la testa della Gorgone), la realtà extraterrestre si rivela superficiale, perché manchevole dell'antica, profonda connessione con la materia terrestre¹⁴¹ e della gravità rocciosa del sottosuolo¹⁴².

La differenza è immediatamente percepibile: infatti, anche se le vibrazioni non sono nuove alla coppia (che è abituata «a cogliere quelle che si propagano lente attraverso il granito e il

¹³³ CALVINO (2023b, 318-319).

¹³⁴ CALVINO (2023b, 319).

¹³⁵ *ibid.*

¹³⁶ *ibid.*

¹³⁷ *ibid.*

¹³⁸ *ibid.*

¹³⁹ *ibid.*, 321.

¹⁴⁰ *ibid.*

¹⁴¹ GRANT (2014, 333).

¹⁴² Calvino scrive infatti della necessità di «far affiorare quel nucleo di significato che il dentro contiene, che è il dentro stesso, portarlo alla superficie per toglierle la superficialità che la caratterizza, e darle senso» (PASSIONE 2021, 4). Inoltre, secondo LATINI (2024, 138-142), il paesaggio subterrestre corrisponde per l'autore proprio a un «punto prospettico d'osservazione [...], non solo per capire il mondo ma per scoprire la propria geografia interiore», tanto che risulta possibile stabilire un parallelismo tra gli strati sovrapposti della crosta terrestre e della stessa psiche umana.

basalto»¹⁴³), quelle dell'aria sono travolgenti «come uno scoccare di scintille sonore minute e puntiformi che si succedevano a una velocità per noi insostenibile da ogni punto dello spazio»¹⁴⁴. Mentre Qfwfq istintivamente se ne sottrae, Rdix ne è attratta e, ghermita dal suono e dal braccio di uno sconosciuto cantore¹⁴⁵, abbandona per sempre quella «densità ovattata»¹⁴⁶. Il protagonista perde così la sua compagna, «strappata alla Terra, esposta alla continua percussione di corde tese nell'aria con cui il mondo del vuoto s'illude d'esistere»¹⁴⁷. Con queste parole, l'autore ribadisce il legame simbiotico esistente tra creature viventi e materia minerale, già sancito all'inizio del racconto e che adesso appare compromesso: Qfwfq non solo ha perso Rdix, «prigioniera, esiliata nelle lande scoperchiate del fuori»¹⁴⁸, ma non può più realizzare neanche il sogno «di rendere vivente la Terra raggiungendone [...] l'ultimo centro»¹⁴⁹. Viene inoltre nuovamente sottolineata la superficialità della realtà esterna alla Terra, che, nella sua vuotezza e illusione d'esistenza, non è altro che una «dimensione piatta piatta»¹⁵⁰ corrispondente al «negativo del mondo»¹⁵¹.

Per «riannettere Rdix alla materia terrestre»¹⁵², che equivale a «costruire sopra di lei una nuova volta, un nuovo cielo minerale»¹⁵³, Qfwfq si appella al potenziale rigenerativo e ricostitutivo della pietra. Tuttavia Rdix è ormai perduta, completamente assorbita dalla «valanga del rumore»¹⁵⁴ e dalle «vibrazioni strepitanti»¹⁵⁵ che si estendono lungo tutta la superficie del globo. Dopo il fallito tentativo di recuperare l'amata, infatti, il racconto si conclude con un appello accorato di Qfwfq, che ribadisce l'autenticità della vita *terrestre* (intesa come «della Terra e nella Terra») rispetto all'illusione di quella extraterrestre, che, invece, «è solo una muffa che dilata le sue macchie sulla scorza rugosa della mela»¹⁵⁶:

Ora, voi che vivete fuori, ditemi, se per caso vi accade di cogliere nella fitta pasta di suoni che vi circonda il canto di Rdix, il canto che la tiene prigioniera ed è a sua volta prigioniero del non-canto inglobante tutti i canti, se riuscite a riconoscere la voce di Rdix in cui risuona ancora l'eco lontana del silenzio, ditemelo, datemi notizie di lei, voi extraterrestri, voi provvisoriamente vincitori, perché io possa riprendere i miei piani per ritrovare Rdix e discendere con lei al centro della vita terrestre, per rendere terrestre la vita dal centro in fuori, ora che è chiaro che la vostra vittoria è una sconfitta¹⁵⁷.

L'eco lontana del silenzio che ancora risuona nella voce di Rdix è l'ultimo, sottile legame che rimane tra il suo passato litico e la sua attuale condizione di distante umanità. Che sia

¹⁴³ In effetti, spiega LADOGANA (2024, 221) le potenzialità sonore della pietra si sono manifestate agli artisti, inizialmente, proprio attraverso il contatto manuale con i basalti, «rocce di natura vulcanica dalle quali possono scaturire suoni profondi, viscerali che sembrano giungere da un passato primordiale».

¹⁴⁴ CALVINO (2023b, 321).

¹⁴⁵ *ibid.*, 322.

¹⁴⁶ *ibid.*, 321.

¹⁴⁷ *ibid.*, 323.

¹⁴⁸ *ibid.*

¹⁴⁹ *ibid.*

¹⁵⁰ *ibid.*, 320.

¹⁵¹ *ibid.*, 321.

¹⁵² *ibid.*, 323.

¹⁵³ *ibid.*

¹⁵⁴ *ibid.*, 324.

¹⁵⁵ *ibid.*

¹⁵⁶ *ibid.*, 320.

¹⁵⁷ *ibid.*, 325.

proprio l'immateriale e lontana riflessione del suono a rappresentare la traccia della continuità tra pietra e uomo non è una sorpresa per il lettore delle *Metamorfosi*.

Infatti la ninfa Eco, consumata dal dolore per l'amore non corrisposto verso il giovane Narciso, subisce una litomorfosi particolare: «la pelle si raggrinzisce per la magrezza e tutti gli umori del corpo si disperdono nell'aria», finché della giovane non rimangono che la voce e le ossa (*uox tantum atque ossa supersunt*, 3.398). Anche in questa trasformazione, come in quelle analizzate in precedenza, è presente una "fase di ambiguità", per cui il senso traslato del proverbiale "diventare tutt'ossa" in seguito a un estremo dimagrimento si concretizza nella stessa narrazione, con Eco effettivamente ridotta a un mucchio d'ossa.¹⁵⁸ Tutto quello che rimane della ninfa è la sua voce, ovvero il suono esclusivamente umano generato dalla vibrazione delle corde vocali, e ciò che nei sassi lanciati da Deucalione e Pirra «era solido e impossibile a piegarsi». Lo stesso Ovidio esplicita questo collegamento, aggiungendo che le ossa della ninfa, così si dice, presero l'aspetto di sassi (*ossa ferunt lapidis traxisse figuram*, 3.399). L'utilizzo di *ferunt* è a sua volta un'eco del *quis hoc credat, nisi sit pro teste uetustas?* (1.400) dell'episodio post-diluviano, con il quale viene ristabilito un rapporto di continuità su più livelli: da un lato, la metamorfosi di Eco appare come l'inversione di quella subita dalle pietre nel libro I¹⁵⁹; dall'altro, entrambe le trasformazioni si basano sulla concezione di una parentela (quasi dimenticata, tanto da risultare incredibile, se non fosse confermata dalle antiche testimonianze del mito e dalla stessa natura umana) tra gli uomini e i loro antenati litici.

La relazione tra suono e pietra accomuna il mito di Eco a quello del cantore Orfeo, a cui Calvino fa esplicito riferimento nella successiva rielaborazione de "Il cielo di pietra": in "L'altra Euridice", infatti, il rovesciamento del racconto ovidiano¹⁶⁰ costituisce la vera storia, quella «storia tutta all'incontrario»¹⁶¹ da come viene raccontata dagli «uomini del fuori»¹⁶², i quali non ricordano più «che Euridice era una di noi e che mai aveva abitato la superficie della Terra prima che Orfeo [...] la rapisse con le sue musiche menzognere»¹⁶³. Se già ne "Il cielo di pietra" era evidente l'intenzione dell'autore di rievocare la geo-genealogia dell'umanità¹⁶⁴ (suggerita anche dal nome di Rdix, appunto 'radice')¹⁶⁵, in questa riscrittura successiva si manifesta ancor più chiaramente l'interrelazione tra sfera umana e materia rocciosa, espressa attraverso il parallelismo tra le onde musicali prodotte dal cantore e le scosse sismiche della Terra. Nell'interpretare nuovamente il mito di Orfeo ed Euridice, lo scrittore evidenzia, appunto, la corrispondenza tra i due tipi di vibrazioni, accomunando il mondo umano a quello litico e suggerendo così l'esistenza di un'energia vitale anche nei corpi rocciosi presenti nel racconto ovidiano¹⁶⁶.

¹⁵⁸ MONELLA (2003, 79).

¹⁵⁹ La litomorfosi inversa di Eco rappresenta, così BOYD (2020, 4), «the fluidity between past and present, and between object and subject».

¹⁶⁰ LATINI (2024, 142–143).

¹⁶¹ CALVINO (2023d, 379).

¹⁶² *ibid.*

¹⁶³ *ibid.*

¹⁶⁴ HARRIS (2023, 10).

¹⁶⁵ *ibid.*

¹⁶⁶ Ricco di spunti in questo senso è il lavoro di Bennett, che nella sua monografia *Vibrant Matters* unisce le prospettive eco-critiche alle correnti del New Materialism e del Post Anthropocene per esplorare il concetto di "materia vibrante", secondo cui è possibile rintracciare negli oggetti considerati inanimati un'energia definibile come vibrazione, che è presente in ogni corpo materiale e ne definisce le relazioni reciproche con altri corpi. Il «thing-power» si esprime, inoltre, non solo nella «slowness» e «durability» tipiche degli oggetti, ma anche nella

L'Orfeo di Ovidio, infatti, è iscritto in un mondo di pietra¹⁶⁷: egli, capace di penetrare nel regno sotterraneo degli Inferi, sperimenta con la realtà minerale che lo circonda un rapporto di totale compenetrazione. Come il già menzionato Perseo, anche Orfeo subisce una pietrificazione per effetto di una potente reazione emotiva, rimanendo impietrito (*stupuit*, 10.64) di fronte alla seconda morte della moglie: la momentanea litomorfosi del cantore è ulteriormente accentuata dal doppio paragone con «colui che si spaventò [alla vista di Cerbero] e il cui terrore svanì solo quando gli fu svanita la natura di prima, poiché divenne dappertutto sasso» e con Oleno e Letea, che «ora [sono] rocce che si ergono sull'umido Ida»¹⁶⁸. Al tempo stesso, egli è anche in grado di de-pietrificare gli stessi sassi, operando attraverso la sua musica un (calviniano) rovesciamento della pesantezza della pietra nel suo contrario: Orfeo riesce a farsi ascoltare anche dai sassi (11.42), smuovendoli sia fisicamente (in quanto li attira con il suo canto, 11.2)¹⁶⁹ sia emotivamente (portandoli alla commozione, in 11.10-13 e 11.45-6). La fissità e la durezza si trasformano, così, in mobilità e tenerezza. Tuttavia il canto del poeta, pur efficace con i sassi, non riesce ad ammansire la furia cieca delle Baccanti, che si accaniscono ferocemente su di lui (11.13-8). Una delle donne gli lancia contro una pietra, la quale però, essendo capace di 'sentire' (in senso tanto letterale quanto figurato), rimane ammaliata dalla voce e dalla lira e, invece di colpirlo, cade ai suoi piedi come a chiedere perdono (11.10-13). È solo quando il tremendo frastuono generato dalle Baccanti sommerge il suono prodotto da Orfeo che «the stones cannot hear the sweet music of the bard any more and they hit [him]»¹⁷⁰.

I sassi sono ora rossi del sangue del cantore (11.18-9), le sue membra giacciono sparse per terra (11.50) e la testa è portata via insieme alla lira dalla corrente fluviale, finché non avviene un prodigio (*mirum!*, 11.51): mentre scorrono via, la lira e la lingua esanime gemono tristemente, seguite dalla risposta altrettanto «flebile» delle sponde (11.52-3). L'eco prodotta dall'ultimo canto di Orfeo ricorda il destino della ninfa innamorata di Narciso, ridotta a voce e sassi. Anche di lui, infatti, non rimane che un suono e una sorprendente vicinanza alla pietra: la testa di Orfeo, con i suoi capelli scompigliati grondanti rugiada (11.57), è essa stessa un'eco del mozzato *anguiferum caput* di Medusa (4.741)¹⁷¹, tanto che in entrambi i casi la vicinanza con l'*os* provoca un'immediata pietrificazione (diretta, quando il volto della Gorgone tocca i ramoscelli marini, e indiretta, causata dall'intervento di Febo che «congela in pietra» la bocca spalancata del serpente in procinto di mordere il capo di Orfeo¹⁷²).

loro «porosity», aspetto di particolare rilevanza per questo contributo. È anche affascinante osservare come nella concezione di Calvino sia il mito stesso a vibrare: «[n]ella foresta delle favole passa come un fremito di vento la vibrazione del mito. Il mito è la parte nascosta d'ogni storia, la parte sotterranea, la zona non ancora esplorata perché ancora mancano le parole per arrivare là» (CALVINO 1995a, 212). In questo modo, l'autore rintraccia la profondità dei significati mitici in un livello sotterraneo (litico), che comunica (senza parole) proprio attraverso la vibrazione.

¹⁶⁷ BAROLSKY (2007, 114).

¹⁶⁸ *ibid.*, 391.

¹⁶⁹ Effettuando egli stesso con il proprio canto (che, nota MACRÌ (2009, 35), «appare come l'incarnazione mitica della forza magnetica») la travalicazione dei confini «che si frappongono tra l'uomo e la natura».

¹⁷⁰ ZIOGAS (2011, 40).

¹⁷¹ RIMELL (2006b, 119). Si noti, inoltre, come il peso dello sguardo sia comune ad entrambe le figure: letterale nel caso di Medusa (che pietrifica le proprie vittime), figurato in quello di Orfeo (perché il suo voltarsi per vedere l'amata sposa condanna la coppia ad una seconda, dolorosa separazione).

¹⁷² *Met.* 11.58-60.

Il rapporto di Orfeo con il mondo litico è così simbiotico, che uno dei suoi canti più famosi si incentra proprio sulla trasformazione in/da pietra¹⁷³. Orfeo riporta infatti la vicenda di Pigmalione, celeberrimo scultore che, disgustato dai vizi delle donne (incarnati dalle Propetidi, le quali, per aver osato dubitare della natura divina di Venere, furono costrette a prostituirsi e trasformate poi «in rigida pietra»), è deciso a rimanere celibe, finché non si innamora della bellissima statua di donna da lui stesso scolpita. La perfezione artistica della scultura è tale da ingannare persino il suo autore, che quasi confonde l'avorio per carne e gli pare che i suoi baci siano ricambiati, che le sue dita affondino in vere membra (10.254-7). *Ars adeo latet arte sua*: addirittura, pare che la fanciulla sia viva e che rimanga immobile non perché fatta di pietra, ma per timidezza (10.150-2). Innamoratosene, Pigmalione prega di avere come moglie una donna simile alla sua statua, e, tornato a casa, assiste alla graduale trasformazione della pietra in donna. Il processo di vivificazione del corpo litico rispecchia la de-pietrificazione dei sassi avvenuta nel primo libro del poema. Per quanto la statua possieda già le più perfette fattezze femminili (contrariamente ai sassi che gradualmente assumono forma umana), anche lei è sottoposta alla medesima perdita di freddezza e durezza, che Pigmalione percepisce attraverso il suo tocco: infatti, lo scultore avverte nel corpo marmoreo un tepore, mentre «l'avorio palpato si ammorbidisce»¹⁷⁴ e «le vene pulsano sotto il pollice che le tasta»¹⁷⁵ (10.283-9).

Nonostante il contatto tra l'uomo e la pietra sia mediato principalmente dal tatto, anche la vista si rivela uno strumento percettivo importante¹⁷⁶: come la pietrificazione delle *obscenae* [...] *Propoetides* (10.238) è segnalata innanzitutto dal sangue del viso che si indurisce (rendendo, così, breve il passaggio a rigida pietra)¹⁷⁷, l'amata statua palesa la propria de-pietrificazione anche attraverso il timido rossore delle guance (10.293). Se il tatto, essendo il più antico tra i sensi, rimane il più sensibile al linguaggio litico¹⁷⁸, è infatti possibile considerare la vista come un modo per toccare la realtà «beyond our arm's reach»¹⁷⁹.

Sulla superficie porosa della pietra si incontrano tatto e vista, materia e pensiero: «[a] stone is that mundane object on which a philosopher might perch in order to think, ideation's unthought support; or in the palm, a spur to affect, cognition, and contemplation. Foundation of the inhabited world and its most durable affordance, stone is the material of our earliest tools, a lasting substance for our architectures, an intellectual ally ("calculate" derives from

¹⁷³ Si potrebbe argomentare che anche nell'episodio di Giacinto, cantato da Orfeo, la pietra (sotto forma di disco) occupi una posizione di rilievo nella narrazione degli eventi: mentre Febo e l'amato giovane si sfidano in una gara di lancio del disco, quest'ultimo, rimbalzando contro la dura terra (10.180), colpisce a morte Giacinto. MACRÌ (2009, 6-7) ricorda che, secondo una doppia etimologia antica (sviluppatasi al tempo d'Omero), il termine greco *lithos* indicherebbe non solo l'oggetto «fortemente piantato al suolo», ma anche la «forte corsa» degli eroi omerici che si sfidano al lancio del disco: in questo senso, la stessa «antinomia tra il concetto di fissità e di movimento» incarnata dalla pietra trova riscontro, nel caso del disco, anche sul piano linguistico.

¹⁷⁴ *ibid.*, 401.

¹⁷⁵ *ibid.*

¹⁷⁶ Del resto, le *Metamorfosi* sono il poema delle *formae*, che, scrive LI CAUSI (2022, 120-1), possono tanto indicare l'aspetto esteriore, visibile, dei corpi (fino a confluire nelle declinazioni astratte di "bellezza" e di "mostruosità") quanto «rimandare al dato concreto della materialità».

¹⁷⁷ *Met.* 10.241-242.

¹⁷⁸ SNOW (2008, XII).

¹⁷⁹ *ibid.* Inoltre, nel suo *The Sense of the World*, ricorda HARRIS (2021, 207), il filosofo Jean-Luc Nancy postula la presenza umana come un «essere-verso-il-mondo», una predisposizione espressa dal bisogno di toccare e di essere toccati, proprio perché gli scambi tattili producono il «senso del mondo» che, come sostiene Calvino in *Leggerezza*, richiede delicatezza, un tocco leggero: «[o]ne must have the sense or the tact: same thing».

calculus, a pebble used for reckoning; *abacus* is related to the Hebrew word for “dust”), a communication device that carries into distant futures the archive of a past otherwise lost¹⁸⁰.

Per Calvino, la pietra rappresenta proprio l’occasione per osservare la realtà da nuove prospettive e immaginare future possibilità. Nella raccolta di saggi letterari intitolata suggestivamente *Una pietra sopra* (1980), l’autore afferma:

Ho messo insieme scritti che contengono dichiarazioni di poetica, tracciati di rotta da seguire, bilanci critici, sistemazioni complessive del passato e presente e futuro, quali sono andato successivamente elaborando e mettendo da parte durante gli ultimi venticinque anni. È ponendosi come esperienza conclusa che la successione di queste pagine comincia a prendere una forma, a diventare una storia che ha il suo senso nel disegno complessivo. Stando così le cose, posso ora raccogliere questi saggi in volume, cioè accettare di rileggerli e farli rileggere. Per fermarli al loro posto nel tempo e nello spazio. Per allontanarli di quel tanto che permette d’osservarli nella giusta luce e prospettiva. Per rintracciarvi il filo delle trasformazioni soggettive e oggettive, e delle continuità. Per capire il punto in cui mi trovo. Per metterci una pietra sopra¹⁸¹.

Collocando il motivo litico nello spazio intermedio tra memoria e potenzialità, Calvino trasforma la monumentalità della pietra in un punto di riferimento per esplorare nuovi orizzonti, un punto di partenza per proiettarsi verso il futuro. La lapide diventa un modo per guardare avanti, pur mantenendo continuità con il passato.

In generale, la pietra rappresenta per lo scrittore la necessità di cambiare il proprio sguardo, come avviene nei giardini orientali, composti da «singular vantage points, each revealing a different scene for contemplation»¹⁸². Nello scritto “I mille giardini”, contenuto in *Collezione di sabbia*, Calvino descrive il giardino della villa imperiale di Katsura: seguendone il «sentiero di lastre di pietra irregolari»¹⁸³ e «passando in rassegna le immagini che si presentano alla vista»¹⁸⁴, si può raggiungere l’armonia interiore. Poiché «il giardino è stato predisposto in modo che di passo in passo lo sguardo incontri prospettive diverse»¹⁸⁵, continua Calvino, esso finisce per moltiplicarsi in innumerevoli giardini, così come ogni singola pietra cambia («di forma, di dimensioni, di colore, di contorni»¹⁸⁶) non appena lo sguardo si sposta¹⁸⁷. Qual è, dunque, il significato di questo percorso litico? Potrebbe essere «il contrasto tra la civiltà e la natura»¹⁸⁸, siccome «il sentiero al di qua del cancello è fatto di lastre lisce e al di là di ciottoli grezzi»¹⁸⁹; oppure, poiché «là il sentiero si biforca in un braccio dritto e in uno storto; il primo si blocca a un punto morto, il secondo va avanti»¹⁹⁰, si tratta di «una lezione sul modo di muoversi nel mondo?»¹⁹¹. Sebbene tutto sembri plausibile, lo scrittore è costretto ad ammettere che «se c’è un messaggio, è quello che si coglie nelle sensazioni e nelle cose, senza

¹⁸⁰ COHEN (2015, 11).

¹⁸¹ CALVINO (1995e, 4).

¹⁸² HARRIS (2023, 134).

¹⁸³ CALVINO (1995b, 583).

¹⁸⁴ *ibid.*

¹⁸⁵ *ibid.*, 583-4.

¹⁸⁶ *ibid.*, 584.

¹⁸⁷ *ibid.*

¹⁸⁸ *ibid.*, 583.

¹⁸⁹ *ibid.*

¹⁹⁰ *ibid.*

¹⁹¹ *ibid.*

tradurle in parole»¹⁹². Così Calvino abbraccia la plurivalenza dei significati litici, non esauribili in una sola, univoca interpretazione.

È possibile leggere in questi termini anche il presente intervento, nel quale si è tentato, attraverso il dialogo tra Ovidio e Calvino, di ripensare il significato della pietra nelle litomorfosi del poema augusteo. Come l'autore novecentesco, infatti, anche il poeta antico sovverte la prospettiva antropocentrica di una netta separazione tra umanità e mondo minerale. Oltre a dimostrare il principio di contiguità universale delle *Metamorfosi*, le trasformazioni in/da pietra raccontate da Ovidio occupano una posizione ontologicamente ambigua: tra vita e morte, fissità e cambiamento, memoria e futuro, interiorità ed exteriorità, spirito e corpo, cultura e natura, parola e materia, pensiero e cosa... Se è vero che «the stones provoke the thoughts and the thoughts give birth to the form»¹⁹³, rileggere la pietra nel contesto letterario di Ovidio diventa allora un invito a elaborare nuovi pensieri che generino nuove forme¹⁹⁴. All'esplorazione del petriverso¹⁹⁵ creato dai due autori corrisponde, infatti, un nuovo approccio alla pietra, che viene così ripensata nei suoi molteplici, fecondi significati. Affinché il percorso litico, come suggerisce Calvino nella sua descrizione del giardino giapponese, faccia da guida all'uomo: «Le pietre che affiorano in mezzo al muschio sono piatte, staccate l'una dall'altra, disposte alla distanza giusta perché chi cammina se ne trovi sempre una sotto al piede a ogni passo; ed è proprio in quanto obbediscono alla misura dei passi, che le pietre comandano i movimenti dell'uomo in marcia, lo obbligano a un'andatura calma e uniforme, ne guidano il cammino e le soste»¹⁹⁶.

Riferimenti bibliografici

BARCHIESI – ROSATI 2007

A. Barchiesi – G. Rosati, *Ovidio. Metamorfosi*, II, Milano.

BARCHIESI 2020

A. Barchiesi, *Reading Metamorphosis in Ovid's Metamorphoses*, in A. Sharrock – D. Möller – M. Malm (eds.), *Metamorphic Readings: Transformation, Language, and Gender in the Interpretation of Ovid's Metamorphoses*, Oxford.

¹⁹² *ibid.*

¹⁹³ SNOW (2008, XII).

¹⁹⁴ LUISETTI (2023, 17) legge l'intervento di Calvino in questa chiave, definendo l'alterità della pietra come «una sfida all'egemonia della persona vivente, ovvero al fulcro del pensiero occidentale». In questo senso, il dialogo con gli scritti calviniani permette di «evaluate new-wave Ovidian imaginations, often based on posthuman visions and ecological crises» (BARCHIESI – ROSATI 2007, nota 55).

¹⁹⁵ Prendo in prestito qui il termine particolarmente calzante coniato da HARRIS (2023, 1), che con «Petriverse» intende sia «petric universe» (un mondo composto da pietre) sia «petric verse» (ovvero «words of or about rocks»).

¹⁹⁶ CALVINO (1995b, 583). Si ribalta così quel senso etimologico (tramandato da Isidoro di Siviglia alla fine del VI secolo), secondo cui «la pietra è stata chiamata «lapis» in quanto «laedet pedem», ossia «lede il piede» [...]» e quindi il sasso sarebbe un impedimento, «qualcosa che inceppa l'andatura dell'uomo e compromette l'avanzare regolare dei suoi passi» (MACRÌ 2009, 9).

BAROLSKY 2005

P. Barolsky, *Ovid, Bernini, and the Art of Petrification*, «Arion: A Journal of Humanities and the Classics» XIII, 2, 149-62.

BAROLSKY 2007

P. Barolsky, *Ovid's Protean Epic of Art*, «Arion: A Journal of Humanities and the Classics» XIV, 3, 107-20.

BELPOLITI 2006

M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Torino.

BELPOLITI 2023

M. Belpoliti, *Pietre, cemento e plastica*, in F. Luisetti (ed.), *Essere pietra. Ecologia di un mondo minerale*, Venezia.

BENNETT 2012

J. Bennett, *Powers of the Hoard: Further Notes on Material Agency*, in J.J. Cohen (ed.), *Animal, Vegetable, Mineral: Ethics and Objects*, Brooklyn, 237-70.

BERNARDINI MARZOLLA 2015

P. Bernardini Marzolla, *Metamorfosi*, Torino.

BOLDREER 2019

F. Boldrer, *Calvino e i classici: allusioni a Ovidio e Virgilio nelle "Cosmicomiche"*, in Dorea. *Antike Texte-neu lesen. Rezeption und Rezeptionen / Rileggere l'antico. I testi classici letti e interpretati con gli occhi della contemporaneità*, Bolzano.

BOYD 2020

B.W. Boyd, *Still, She Persisted: Materiality and Memory in Ovid's Metamorphoses*, «Dictynna» XVII.

CALVINO 1994

I. Calvino, *Essere pietra (per Alberto Magnelli)*, in M. Barenghi – B. Falcetto (a cura di), *Romanzi e racconti*, Milano.

CALVINO 1995a

I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi (appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, in *Una pietra sopra*, Milano.

CALVINO 1995b

I. Calvino, *I mille giardini*, in M. Barenghi (a cura di), *Saggi 1945–1985*, Milano.

CALVINO 1995c

I. Calvino, *Il marxismo spiegato ai gatti*, in M. Barenghi (a cura di), *Saggi 1945–1985*, Milano.

CALVINO 1995d

I. Calvino, *Il mare dell'oggettività*, in *Una pietra sopra*, Milano.

CALVINO 1995e

I. Calvino, *Presentazione*, in *Una pietra sopra*, Milano.

CALVINO 2016

I. Calvino, *Lezioni americane*, Milano.

CALVINO 2023a

I. Calvino, *Collezione di sabbia*, Milano.

CALVINO 2023b

I. Calvino, *Il cielo di pietra*, in *Tutte le cosmicomiche*, Milano.

CALVINO 2023c

I. Calvino, *Il libro della natura in Galileo*, in *Perché leggere i classici*, Milano.

CALVINO 2023d

I. Calvino, *L'altra Euridice*, in *Tutte le cosmicomiche*, Milano.

CALVINO 2023e

I. Calvino, *Ovidio e la contiguità universale*, in *Perché leggere i classici*, Milano.

CANNAS 2024

A. Cannas, *L'impresa della scrittura di Grazia Deledda: dar voce alla pietra*, in R. Carboni (ed.), *Talking Stones. Society and Culture in Sardinia through the Analysis of Stone Materials. An Interdisciplinary Approach*, Cagliari.

COHEN 2015

J.J. Cohen, *Stone: An Ecology of the Inhuman*, Minneapolis.

COLQUHOUN 2017

I. Colquhoun, *The Living Stone: Cornwall*, Londra.

COMPARINI 2018

A. Comparini, *Calvino, Ovid, and the 'Metamorphoses'*, in A. Comparini (ed.), *Ovid's Metamorphoses in twentieth century Italian literature*, Heidelberg.

FELDHERR 2020

A. Feldherr, *Writ in Water: Seeing Time in Ovid's Narcissus Episode*, «Dictynna» XVII.

FUHRER 2025

T. Fuhrer, *Calvino's Perseus. Strategies of Narrated Lightness in Ovid's Metamorphoses*, in L. Cordes – M. Formisano – J. Soldo (eds.), *Italo Calvino and Classics. Lightness – Quickness – Multiplicity*, Leiden.

GILDENHARD – ZISSOS 2013

I. Gildenhard – A. Zissos, *The Transformations of Ovid's Medea (Metamorphoses VII.1–424)*, in I. Gildenhard (ed.), *Transformative Change in Western Thought: A History of Metamorphosis from Homer to Hollywood*, London.

GRANT 2014

J. Grant, "The Stone Sky": Dwelling and Habitation in Other Worlds, «Technoetic Arts» XII, 2-3, 329-36.

HARRIS 2018

P.A. Harris, *Stoned Thinking: The Petriverse of Pierre Jardin*, «SubStance» XLVII, 2, 119-48.

HARRIS 2021

P.A. Harris, *Rocks*, in J. Cohen – S. Foote (eds.), *The Cambridge Companion to Environmental Humanities*, Cambridge, 199-213.

HARRIS 2023

P. Harris, *The Petriverse of Italo Calvino*, «California Italian Studies» XII, 1.

HIEBERT 2005

T. Hiebert, *The Medusa Complex: A Theory of Stoned Posthumanism*, «Drain Journal of Arts and Culture», 5.

HUME 1992

K. Hume, *Grains of Sand in a Sea of Objects: Italo Calvino as Essayist*, «The Modern Language Review» LXXXVII, 1, 72-85.

IOVINO 2017

S. Iovino, *Sedimenting Stories: Italo Calvino and the Extraordinary Strata of the Anthropocene*, «Neohelicon» XLIV, 315-30.

LADOGANA 2024

R.P. Ladogana, *Simbologia della pietra nella scultura di Pinuccio Sciola*, in R. Carboni (ed.), *Talking Stones. Society and Culture in Sardinia through the Analysis of Stone Materials. An Interdisciplinary Approach*, Cagliari.

LATINI 2024

G. Latini, *Il paesaggio subterrestre di Calvino come cronotopo geologico e luogo dell'io*, in F. Ardolino (ed.), *Italo Calvino declinat*, Barcellona.

LATINI 2023

G. Latini, *Italo Calvino e i classici latini. Cosmicità di Lucrezio, Ovidio e Plinio il Vecchio*, Pisa.

LI CAUSI 2022

P. Li Causi, *Dell'impossibilità di andare oltre (e dell'Antropocene): fragilità dei corpi e dei limiti nelle Metamorfosi di Ovidio*, «ClassicoContemporaneo» VIII, 115-37.

LUISETTI 2023

F. Luisetti, *Essere pietra. Ecologia di un mondo minerale*, Venezia.

MACRÌ 2009

S. Macrì, *Pietre viventi. I minerali nell'immaginario del mondo antico*, Torino.

MENTZ 2018

S. Mentz, *Stone Voices: Geomaterialism in the Ecohumanities*, «Resilience: A Journal of the Environmental Humanities», VI, 1, 118-125.

MICHELI 2024

M.E. Micheli, *Pietra e memoria: un'equazione possibile*, in R. Carboni (ed.), *Talking Stones. Society and Culture in Sardinia through the Analysis of Stone Materials. An Interdisciplinary Approach*, Cagliari.

MODENA 2008

L. Modena, *Italo Calvino e La Saggistica Del Magma: Verso Un'altra Genealogia Della 'Leggerezza'*, «MLN» CXXIII, 1, 40-55.

MONELLA 2003

P. Monella, *Deriguitque malis (Ov. Met. 6, 303). Litomorfosi e antropomorfosi nell'epos ovidiano*, in L. Landolfi – P. Monella, *Ars adeo latet arte sua. Riflessioni sull'intertestualità ovidiana*, Palermo.

PASQUINI 2013

G. Pasquini, *Calvino e il codice mitico: catabasi e riscatto di Orfeo*, in A. Dolfi, *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, Firenze.

PASSIONE 2021

A. Passione, *La metamorfosi del testo. Orfeo e Euridice: permanenza e variazione di un mito*, in A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, A. Torre (eds.), *Letteratura e Scienze. Atti delle sessioni parallele speciali del XXIII Congresso dell'ADI*, Roma.

PIANEZZOLA 1999

E. Pianezzola, *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna.

REZA 2018

M. Reza, *The Irreducible Qwfwq: Rethinking the All-Seeing I*, «Modern Languages Open», 2018, 1, 1-12.

RIMELL 2006a

V. Rimell, *Introduction: Narcissus and Medusa: Desiring subjects and the dialectics of Ovidian erotics*, in *Ovid's Lovers: Desire, Difference and the Poetic Imagination*, Cambridge, 1-40.

RIMELL 2006b

V. Rimell, *Seeing seers: Metamorphoses 10–11.84*, in *Ovid's Lovers: Desire, Difference and the Poetic Imagination*, Cambridge, 104-22.

ROBERTSON 2012

K. Robertson, *Exemplary Rocks*, in J.J. Cohen (ed.), *Animal, Vegetable, Mineral: Ethics and Objects*, Brooklyn, 91-122.

ROMANI 2020

S. Romani, *Translated Bodies: A "Cartographic" Approach*, in A. Violi, B. Grespi, A. Pinotti, P. Conte (eds.), *Bodies of Stone in the Media, Visual Culture and the Arts*, Amsterdam.

RUECKERT 1978

W. Rueckert, *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism*, «The Iowa Review» IX, 1, 71-86.

SHARROCK 2025

A. Sharrock, *Ovid's Phaethon: Anthropogenic Global Heating, Ancient and Modern*, «Ovidius Journal of The International Ovidian Society», ISSUE 1, 1-47.

SISSA 2023

G. Sissa, *Cuncta Fluunt: The Fluidity of Life in Ovid's Metamorphic*, in G. Sissa – F. Martelli (eds.), *Ovid's Metamorphoses and the Environmental Imagination*, London.

SNOW 2008

D. Snow, *Listening to Stone*, New York.

STUCCHI 2012

S. Stucchi, *Da Pietra a Carne, Da Carne a Pietra: Riflessioni dalle "Metamorfosi" ovidiane*, «Latomus» LXXI, 1, 87-101.

TARRANT 2004

R.J. Tarrant, *Metamorfosi*, Oxford.

URSINI 2017

F. Ursini, *Ovidio e la cultura europea. Interpretazioni e riscritture dal secondo dopoguerra al bimillenario della morte (1945-2017)*, Roma.

ZIOGAS 2011

I. Ziogas, *Ovid in Rushdie, Rushdie in Ovid: A Nexus of Artistic Webs*, «Arion: A Journal of Humanities and the Classics» XIX, 1, 23-50.