

Ovidio: meraviglia dell'immaginazione creativa e seduzione dell'arte

Nel giro di un paio di generazioni, dai neoteri ai poeti augustei, prende forma a Roma il fenomeno letterario della costruzione dei generi¹, che presupponeva ed insieme alimentava una chiara consapevolezza progettuale del fare poesia, definendo l'immagine di un sistema letterario articolato al suo interno.

Vi si arrivò mediante una realtà complessa, perché il trattare in maniera più sistematica ed ambiziosa forme di derivazione ellenistica, come la composizione bucolica o l'elegia, per le quali gli alessandrini diventavano a loro volta dei "classici", conviveva con il praticare proprio quel tipo di letteratura, epos soprattutto, la cui impraticabilità aveva costituito il fondamento stesso della poetica callimachea. In questo modo si completava il percorso di costruzione nella poesia latina della ricchezza e della varietà dell'espressione poetica, cioè di quello che Callimaco aveva ereditato, e secondo un'urgenza che era già stata dei *poetae novi*, i poeti romani "alessandrini", prima che il mondo letterario di Roma avesse avuto dei propri "classici".

Il processo di costruzione dei generi partiva da presupposti di ascendenza alessandrina risolti nell'alta riflessività del neoterismo, che aveva fatto del poeta responsabile della propria poesia un punto centrale dello stesso comporre, tanto da segnalare con Catullo proprio nell'istanza soggettiva dell'amore un aspetto vistoso della espressione poetica della propria personalità². Ma dai neoteri esso aveva ereditato anche una conflittualità culturale ed ideologica del tutto differente dalle divergenze dei poeti e letterati del mondo ellenistico, spesso accese, ma sempre interne al modello culturale delle società cortigiane. I neoteri, invece, erano stati espressione di un profondo e vitale contrasto, in quanto si misuravano con valori largamente accreditati nella società romana e radicati nella struttura della vita civile e del potere; la poesia di Catullo, per esempio, non accantonava le antiche e prestigiose virtutes: *fides*, *pietas*, *amicitia*, che anzi nel mondo assiologico del poeta occupavano un posto non meno centrale di quello da esse occupato nella tradizione del *mos maiorum*. Mediante un processo di trascodificazione, che applicava il sistema di riferimento del vecchio codice a contenuti nuovi, nel percorso di costruzione dei generi proprio questi valori venivano rifondati con una tensione di profondo interesse morale, del tutto estranea ai modelli alessandrini.

Il segno di rottura ideologico e morale con la tradizione derivato dai neoteri finì per comprendere anche i grandi generi canonici, perché nello sviluppo della poesia di età augustea la ricerca letteraria prese la direzione inversa rispetto al callimachismo, ed in termini del tutto consapevolmente segnalati, come si vede nella dichiarazione virgiliana di accingersi a cantare, dopo le *Georgiche*, la materia più alta: *reges et proelia*. Erano stati soggetti già ricusati nella VI egloga, ora invece venivano assunti, ed in linea con il modello che gli alessandrini avevano ritenuto irrecuperabile. A questi ultimi, infatti, il mondo di Omero era apparso ormai lontanissimo ed inattuale, cosicché il loro rapporto con i poeti antichi era stato di consapevole distanza, mentre la profonda ammirazione³, che essi

¹ Si fa riferimento al genere come ad una realtà in cui interagiscono i condizionamenti esercitati dalla tradizione, le nuove esigenze dell'autore, le attese del lettore. Pur essendo storicamente determinato nelle specifiche realizzazioni, il genere è aperto a nuove funzioni esemplari ed è vitale nell'esercitare il proprio condizionamento sulle produzioni successive. In tal senso è un percorso e non una formula immutabile.

² La scelta del tema amoroso come spazio privilegiato per l'affermazione individuale del poeta risponde alle ragioni di un sistema culturale che, proprio in questo ambito, reprimeva le richieste non riconducibili alla morale familiare e comunitaria.

³ La polemica degli alessandrini era stata, infatti, più contro gli epigoni di Omero che contro Omero ed era fondata sul fatto che gli epigoni non si rendevano conto che Omero, come le altre voci della letteratura arcaica e classica, era un indispensabile oggetto di studio per l'elaborazione di una nuova poesia, ma non poteva essere né imitato né riprodotto.

esprimevano per Omero, era fondata sulla percezione di una grandezza non imitabile né riproducibile.

La libera contaminazione delle forme, che l'assunto alessandrino della *poikiliéa* aveva programmato e che si risolveva in un lavoro di smontaggio, operato dalla teoria, e di rimontaggio, realizzato nella prassi compositiva, agiva anche nella poesia latina, ma quando ancora non era costruito il sistema letterario, in modo tale che, approfittando della flessibilità e della ricchezza espressiva comprese nella varietà formale ellenistica, i latini selezionavano e restringevano il campo, collegando in un disegno coerente strutture espressive e scelte tematiche. Da questo lavoro derivò la costruzione dei generi, come risposta non solo ad esigenze di carattere formalistico, ma anche di ordine ideologico-letterario, perché si trattava di esprimere una propria immagine del mondo, attraverso la selezione di ciò che risultava funzionale alla scelta di proporre una determinata lettura.

Alla costruzione dei generi appartiene la ricchezza della riflessione metaletteraria come segno assai vivace che distingue la poesia augustea; certo essa derivava dalla tradizione alessandrina, ma ciò che negli alessandrini era stato gesto polemico o rifiuto assumeva una forma propositiva: alla negazione dell'epos, esplicitata nell'assunto "*odio il poema ciclico*", si sostituiva un'affermazione costruttiva, per la quale il rifiuto della composizione di un certo tipo di poesia era accompagnato dalla giustificazione vocazionale per un'altra forma. Per questo la *recusatio* diventava un momento chiave, capace di esprimere il senso problematico della scelta poetica, della quale dava anche le ragioni; in tal modo trasformava l'arte in rappresentazione che si offriva al giudizio del destinatario, avvertito delle possibilità che il compositore aveva avuto di fronte e delle motivazioni che lo avevano indotto a scegliere.

La progressiva perdita di aggressività e la apertura costruttiva svelavano una nuova identità professionale per il poeta, che recuperava una dignità nuova; egli appariva utile, perché investito del compito di proporre idee e speranze per molti, in una dimensione di nuovo lontana dal privato e grazie ad una poesia che confidava nella serietà dei propri insegnamenti.

La ricomposizione delle fratture della storia recente, la fine delle guerre civili, con il ritorno alla pace ed alla sicurezza, favorivano inoltre il senso dell'orgoglio dell'identità nazionale, di modo che in questo clima il poeta *vates*⁴ aveva la possibilità di parlare in termini di maggiore credibilità. I maestri antichi potevano essere ripresi senza la mediazione ellenistica e la creazione di un sistema letterario organizzato e ricco nelle sue articolazioni interne faceva sì che l'ambiente letterario si attendesse non solo un Callimaco o un Teocrito romano, ma anche un Archiloco, un Alceo, un Pindaro e persino un Omero, con un collegamento diretto ai maestri pre-alessandrini.

Questo significava un ritorno all'originario, arricchito di una pluralità di punti di vista soggettivi, di sentimenti e di affetti, a cui dava esistenza la capacità del poeta di far parlare le singole voci, soggettive e disgreganti, ma anche di ricondurre questa polifonia ad un'armonia unitaria, come dono esclusivo dell'arte.

Non sappiamo in maniera certa quando nella pratica educativa romana si determinò la svolta radicale per cui i poeti moderni soppiantarono gli antichi come *auctores* scolastici, ma la consapevolezza dell'esistenza di una grande letteratura "moderna" fra i contemporanei è documentata da un passo di Svetonio⁵ nel quale si legge che il grammatico Cecilio Epirota, liberto di Attico ed amico di Cornelio Gallo, dopo la morte di quest'ultimo aprì una scuola nella quale cominciò a leggere per primo "*Vergilium et alios poetas novos*". Con questa consapevolezza la poesia romana veniva a trovarsi nella situazione che per gli alessandrini era acquisita in partenza: l'esistenza di testi latini su cui

⁴ La connotazione religiosa della parola *vates* segnalava la rivitalizzazione del rapporto poeta-comunità.

⁵ Svetonio, *De grammaticis*, 16, 2 sgg.

esercitare l'arte raffinata che produce letteratura dalla letteratura. Si apriva la possibilità di una multiforme e consapevole sperimentazione sopra una produzione organizzata in un sistema complesso di generi, capaci di dare espressione alla realtà secondo categorie coerentemente formalizzate.

Ovidio fu il primo ad interpretare questa possibilità, inaugurando prospettive nuove per la poesia latina e finendo col diventare per la tradizione letteraria europea un punto di inizio insostituibile, come è dimostrato dalla immediata e grandissima fortuna, di poco inferiore a quella di Virgilio, riscossa dal poeta sia presso i contemporanei sia da parte dei posteri, con momenti di diffusione e centralità particolarmente significativi⁶ e con riprese del poeta nelle arti figurative, grazie a capolavori spesso ispirati dai suoi testi, soprattutto le *Metamorfosi*⁷.

Egli non ambiva ad essere il rappresentante romano di un genere identificabile con il nome di un poeta greco, come era stato per Properzio, Callimaco romano con le sue elegie⁸, o per Orazio, Pindaro romano per le Odi romane; già negli *Amores*⁹ giustificava invece la scelta della poesia in nome della fama immortale guadagnata da tanti poeti cimentatisi nei generi più diversi, in un canone che affiancava ai Greci (Omero, Esiodo, Callimaco, Sofocle, Arato, Menandro) i Latini (Ennio, Accio, Varrone Atacino, Lucrezio, Virgilio, Tibullo, Gallo).

Questo volersi richiamare a svariati poeti e modelli dilatava le prospettive della creazione artistica e costruiva lo spazio per l'applicazione della pratica dell'intertestualità, che Ovidio propose con chiarezza.

Grazie alla intertestualità, la nuova parola poetica ovidiana attiva una pluralità bilingue di modelli, in quanto nei versi sono evocati in prospettiva non solo i modelli latini, ma anche quelli greci che essi portano con sé, come se il personaggio, il motivo o l'immagine avessero vissuto come persona poetica nel testo dei modelli. Nel momento in cui racconta, attraverso la definizione delle relazioni di senso che un personaggio, una situazione o una vicenda intrattengono con le parole degli altri poeti, evocate ed insieme modificate, Ovidio mostra al lettore lo spazio che la sua narrazione occupa nello sviluppo della letteratura ed attraverso la poesia, nell'atto compositivo, egli offre uno sguardo penetrante e consapevole sulla letteratura stessa, proponendo un alto grado di letterarietà. La letterarietà di Ovidio fa sì che i personaggi dei suoi testi sappiano di avere un passato letterario che costituisce una loro esistenza indimenticabile nelle opere di poeti greci o latini e nel momento in cui il poeta si riaccosta ad essa si attiva un processo, spesso arguto, di ripresentazione alla coscienza di Ovidio di altre storie ed altri testi che hanno sviluppato l'eredità letteraria dei personaggi originari, per cui ad essi l'arte di Ovidio dà anche un futuro¹⁰.

⁶ Basterebbe pensare ai secoli XII e XIII (definiti da Traube appunto *aetas ovidiana*), quando Ovidio diventò il principale ispiratore della cultura cortese riflessa nella lirica e nella trattatistica di argomento amoroso.

⁷ La vicenda della ninfa Dafne è certamente uno dei soggetti maggiormente ripresi nelle arti figurative: dal gruppo marmoreo di Apollo e Dafne del Bernini, che amplifica il motivo del corpo in fuga le cui membra cambiano di stato, al fiabesco quadro di Antonio del Pollaiuolo, che esplicita l'ovidiano *braccia crescant*, facendo terminare le braccia di Dafne in rami frondosi. L' *Aurora* del surrealista Paul Delvaux, invece, è caratterizzato dall'accentuazione del motivo del corpo che si fascia di cortecchia; infatti nella raffigurazione quattro giovani donne escono con il solo busto da tronchi d'albero radicati in terra.

⁸ Nemmeno nei *Fasti*, modellati sugli *Aitia* callimachei, Ovidio volle insidiare a Properzio il titolo di Callimaco romano.

⁹ I, 15 vv. 1-30.

¹⁰ Un esempio di questo procedere si riscontra nelle *Metamorfosi* (XIII, 13, 105 sgg.) quando, a proposito della disputa per le armi di Achille, il poeta fa dire ad Aiace dell'inutilità delle armi del Pelide per Ulisse, che agisce sempre di nascosto, senza un'arma in mano e mediante inganni. In particolare, le parole di Aiace sul fatto che l'elmo d'oro con il suo splendore avrebbe rivelato la posizione di Ulisse nei suoi agguati, lasciano intendere al lettore la rilettura ovidiana di Virgilio (*Eneide*, IX, 373 sgg.). Ripensando all'*Eneide*, infatti, Ovidio

La coscienza operativa del poetare di Ovidio è massima: il poeta non nasconde e non si nasconde la materia sostanzialmente artificiosa dell'atto letterario che sta compiendo e che, contemporaneamente, presenta come mimesi della realtà.

Mentre, per esempio, Virgilio, consapevole del fatto che lo spazio della letteratura era quasi completamente occupato¹¹, si spingeva alla ricerca di una materia nuova ed intatta, Ovidio fonda proprio sul fatto che tutto ormai è cantato un nuovo rapporto con il linguaggio poetico, perché sa di poter assumere su di sé il gesto degli alessandrini di creare una poesia che "parla ai margini della parola degli altri", con una consapevolezza creativa inedita, alla base del fatto stesso che il poeta guida il lettore lungo percorsi che non costruiscono generi, ma mettono in comunicazione testi di un patrimonio narrativo-letterario comune al poeta ed al lettore, con passaggi segnalati che ne rivelano sia le continuità sia le discontinuità. Si dispiegano in tal modo le straordinarie possibilità di un'arte combinatoria che, agendo sui generi come realtà costituita, ne sperimenta intrecci, smontaggi e rimontaggi. Così per Ovidio tutta la letteratura greco-latina è un repertorio di storie, immagini, motivi riconducibili ad ogni aspetto della realtà; o meglio, la letteratura ha creato una realtà alternativa, più completa e memorabile, la cui vita è nei testi e che si fa presente ad un ampio, colto pubblico.

Quella di Ovidio è un'arte che propone se stessa come libero gioco, definendo la superiorità dell'artista sulla sua materia. Essa ha una natura sostanzialmente fantastica e la sua meccanica artificiale e fittizia è appunto rivelata dall'interruzione dell'illusione artistica, che cerca di fondare il discorso poetico come realtà in sé autonoma. Come afferma G. B. Conte: "realtà non è la dimensione interna del testo che in sé si presenta come reale, ma è quel che esiste all'esterno dell'atto letterario, cioè *all'esterno della finzione* accettata per vera"¹². Spesso il poeta latino stabilisce un rapporto tra dimensione interna (discorso poetico come realtà autonoma) ed esterna (atto letterario che costruisce quel discorso) della composizione, illuminando uno scarto tra realtà fittizia creata dalla parola poetica e realtà esterna, che contrasta con questa parola, perché la richiama "fuori" dalla sua esistenza illusoria. Egli infrange l'illusione letteraria, svelando il fatto che valorizza la poesia e pretende di conoscerla bene, con una consapevolezza che lo rende superiore alla realizzazione letteraria, proprio perché la sa riconoscere e controllare, ma nello stesso tempo lo asserva all'idea di poesia, che lo seduce, affascinato com'è dall'atto letterario e dal proprio libero potere di compierlo. La sua poesia non è solo opera, ma operazione concretizzata dalla viva coscienza del libero gioco artistico e dall'emulatività (ζηλοῦν) di derivazione alessandrina; per questo Ovidio è "uno che viene dopo", un poeta il cui linguaggio si regge sulla capacità di esibire e riattivare la ricchezza del patrimonio di cui sa di essere erede, in una esibizione che riguarda sia la realizzazione dei poeti (opera) sia le tecniche che governano la produzione e l'accumulazione (operazione). In tal senso si comprende come la presenza di Ovidio nella cerchia letteraria non sia mai uno "stare a fianco", bensì un "venire di seguito", vale a dire sia l'espressione di una consapevolezza ad un diritto di successione, fondato sul fatto di leggere la propria attività poetica come atto che presuppone antecedenti, rispetto ai quali essa è logico sviluppo di modelli. Per esempio, nella decima elegia del quarto libro dei *Tristia*, una sorta di autobiografia¹³ in versi, il "*giocosus cantore di teneri amori*", *tenerorum lusor amorum*, come Ovidio si autodefinisce al v. 1, si colloca in una linea evolutiva della poesia d'amore, che lo vede al quarto posto dopo Tibullo, Gallo e Propertio:

riflette nel suo Ulisse il destino di Eurialo, l'eroe che aveva ereditato l'agguato notturno della Dolonia omerica.

¹¹ *Georgiche* III, 3-4: *Cetera quae vacuas tenuissent carmine mentes / omnia iam vulgata.*

¹² G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino, 1985, p. 39.

¹³ Cfr. anche V, 1, 10: *sumque argumenti conditor ipse mei.*

*Virgilium vidi tantum: nec avara Tibullo
tempus amicitiae fata dedere meae.
Successor fuit hic tibi, Galle, Propertius illi;
quartus ab his serie temporis ipse fui*

*Virgilio lo vidi appena e a Tibullo il suo avaro
destino non concesse tempo alla mia amicizia.
Egli fu il tuo successore, o Gallo, e Properzio fu il suo:
quarto dopo di loro, in ordine cronologico, fui io stesso.*

vv. 51-54

Punto di arrivo di questo nuovo operare poetico sono le *Metamorfosi*, nella misura in cui in esse non si seleziona una materia e non si sceglie una forma ad essa conveniente, come nella definizione di un genere, ma ci si propone di portare la struttura dell'epos, il poema in metro eroico, ad una comprensiva pluralità di generi e si costruisce una narrazione che si lascia attraversare da molti e vari linguaggi codificati, ciascuno dei quali interprete di tradizioni ed esperienze diverse e ciascuno rispondente ad una intensa letterarietà che affascina, stimola ed ispira il poeta e finisce con l'avvincere il lettore.

Non è un caso che da più di duemila anni le *Metamorfosi* abbiano lasciato tracce vistose in tutti i campi dell'arte, esprimendo un tenace potere di suggestione, che ha il suo centro propulsore nella rivincita della fantasia e nel potenziamento di una immaginazione creativa che rovescia la polarità tra verità e menzogna, su cui la tradizione letteraria antica, da Esiodo in avanti, aveva fondato se stessa.

Le Muse apparse ad Esiodo sull'Elicona avevano sentenziato che tante cose cantate dai poeti sono invenzioni ovvero menzogne:

*Ai\$ nué poq \ |Hsiéodon kalhèn e\diédaxan a\oidhén,
a"rnnav poimaiénonq \ |Elikw%nov u\poè zaqééioio:
toénde déé me prwétista qeaiè proèv mu%qon e"eipon ,
Mou%sai \Olumpiaédev kou%rai Dioèv ai\gioécoio:
"Poimeénev a"grauloi, kaék \ e\léegcea, gasteérev oi&on,
i"dmen yeuédea pollaè léégein e\tuémoisín o\moi%a,
i"dmen d \, eu&t \ e\qeélwmen, a\lhqeéa ghruésasqai."*

*Le Muse un giorno ad Esiodo insegnarono un bel canto,
mentre pascolava agnelli ai piedi del divino Elicona.
A me per la prima volta le dee fecero questo discorso,
le Muse Olimpiche, le figlie di Zeus eggioco:
"Pastori, esseri obbrobriosi, ventri soltanto,
sappiamo dire molte menzogne simili a cose vere
ma sappiamo, quando vogliamo, proclamare verità."*

Teogonia, 22-28

L'opposizione verità - menzogna non sembra essere data in maniera esclusivamente discriminante, visto che anche l'aspetto ingannatore della poesia è divino e pari è la dimensione di conoscenza (i"dmen) assegnata alle menzogne (yeuédea) e alla verità (a\lhqeéa), come se Esiodo avesse colto il duplice aspetto, irrazionale e razionale, della poesia e si fosse rivelato aperto alla seduzione di un'arte diversa dalla sua, per esempio quella legata all'invenzione nella leggenda eroica. E' tuttavia indubbio che diverso è il peso di ghruésasqai rispetto a léégein e, soprattutto, è chiaro che le Muse incaricano il poeta di cantare "cose vere", una verità che dalle Muse viene e che non è soltanto corrispondenza tra un modello e la sua descrizione, ma è, essenzialmente, riferimento alla realtà della vita.

Si propone, cioè, una direzione che Ovidio consapevolmente rovescia, suggerendo il carattere antinaturalistico della sua poesia, provocatoriamente dichiarata autonoma rispetto alla realtà e finzione finalizzata ad esprimere se stessa¹⁴.

Ancora, Pindaro nell'*Olimpica I* poteva cantare:

*h& qaumataè pollaé, kaié
poué ti kaiè brotw%
faétiv u\peèr toèn a\laqh% loégon:
dedaidalmeénoi yeuédesi poikiéloiv
e\xapatw%nti mu%qoi.
Caériv d \, a\$per a\$panta teué-
cei taè meiélica qnatoi%v ,
e\pifeéroisa ti-
maèn kaiè a"piston e\mhésato pistoén
e"mmenai toè pollaékiv:
a\meérai d \ e\piéloipoi
maérturev sofwétatoi.*

*Molte, sì, le cose meravigliose, eppure talvolta
di là dal vero la voce che corre fra gli uomini
svia: storie ricamate di cangianti menzogne.
Ma la Grazia, che ogni dolcezza plasma ai mortali,
conferisce prestigio e fa credibile
non di rado pur l'incredibile;
ma i giorni a venire
i testimoni più saggi.*

vv. 44-54

Spostando l'attenzione dall'opposizione vero / falso all'opposizione credibile / incredibile Pindaro finiva per consolidare una poesia di verità, poiché il fascino poetico (caériv) non intaccava per lui la realtà dei fatti, agendo solo sull'apparenza, smentita dal tempo, che, solo, inverte l'autenticità delle cose¹⁵.

¹⁴ L'antinaturalismo della poesia ovidiana è anche nell'espressione di uno stile di vita dominato dal *cultus*, dalla raffinatezza di un gusto che fa della letteratura un ornamento della vita. E' per questo che la poesia di Ovidio implica la dimensione "urbana" del mondo, che in essa si riflette, e con processi di avvicinamento grazie ai quali anche il mondo degli dei è figurato come quello di Roma, persino in termini urbanistici. Così il percorso verso la dimora di Giove con le annesse abitazioni delle divinità è il Palatino del cielo (*Metamorfosi*, I, 168-176).

¹⁵ Ancora in *Nemea VII*, 32-38:

*e\peiè yeuédesié oi| potanç% te macanç%
semnoèn e"pestié ti: sofiéa
deè kleéptei paraégoisa mué-
qoiv: tufloèn d \ e"cei
h&tor o\$milov a'ndrw%
taèn a\laééqean i'deémen,
ou" ken o\$plwn colwqeiév
o| karteroèv Ai"av e"paxe diaè frenw%
leuroèn xiéfov:*

*perché le finzioni e la poesia dal volo sublime
gli hanno dato non so qual maestà; la poesia
inganna seducendoci con favole;
la folla più grande
cieco ha il cuore. Se infatti fosse
capace di vedere la verità,
sdegnato per le armi
il forte Aiace non s'immergeva nel petto
la lucida spada.*

Ovidio, invece, già all'inizio del suo percorso poetico è ben consapevole che la poesia è invenzione e che i miti, materiale spesso prediletto dai poeti, sono bugie dai poeti stessi inventati; infatti negli *Amores* canta:

*Prodigiosa loquor veterum mendacia vatum,
nec tulit haec umquam nec feret ulla dies;*

*Io parlo di prodigi mendaci degli antichi poeti,
nessuna epoca li ha mai visti, né li vedrà;*

III, 6, 17-18

Ed ancora:

*Exit in immensum fecunda licentia vatum,
obligat historica nec sua verba fide.*

*Corre senza limiti la fantasia creatrice dei poeti
e non vincola le sue parole alla fedeltà storica.*

III, 12, 41-42

Ma questa linea sembra particolarmente insistita nelle *Metamorfosi* dove di frequente i versi suggeriscono la potenza dell'immaginazione creativa del poeta:

*Saxa (quis hoc credat, nisi sit pro teste vetustas?)
ponere duritiem coepere suumque rigorem,
mollisque mora, mollitaque ducere formam.*

*I sassi - chi lo crederebbe, se non lo attestasse una tradizione antica?-
cominciarono a perdere la loro fredda durezza,
ad ammorbidirsi a poco a poco e, ammorbiditi, a prendere forma.*

I, 400-402

*Scylla latus dextrum, laevum inrequieta Charybdis
infestat: vorat haec raptas revomitque carinas,
illa feris atram canibus succingitur alvum
virginis ora gerens et, si non omnia vates
ficta reliquerunt, aliquo quoque tempore virgo.*

*Scilla dal lato destro, l'irrequieta Cariddi dal lato sinistro
imperversa: questa inghiotte e rivomita le navi travolte,
quella ha un ventre scuro tutto ricinto di cani feroci,
ma viso di fanciulla e, se i poeti non hanno tramandato
tutte invenzioni, un giorno fu davvero una fanciulla.*

XIII, 730-734

*Ante bibebatur, nunc quas contingere nolis
fundit Anigros aquas, postquam (nisi vatibus omnis
eripienda fides) illic lavere bimembres
vulnera clavigeri quae fecerat Herculis arcus.*

*Prima si beveva, ora l'Anigro riversa acque che
farai bene a non toccare, da quando - se non si deve*

*negare ogni fiducia ai poeti - li lavarono i biforchi Centauri
le ferite inferte loro dall'arco di Ercole, armato di clava.*

XV, 281-284

con una complessità di lettura, perché se le affermazioni gettano un'ombra di dubbio sulla favola è anche vero che le stesse invitano il lettore a credere alla favola. Ovidio insomma attraverso l'arguzia dei suoi interventi rivela il suo essere non ingenuo e rivendica, contemporaneamente, l'eterna validità dell'invenzione poetica, dunque la verità della fantasia.

Persino nel congedo delle *Metamorfosi*, tutto incentrato sul motivo della fama imperitura, il poeta ripropone verità e menzogna:

*Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignis
nec poterit ferrum nec edax abolire vetustas.
Cum volet, illa dies, quae nil nisi corporis huius
ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi:
parte tamen meliore mei super alta perennis
astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum.
Quaque patet domitis Romana potentia terris,
ore legar populi, perque omnia saecula fama,
siquid habent veri vatum praesagia, vivam.*

*E ormai ho terminato un'opera che né l'ira di Giove né il fuoco
né il ferro né il tempo che tutto divora potranno distruggere.
Quando vorrà, quel giorno che non ha nessun diritto se non
su questo mio corpo, ponga pure fine allo spazio incerto della mia vita:
tuttavia con la parte migliore di me sarò trasportato in alto
sopra le stelle, eterno, e il mio nome non sarà cancellato.
E per dove si estende la potenza di Roma sulle terre assoggettate
sarò letto dalla gente e per tutti i secoli per la mia fama,
se dicono qualcosa di vero i presagi dei poeti, vivrò.*

XV 871-879

E con un alto procedimento intertestuale¹⁶, nell'inno di gioia e di trionfo costruito dalla parola *perennis*, incorniciata tra i due termini *alta* ed *astra* grazie all'iperbato, e dalla forza del verbo *vivam*, che elimina la litote del modello oraziano¹⁷, l'inciso dell'ultimo verso si insinua a temperare con un leggero tocco di ironia il momento solenne:

*si quid habent veri vatum presagia
se dicono qualcosa di vero i presagi dei poeti*

Al culmine del successo letterario e mondano, fra il 2 e l'8 d.C., dopo che la poesia d'amore (*Amores*, *Heroides*, *Ars amatoria*) lo aveva reso illustre senza significare per lui una scelta di vita assoluta, Ovidio traduce in atto le sue ambizioni di un'opera di grande impegno, tale da delimitare un orizzonte ed escludere altre esperienze poetiche. Già attento ad uno sperimentalismo che lo aveva indotto a tentare generi poetici diversi senza identificarsi mai con nessuno, con le *Metamorfosi* esplicita la pratica poetica in sé come

¹⁶ L'intertestualità è, per esempio, significata dalla ripresa variata dell'ode III, 30 di Orazio.

¹⁷ *non omnis moriar* (*Carmina*, III, 30, 6).

centro della propria esperienza senza limiti, non subordinata ad altri valori e banco di prova di forte autocoscienza letteraria¹⁸.

Contrario a scelte assolute, nelle *Metamorfosi* Ovidio accorda questa sua caratteristica alla tendenza ad analizzare la realtà nei suoi aspetti più diversi, con un atteggiamento, per così dire, relativistico, che lo porta ad aderire alle facce del reale portatrici di un gusto e di una tendenza etico-estetica. In questo modo, all'interno della veste formale dell'epos egli fonda una poesia moderna.

Dal codice epico egli deriva il marchio distintivo dell'esametro, le grandi dimensioni (15 libri), il rito della preghiera agli dei perché sostengano l'ispirazione, le similitudini, le descrizioni di battaglie, gli interventi divini, nonché il contenuto mitico e l'intenzione celebrativa, ma fin dal primo verso l'opera afferma il desiderio sperimentalista, evidenziando la ricerca di una novità pertinente non solo al tema, le mutazioni dei corpi, ma anche alla mutevolezza della poesia, che di tali eventi narra; per questo la volontà di cantare le *mutatas formas* è preceduta dall'emistichio *in nova fert animus*. E' subito evidente il grado di trasgressione che il poeta attiva nei confronti di ben codificati generi letterari, dato che attribuisce all'epica lo spazio della finzione, in una posizione polemica rispetto al cosiddetto classicismo augusteo, rappresentato da Virgilio ed Orazio:

*In nova fert animus mutatas dicere formas
corpora. Di, coeptis - nam vos mutastis et illas -
adspirate meis primaque ab origine mundi
ad mea perpetuum deducite tempora carmen.*

*L'estro mi spinge a narrare di forme mutate
in corpi nuovi. O dèi - anche queste trasformazioni furono pure opera vostra -
seguite con favore la mia impresa e fate che il mio canto
si snodi, ininterrotto, dalla prima origine del mondo fino ai miei tempi.*

I 1-4

In soli quattro versi Ovidio sintetizza l'argomento della sua poesia: le metamorfosi, *mutatas formas*, presenta i protagonisti principali della sua opera: gli dei, cui rivolge l'invocazione (ma con un singolare rapporto propiziatorio, visto che sono chiamati ad assecondare l'opera del poeta) ed indica il modello di poesia prescelto, cioè la forma del *perpetuum carmen*, che si sviluppa dal tempo della mitologia, nettamente predominante (*prima ab origine mundi*) a quello della storia, relegata piuttosto ai margini e con finalità spesso solo celebrativa (*ad mea ... tempora*).

L'ambizione di Ovidio è grande e consiste nel realizzare un'opera universale, al di sopra dei limiti segnati dalle varie poetiche. Infatti l'impianto vuole riassumere i caratteri del poema cosmogonico (e così si intrattengono relazioni e suggestioni con la *Teogonia* esiodea), della poesia catalogica, del poema epico didascalico e di quello eroico, con un'ispirazione testimoniata dalle tante storie di miti di fondazione o di conquista che creano cicli interni all'opera stessa, al punto da raccogliere sezioni legate al ciclo degli Argonauti, al ciclo troiano, a quello cretese, ai miti fondativi di Tebe, Atene, Roma, perciò Omero e Virgilio. Ma nel testo ovidiano sono testimoniati anche i caratteri del poema

¹⁸ Quando Ovidio venne relegato a Tomi, 8 d.C., la prima stesura del poema era compiuta, ma non l'opera di revisione, a cui il poeta si dedicò durante la *relegatio*, lamentando più volte nei *Tristia* di aver dovuto abbandonare il suo lavoro in uno stato di incompiutezza. Per esempio in III, 14, 23 si rammarica che il testo sia potuto arrivare *incorrectum "non emendato"* alle labbra del popolo; addirittura in I, 7, 19-22, con un riferimento letterario alle vicende dell'*Eneide* sintetizzato nel tema del rogo, racconta di aver bruciato le *Metamorfosi* prima di partire, perché il poema era ancora adolescente ed imperfetto (*vel quod adhuc crescens et rude carmen erat*, v. 22).

scientifico, suggeriti dalla presenza del lucreziano *De rerum natura*, nonché materiali filosofici o pseudofilosofici. Ne è un esempio il lungo inserto neopitagorico dell'ultimo libro (XV, 69-477), nel quale gli insegnamenti di Pitagora vengono raccolti da Numa Pompilio, designato ad essere re del Lazio e si proclama l'enunciazione della legge della trasformazione universale: *omnia mutantur, nil interit* (XV, 165).

Il poema si presenta come un *perpetuum carmen*, un canto ininterrotto, perciò in polemica con le scelte callimachee¹⁹, le quali tuttavia riemergono nella derivazione dagli *Aitia* di una serie di vicende indipendenti, legate in modo da costituire un corpo unico ed omogeneo, per Callimaco il motivo eziologico, per Ovidio le trasformazioni (ben 246), dotate ciascuna di una propria autonomia, ma disposte in modo da formare un insieme fluido ed omogeneo grazie ad una raffinatissima e varia tecnica narrativa.

La formula del *perpetuum carmen* da un lato si riferisce alla qualità epica della scrittura, dall'altro sottolinea proprio la continuità del racconto, svelando l'ambizione ovidiana di realizzare un'opera universale che si distingua per originalità e complessità strutturale. La materia narrativa, infatti, è disposta in tre blocchi di ampiezza diseguale: l'età dei primordi (I, 5-451), l'età del mito (I, 452-779; XI) e l'età della storia, cioè le vicende successive alla guerra di Troia (XII-XV); l'ordinamento cronologico, tuttavia, può riguardare il primo blocco (il passaggio dal caos primigenio all'ordine del cosmo, di ascendenza esiodea) e l'ultimo (guerra di Troia, leggenda di Enea, fondazione di Roma, morte ed apoteosi di Cesare), ma non riguarda il secondo, il più ricco e vario per vicende di trasformazione che si distendono per dieci libri nella dimensione atemporale e perenne del mito, in un passato indistinto, dove soltanto qualche rapporto di parentela tra personaggi offre talvolta il senso del prima e del poi.

Del resto lo sviluppo narrativo scorre per divisioni instabili e fluide tra i singoli libri, la cui conclusione spesso, con una tecnica modernissima da autore di *serials*, non coincide con la fine di un racconto, ma ne segna l'interruzione nei punti cruciali, perché esso possa ricominciare nel successivo²⁰. Si tratta di una raffinata strategia narrativa che sfrutta abilmente le interruzioni nei punti più vivi della vicenda, le riprese e le pause del testo per tenere desta l'attenzione, la curiosità e la meraviglia del lettore, la cui tensione non è mai allentata.

Sotto la veste epica, ma con l'assenza di un centro e di una prospettiva privilegiata nel trascorrere da un episodio all'altro, per le modalità associative, esse stesse assolutamente diversificate (prossimità geografica, analogia o contrasto tematico, affinità parentale, sociale, psicologica dei protagonisti, tipo di metamorfosi), per le transizioni inaspettate e gli inserti che impongono complicate digressioni, lungo le quali ci si accorge che la via laterale è diventata quella principale, le *Metamorfosi* sono la prima opera narrativa di grande respiro della letteratura occidentale e propongono come cuore propulsore proprio il narrare.

E' il narrare che sostanzia la personale lettura del poeta *doctissimus* a proposito della mitologia in tutte le sue forme e le sue esperienze, arricchita da echi provenienti dall'intera letteratura greca e romana. Ed Ovidio sa di essere un narratore, lo dichiara fin dal primo verso con *dicere*, verbo più moderno, consigliato da Orazio invece di *canere*, e reso particolarmente sonante dal fatto che chi dice è il poeta, non più la Musa; i verbi *dicere*, *narrare* e *referre* sono poi assolutamente frequenti nel poema e ne scandiscono il tono pienamente narrativo, che dà libero sfogo alla tendenza all'*excursus*, grazie alla quale si

¹⁹ Nel proemio degli *Aitia*, Callimaco respingeva le critiche dei Telchini, che lo accusavano di non aver composto un *carmen perpetuum*:

*perché non un unico poema continuo ho concluso
o i re in molte migliaia di versi [celebrando],
o [gli antichi] eroi*

vv. 3-5

²⁰ E' il caso dell'episodio di Fetonte, a cavallo tra primo e secondo libro.

risolve non semplicemente il racconto del mito, ma la sua interpretazione. In questo consiste la modernità di Ovidio che rianima la mitologia, non *qualche singolo mito* - ... -, *ma la mitologia nella sua interezza, come categoria di manifestazioni del pensiero umano*²¹.

Così la mitologia ovidiana è cosa viva e si muove nella natura e nel mondo, dove tutto è integrato e tutto in movimento sotto la spinta di passioni elementari ed eterne, quali l'amore, la collera, la pietà. Ovidio scopre la continuità tra le cose e in una sorta di ininterrotta attività mitopoietica mostra "come ogni evento lasci immutata la summa". La fantasia trova in questo una nuova giustificazione per la propria vitalità, perché in un mondo in cui potenze divine e creature umane si incontrano e "l'affannarsi dei corpi e della psiche" si converte in giochi di forme il favoloso è reale, ed il poeta si abbandona al fascino del mito riplasmandolo e riascoltandolo, in un'atmosfera tranquilla²², ideale per accogliere il racconto ed i racconti che sembrano sostanziare la vita, così come la Musa lascia intendere a Pallade.

Narrare ed ascoltare rappresentano il percorso del poeta, ma anche quello di tutte le voci che nei versi assumono la funzione narrante, per esempio Aretusa per Cerere²³, le Miniadi²⁴ con il loro raccontare a turno²⁵, Perseo per i sudditi del re Cefeo²⁶, la Musa per Pallade²⁷, Acheloo che racconta agli eroi di ritorno dalla caccia al cinghiale di Calidone, imitato nel suo antro dagli ospiti²⁸, ed ancora Orfeo, Nestore, Achemenide, Macareo e Venere, che narra ad Adone e Vertumno a Pomona.

In un sottile riecheggiamento dei racconti odissiaci alla corte di Alcino, con il coinvolgimento voluto da Ovidio di tutte le forme della letteratura e dell'arte antica, per una costante e multiforme gara con i tragici greci, con Virgilio, Ennio, Lucrezio, il dilatarsi di voci narranti, a cui corrispondono continui e frequenti spostamenti nello spazio, carica l'inarrestabile flusso narrativo in una sorta di caleidoscopico labirinto, che si sottrae ad ogni tentativo classificatorio e da cui il lettore è affascinato.

La continuità della narrazione, il suo armonioso e fluido dipanarsi sono il centro della creatività di Ovidio: facendo ricorso alla tecnica alessandrina del racconto ad incastro, da narratore principale il poeta cede la narrazione ai personaggi, perché essi raccontino vicende all'interno delle quali si riproponga il medesimo meccanismo di ricorrenti inserzioni con l'effetto di un moltiplicarsi di livelli e di voci, in una vertigine e in una fuga sempre aperta, per le quali il racconto appare germogliare da sé ed allontanarsi in una prospettiva senza fine e in un dimensione del tutto fuori dal tempo, perché, come si è detto, l'ordinamento cronologico è di per sé vago ed è inoltre perturbato proprio dalle frequenti inserzioni narrative, che frantumano lo sviluppo, riportando spesso al passato l'azione.

²¹ P. Bernardini Marzolla, introduzione a Ovidio, *Metamorfosi*, Torino, 1979.

²²

*sed forsitan otia non sint,
nec nostris praeberere vacet tibi cantibus aures?*

V, 333-334

*veniet narratibus hora
tempestitiva meis, cum tu curaque levata
et vultus melioris eris.*

V, 499-501

Ma già IV, 42, 44.

²³ V, 572 sgg.; di seguito Cefalo VII, 687 sgg. e Nestore XII, 176 sgg.

²⁴ IV, 36 sgg.: di rilievo l'alternarsi in una breve sequenza di versi dei vocaboli *narrare* e *referre* (vv. 41, 42, 43, 44).

²⁵ Per esempio, per Leuconoe IV, 167-168. Lo schema del narrare a turno costituisce un modello destinato ad essere ripreso nella tradizione letteraria successiva; si pensi al riuso di Boccaccio nel *Decameron*.

²⁶ IV, 765 sgg.

²⁷ *Musa loquebatur* V, 294; 337.

²⁸ VIII, 546 sgg.; IX, 1-97.

La centralità della funzione narrativa spiega anche l'evidenza nel proemio del tema della metamorfosi, che unisce i vari racconti.

La metamorfosi era un motivo presente già in Omero²⁹, ma si era legato particolarmente al gusto alessandrino dell'eziologia, perché la trasformazione descriveva l'origine delle cose e degli esseri attuali da una loro forma anteriore. La poesia ellenistica aveva sviluppato il tema soprattutto con Nicandro di Colofone³⁰ e Partenio di Nicea³¹, il quale, amico del poeta elegiaco Cornelio Gallo, aveva esercitato un importante influsso sul gusto dei letterati augustei. L'indagine del significato recondito di fenomeni attraverso la ricerca delle cause, inoltre, accostava la poesia come strumento di conoscenza della realtà, al di là della sua apparenza fenomenica, alla scienza, dando ragione del largo fiorire di poemi didascalici³² che Ovidio intreccia agli altri numerosi modelli del suo poetare.

Ma il poeta latino carica il motivo tematico delle trasformazioni di una complessa articolazione, che ne potenzia la ricchezza e l'ambivalenza dei significati. Esso è infatti l'origine di quella sorta di germinazione spontanea dell'argomento del poema, per cui, come si è detto, sul motivo principale si innestano racconti nei racconti, lungo una linea narrativa che il poeta volutamente vuole priva di cesure; ma è anche lo strumento di un infinito legame con il mito, nel senso che è la metamorfosi la precisa selezione alla base del procedimento ovidiano per il quale il patrimonio mitico si traduce in innumerevoli episodi. Il mito, destituito di ogni significato religioso-sacrale e di qualsiasi esemplarità morale, si trasforma in un puro elemento di meraviglia o di dottrina (quando è più forte il legame con la tradizione erudita di Alessandria) e svolge la funzione di disvelare sentimenti e comportamenti umani, anche e soprattutto attraverso gli dei, esseri umani sentimentalmente, ma investiti di poteri soprannaturali e liberi da ogni costrizione, in quanto non soggetti ad una superiore sanzione. La scelta del mito metamorfico permette al poeta di scandagliare tanti aspetti dell'animo e delle relazioni umane, di tratteggiare identità spesso incerte e sfuggenti, di rappresentare stati di alterazione della psiche che inquietano chi li osserva dall'esterno (follia o *furor* amoroso scatenato da passioni morbose o di cui è impossibile capire l'origine) e di narrare l'angoscia di chi si sente irrimediabilmente diverso e perde la possibilità di comunicare (Io, Callisto, Atteone).

Il divenire delle forme in corpi nuovi scandisce, inoltre, la vita dell'intero universo: per questo il mito di trasformazione consente ad Ovidio di parlare della vicenda umana nei termini di ciò che permane al di là della Storia e di dimostrare che l'unica legge immutabile è proprio il perenne cambiamento, la volatilità e leggerezza delle forme, il perpetuo nascondersi dell'essere dentro l'apparire:

*Nec species sua cuique manet, rerumque novatrix
ex aliis alias reparat natura figuras;
nec perit in toto quicquam, mihi credite, mundo,
sed variat faciemque novat, nascique vocatur
incipere esse aliud, quam quod fuit ante, morique
desinere illud idem.
Nulla conserva il proprio aspetto, la natura innovatrice*

²⁹ *Odissea*, IV, 450-470: Menelao tenta di afferrare il Vecchio del mare, Proteo, il dio che cambia aspetto, con l'intenzione di farsi rivelare le ragioni che impediscono il suo ritorno in patria; ancora nell'*Odissea* i compagni di Odisseo sono trasformati in porci dalla maga Circe (X, 233-243). Anche nella *Teogonia* esiodea un confine sottile separa il fenomeno naturale dalla sua personificazione, perciò gli elementi naturali (fiumi, selva, monti) diventano dei, ninfe, eroi, subendo un processo di antropomorfizzazione che è una sorta di metamorfosi.

³⁰ Il poeta, vissuto nel II a.C., aveva raccolto un ciclo di metamorfosi nel poema perduto |Eteroiouémēna, *Trasformazioni*.

³¹ Autore di *Metamorfwéseiv*, forse elegie, perdute.

³² *Fainoémēna kaiè Dioshmei%a*, *Phaenomena et Prognostica*, di Arato, Qhriakaé, rimedi contro il morso di serpenti velenosi e \A.lexifaérmaka, antidoti contro i cibi avvelenati, di Nicandro.

*ricava dalle forme altre forme;
e nell'intero universo, credetemi, nulla si perde,
ma tutto muta e assume una nuova figura, si chiama nascere
il cominciare ad essere qualche cosa di diverso da ciò che fu prima
e morire il cessare di essere quella cosa*

XV, 252-257

Il mutamento è legge dell'universo ed è insieme il destino dell'uomo: da una trasformazione deriva invariabilmente un'altra trasformazione, secondo una prospettiva che dichiara l'illusorietà del reale e di cui la poesia diventa espressione e comunicazione. Ma l'idea di metamorfosi si sviluppa anche in un'altra direzione, perché il cantare in un ciclo continuo, *perpetuum carmen*, il divenire del mondo è esso stesso metamorfosi che trae alimento ed acquista voce e memoria nelle parole della poesia. Il poema di Ovidio diventa così il luogo della metamorfosi dei generi poetici e la polifonia, che lo caratterizza nell'incastro delle voci narranti, non è una separazione di voci narrative, bensì un'alternanza di registri gestiti da un narratore unico che crea variando, secondo una logica spettacolare.

La metamorfosi come perenne divenire delle forme in corpi nuovi e la metamorfosi come canto polifonico in un ciclo continuo si incontrano proprio nell'ispirazione poetica di Ovidio:

*in nova fert animus mutatas dicere formas
corpora*

che ribalta il rapporto canto – poeta consolidato dal genere epico nella figura dell'aedo, intermediario tra la divinità ispiratrice e la parola e per questo dall'identità anonima; la poesia viene ricondotta alla sfera dell'individualità e diviene funzionale alla memoria di sé che il poeta rivendica presso i posteri. L'aedo si trasforma in vate e Ovidio tale si definisce³³.

In un impianto compositivo dominato dal variare l'unica prospettiva sicura è quella dell'io narrante, perciò il poeta interviene di continuo nella sua opera, capovolgendo anche in questo la tradizione epica dell'impersonalità dell'io che canta, e si rivolge al lettore per rendergli quasi visibile l'oggetto della narrazione. Di qui l'insistito uso del tempo presente, il ricorrere dei vocativi e le apostrofi alla seconda persona.

La parola poetica acquista i tratti dell'eccezionalità divenendo privilegio esclusivo individuale, che conferisce successo ed immortalità. Per questo si potrebbe dire che l'ultima metamorfosi del poema è quella che trasforma il breve spazio della vita di Ovidio in un volo più alto delle stelle per il suo nome e la sua fama.

La straordinaria capacità di combinare gioco e serietà, realtà ed illusione, verità e fantasia, leggerezza ed umanità, che fondano l'ambiguità ovidiana, trovano espressione centrale nella complessità e ricchezza della poetica di Ovidio, fatta di estetica della materia e di libera creazione fantastica, di una poesia che è meraviglia, piacere narrativo a cui il poeta si abbandona, senza apparenti freni e vincoli e che si comunica al lettore con rara immediatezza, ma anche "grande e addolcita metafora della natura, del tempo e della morte"³⁴. Gli aspetti crudeli e inquietanti della natura, infatti, l'angoscia del limite e della fine sono stemperati e sfumati nel ripetersi della favola che allude ad una serie di stati in

³³

Si licet et fas est, vates rege vatis habenas

*Se si può ed è lecito tu, vate (Germanico), reggi le briglie del vate (Ovidio)
Fasti, I, 25-26*

³⁴ P. Fornaro, *Metamorfosi con Ovidio*, Olschki, Firenze, 1994.

cui la morte non è mai definitiva e l'annullamento non esiste: la serie delle metamorfosi esorcizza l'angoscia della morte.

Nell'estrema varietà del processo metamorfico totale ed irreversibile, parziale e temporaneo, unico o doppio, parte di un processo di miglioramento o di degradazione, premio, punizione o atto di pietà, non sono rare le allusioni alla poetica ovidiana e le scelte metamorfiche che trasformano il mito in comunicazione o spettacolo sull'arte, spesso mediante un intreccio di valenze, anche simboliche, che collegano bellezza, amore e movimento³⁵.

E' il caso del noto episodio di Apollo e Dafne (I, 525-567), dove il modello estetico, significativamente sotto l'aura di Apollo, si esprime attraverso la corrispondenza al movimento (esso stesso forma di seduzione) dell'idea dell'arte e della bellezza. Così per la vicenda di Eco e Narciso (III, 342-503), dove invece il tema centrale del rapporto tra immagine e realtà riflette allo specchio il legame natura – arte ed aggiunge all'illusione del protagonista un illusionismo narrativo, prodotto artistico che costruisce la scena come realmente esistente, inducendo il lettore alla medesima identificazione di immagine e realtà, causa del desiderio e della perdizione di Narciso. In tal modo la narrazione ovidiana si apre indirettamente a suggestive ed ambigue prospettive sul potere e sul fascino di una poesia che costruisce ed insieme svela la potenza illusionistica dell'arte.

Ma probabilmente il testo più interessante a tal proposito è la favola di Pigmalione (X, 243-297), che per altro è sottilmente legata agli altri due attraverso una serie di efficaci collegamenti.

La vicenda è inserita nel X libro, contraddistinto da una felice unità narrativa grazie alla figura di Orfeo, il narratore verso la cui voce e il cui mirabile canto si muovono animali ed alberi di ogni specie, dal pino al cipresso. Il divino cantore esprime la desolata tristezza per la pena d'amore ed essa si riflette negli episodi oggetto del canto, quasi tutti di esito doloroso, con protagonisti giovani cari agli dei, che per diversi motivi finiscono miseramente.

Tra i miti metamorfici del canto di Orfeo spiccano le vicende di Ganimede e Giacinto, ma anche le storie di Pigmalione, di Mirra, nipote di Pigmalione, e di Adone, figlio di Mirra, all'interno di una sorta di incastro legato a leggende ciprie. Nel caso di Pigmalione, il fatto che il narratore sia rappresentato da Orfeo è già elemento significativo dell'importanza che si vuole dare ai due personaggi in quanto artisti straordinari e al fatto che l'arte ha un ruolo essenziale nelle loro vicende.

Clemente di Alessandria³⁶ ed Arnobio³⁷ testimoniano che Filostefano di Cirene, un mitografo greco del III a.C., aveva narrato un ciclo di storie cipriote (Κυπριακά) per noi perdute, tra cui la vicenda di Pigmalione, il re di Cipro innamoratosi della statua di Afrodite, al punto da crederla una donna vera e da immaginare di potersi congiungere con essa.

Ovidio recupera il mito e lo trasforma in passaggi chiave per cui, là dove la vicenda negli autori cristiani si iscriveva in un caso pesantemente condannato di amore per una statua (agalmatofilia), il poeta latino, pur non eliminando la connotazione iniziale di passione d'amore innaturale, retaggio del mito di perversione erotica³⁸, trasporta il racconto verso un centro vitale rappresentato dall'arte, non più dall'amore. Pigmalione è, infatti, per Ovidio

³⁵ Gli aspetti simbolici di alcuni miti d'arte ovidiani (Narciso, Orfeo, Pigmalione) ed il tema metamorfico ritornano ad ispirare la letteratura del '900 da D'Annunzio (*Alcyone*, 1903) a Montale con le sue figure di donne incastonate nei versi sotto forme metamorfiche, a partire dall'immagine di Clizia da *Le occasioni* (1939) a *La bufera e altro* (1956).

³⁶ *Protrepticon*, 57, 3

³⁷ *Adversus nationes*, VI, 22

³⁸ La passione d'amore innaturale stabilisce un sottile legame tra la vicenda di Pigmalione e quella di Cinira e Mirra.

non re di Cipro, bensì un artista cipriota devoto a Venere, ma esasperatamente lontano dalle donne, perché spaventato dai loro comportamenti viziosi³⁹; nel suo isolamento egli si innamora della statua che lui stesso ha scolpito e in cui ha rappresentato un'immagine ideale di donna.

Il racconto procede secondo tre sequenze narrative dominanti. Nella prima sezione del mito si assiste alla realizzazione da parte dell'artista dell'opera d'arte, sulla spinta di un impulso originario e secondo caratteri ideali (vv. 243-253). Nella seconda l'opera diventa oggetto di una passione ossessiva ed autoriflessiva: si potrebbe dire che l'estetica della materia ha originato il passaggio dal tempo della creazione a quello dell'illusione (vv. 254-279); la terza parte segna, invece, il momento in cui l'illusione si fa realtà, attraverso l'intervento miracoloso di Venere, invocata dallo scultore cipriota (vv. 280-294).

1

*Quas quia Pygmalion aevum per crimen agentes
viderat, offensus vitiis, quae plurima menti
femineae natura dedit, sine coniuge caelebs
vivebat, thalamique diu consorte carebat. 245*
*Interea niveum mira feliciter arte
sculpsit ebur, formamque dedit, qua femina nasci
nulla potest, operisque sui concepit amorem.
Virginis est verae facies, quam vivere credas 250*
*et, si non obstet reverentia, velle moveri:
ars adeo latet arte sua. Miratur, et haurit
pectore Pygmalion simulati corporis ignes.*

*Avendole viste condurre una vita dissoluta, Pigmalione,
disgustato dei vizi che, infiniti, la natura ha dato
alla donna, viveva celibe, senza sposarsi e 245*
*a lungo rimaneva senza una compagna che dividesse il suo letto.
Intanto, con arte felice e meravigliosa, scolpì
dell'avorio bianco come neve e gli dette forma di donna,
così bella, che nessuna può nascere più bella. E s'innamorò della sua opera.
L'aspetto è quello di una fanciulla vera, e diresti che è viva 250*
*e che, se non fosse così timida, vorrebbe muoversi.
Tanta è l'arte, che nell'arte si cela. Pigmalione è incantato,
e in cuore gli si accende una fiamma per quel corpo finto.*

Pigmalione, si è detto, è un artista, uno scultore che plasma una bellissima statua, non però di Venere, ma di una donna comune; la fanciulla d'avorio non ha un nome, proprio perché è proiezione del suo creatore, Pigmalione appunto, l'artista padre di una statua unica, meravigliosa e alla fine vivente, metafora della perfetta creazione artistica.

L'origine del fare artistico di Pigmalione è data dal desiderio di evadere da una realtà disgustosa (vv. 243-247), costruita dal racconto della condotta delle Propetidi ed essenziale allo svolgimento della vicenda del giovane cipriota, perché è da lì che si genera in Pigmalione un tale disgusto nei confronti delle donne da indurlo a rifiutarsi di prender

³⁹ Il racconto continuo delle mutate forme, che si succedono senza interruzione all'interno di ciascun libro e si legano con echi ed agganci da un libro all'altro, aveva presentato nei versi immediatamente precedenti alla vicenda di Pigmalione le Propetidi, fanciulle arroganti, colpevoli di aver recato oltraggio al culto di Venere, alla cui divinità osarono non credere. La dea, vendicativa come tutti gli altri dei delle *Metamorfosi*, le aveva svergognate obbligandole all'esercizio della prostituzione. Perso il senso del pudore, per la durezza del loro animo e ormai incapaci di arrossire per la vergogna, furono mutate in rigida pietra (X, 238-242).

moglie e plasmare invece l'immagine di una donna perfetta. Come dire che l'arte è via per superare le brutture della natura / realtà e Pigmalione è l'artista che crea una nuova realtà da contrapporre a quella ordinaria; per questo il suo mito diventa allegoria della nobiltà sublimatrice dell'arte.

Si comprende bene, pertanto, perché Ovidio inserisca la vicenda del giovane cipriota nei canti di Orfeo, artista come lui, appartato anch'egli nella sua solitudine, in quanto deluso dalla realtà che lo circonda⁴⁰. Orfeo e Pigmalione si rifugiano nel mondo della creazione artistica, imponendone le leggi ad una natura brutta ed inanimata e rappresentano così il potere dell'arte di compiere miracoli: dar la vita alle piante ed ammansire le belve, far nascere dalla gelida pietra una splendida creatura vivente.

La creazione artistica stabilisce anche una analogia con la paternità, e questa analogia è resa ancor più convincente dalla scelta della scultura (Pigmalione è scultore) arte della materia e del tatto. Si potrebbe dire di più: lo scultore Pigmalione è padre della fanciulla d'avorio come Ovidio lo è per il mito trasformato in arte. Infatti "il suo tema è la plasticità del cambiamento nel suo svolgersi, l'audace tentativo di rendere una materia indocile capace di mostrare la transitorietà e la sensibilità di stati e atteggiamenti mutevoli del corpo, la vulnerabilità dei corpi alle passioni e ai cambiamenti che le passioni determinano nell'animo e nelle caratteristiche fisiche"⁴¹.

La parte conclusiva del racconto esprime tutto questo, secondo un percorso che, pur essendo da essere inanimato ad animato, ripropone specularmente la capacità ovidiana di ritrarre la passione in movimento e il cambiamento in *progress*, come accade in maniera esemplare nella metamorfosi di Dafne (I, vv. 540.556), dove il rapporto tra movimento e bellezza (*auctaque forma fuga est*, v. 530), Dafne ed Apollo, può essere considerato una delle innumerevoli allusioni alla poetica di Ovidio, che ha scelto di celebrare l'incanto delle mutate forme⁴². L'arte si esprime attraverso un carattere ideale, in quanto è l'idealizzazione di una forma perfetta di donna che ispira l'artista, è il riflesso di un'idea, non di un corpo che dà forma alla scultura ed origina un amore, che dall'immagine ideale si trasferisce all'oggetto della creazione artistica. Così l'amore di Pigmalione è l'amore fecondo dell'arte, che finisce con il dar vita alla materia inanimata. La capacità straordinaria e prodigiosa (*mira ... arte*, v. 247, ma anche *miratur*, v. 252) di Pigmalione rovescia le brutture della natura (v. 245) con la purezza delle linee e la perfezione estetica, che rendono la statua superiore ad ogni donna vivente (vv. 248-249); e il conferimento della bellezza da parte dell'abilissimo artista, *formamque dedit* v. 248, dà valore esclusivo all'immagine della donna, che secondo Pigmalione nella realtà è, invece, un essere per natura spregevole.

I vv. 247-249 introducono un tema fondamentale nella rielaborazione ovidiana del mito e cioè quello dell'arte e del suo potere straordinario. Proprio l'espressione *mira feliciter arte*, v. 247, è particolarmente illuminante nella sua concentrazione; infatti l'aggettivo e l'avverbio che accompagnano il sostantivo sono legati da un sottile quanto efficace procedimento logico, perché *feliciter* indica che il compimento di un'azione viene coronato da successo ed è, perciò, consequenziale a *mira*, straordinaria. E *qua femina nasci / nulla potest*, vv. 248-249, non solo è una precisazione che sottolinea l'eccellenza dell'arte dello scultore di Cipro, ma comunica anche il carattere ideale della creazione, in quanto essa non imita la realtà, bensì la supera perfezionandola.

⁴⁰ E' rilevante il fatto che per entrambi la delusione nei confronti del reale sia segnata dalla presenza / assenza della donna.

⁴¹ C. Segal, *Ovidio e la poesia del mito. Saggi sulle "Metamorfosi"*, Venezia, 1990.

⁴² Non a caso prima della scena della caccia erotica Apollo ricorda a Dafne la sua arte di poeta e di cantore:
*Io sono colui che rivela il futuro, il passato e il presente;
sono colui che accorda il canto al suono della cetra.*

I, 517-518

E' per questo che l'intera sequenza lascia intendere uno dei nuclei centrali della poetica ovidiana, capace di incrinare il principio fondamentale su cui si reggeva l'arte classica e cioè il principio mimetico: l'arte imita la natura, tanto che il più alto elogio che gli scrittori antichi rivolgono, per esempio, al pittore è quello di riuscire ad imitare così fedelmente la realtà da trarre in inganno lo spettatore⁴³. Per Ovidio, invece, il rapporto natura / arte tende a rovesciarsi: è l'arte e non la natura a costituire un modello insuperabile di perfezione.

Come afferma G. Rosati "allo schema tradizionale nell'estetica della mimesi (*l'opera d'arte è così perfetta da sembrare reale*) si sostituisce lo schema rovesciato, *la natura è tanto perfetta da sembrare un'opera d'arte*", cosicché l'illusionismo si configura come essenza della poesia, alla quale la natura sembra ispirarsi e tendere quando si mostra nella sua bellezza⁴⁴.

L'illusione creata dall'arte è tale che anche la statua di Pigmalione sembra viva e sul punto di muoversi, proponendosi come prodigio. Del resto *mira* è l'*ars* dello scultore di Cipro e le *Metamorfosi* ovidiane sono anche un inventario di *mirabilia*, che annunciano il gusto del *mirum*, del teratologico, diffuso nella seconda metà del I d.C.⁴⁵.

La creazione dell'opera d'arte fa emergere un tema centrale dell'episodio di Pigmalione, ovvero l'opposizione tra illusione e realtà, che è del resto messa in luce dall'impianto compositivo stesso, in quanto l'intervento risolutore di Venere (vv. 270-279), a cui Ovidio ha ridotto lo spazio originariamente riservato alla dea dal mito, collega il vagheggiamento dell'illusione (vv. 250-269) alla sua realizzazione (vv. 270-279).

Per altro, tutte le *Metamorfosi* sono un universo di forme illusorie in mezzo alle quali i personaggi, vittime di inganni prodotti da ombre, riflessi, echi, parvenze sfuggenti e parole stesse, si aggirano come sperduti in un labirinto di immagini. Il narrare è la rappresentazione, lo spettacolo⁴⁶ dei loro errori e dei loro smarrimenti, con il risultato di una fuga per prospettive illusionistiche, di un moltiplicarsi dei punti di vista sulla realtà, di un loro continuo e confuso intrecciarsi, nei quali il poeta con sapiente regia accompagna il lettore nella decifrazione degli inganni, fornendo con i suoi interventi (di nuovo il rovesciamento del codice epico) il punto di vista "vero", su cui misurare le prospettive parziali e deformate dei personaggi. Ma il "vero" del poeta, mediante la suprema sicurezza espressa dall'ironia, è esso stesso apparenza ingannevole e spettacolo di finzione, che svela il gesto più autentico della poesia nell'esibizione della propria natura fittizia e degli artifici del suo funzionamento. Lo scetticismo che Ovidio mostra sulla realtà dell'universo si intreccia all'ironia sulla congenita infedeltà al vero da parte dei poeti, in modo che la natura delle *Metamorfosi* è relativa e fittizia, è apparenza. L'operazione letteraria si rivela cioè

⁴³ Si pensi all'aneddoto riportato da Plinio il Vecchio con gli uccelli che cercano di beccare un grappolo d'uva dipinto dal pittore Zeusi, perché lo prendono per reale (*Naturalis Historia*).

⁴⁴ Sono numerosissimi i passi delle *Metamorfosi* nei quali emerge il singolare e complesso procedimento imitativo della natura rispetto all'arte; per esempio in II, 397-398 si dice che il collo, le spalle, le mani ed il torace del centauro Cillaro sono quelli delle statue più celebrate. Anche la grotta dove Atteone sorprende Diana mentre si bagna (III, 158-159) è stata resa simile ad un'opera d'arte dalla natura, così come Andromeda, che Perseo vede dall'alto legata allo scoglio (IV, 673-675) apparirebbe all'eroe una statua di marmo, se una brezza leggera non le agitasse i capelli; il figlio di Mirra appena nato ha un corpo *come quello dei nudi Amorini dipinti nei quadri* (X, 515) e della grotta dove Peleo sorprende Teti *non si sa se sia opera di natura / o scavata ad arte - ma è più probabile questo* - (XI, 235-236). Si tratta di motivi che riecheggiano in Tasso (il giardino di Armida *Di natura arte par, che per diletto / l'imitatrice sua scherzando imiti, Gerusalemme Liberata*, XVI, ottava 10) ed anche in Ariosto (di Angelica salvata dall'orca Ruggero dice *Creduto avria che fosse statua finta / o d'alabastro o d'altri marmi illustri, Orlando Furioso* X, 96) all'interno di episodi di chiara ispirazione ovidiana.

⁴⁵ E' un gusto documentato, per esempio, dall'opera di Plinio il Vecchio, che raccoglie ed ordina storie di mondi esotici e favolosi.

⁴⁶ Già Leopardi aveva colto in Ovidio un "ostinatissimo e acutissimo cacciatore di immagini" e certamente l'arte del poeta latino è all'insegna dello spettacolo, il che contribuisce a spiegare il durevole successo figurativo delle *Metamorfosi* e la costante fortuna delle scene del poema come punto di partenza per opere pittoriche e plastiche.

essa stessa una delle parvenze di cui il mondo si compone, interprete fedele delle sue forme mutevoli ed instabili mediante la retorica della spettacolarità che organizza il poema. Ne deriva una profonda solidarietà tra la tematica che aggrega i contenuti dell'opera metamorfica e l'atteggiamento del narratore, ispirato da una poetica urbana e moderna, adeguata al gusto di una Roma raffinata che guarda con garbato ed ironico distacco alla sua veneranda tradizione mitologica.

Ma anche il Pigmalione di Ovidio, in quanto personaggio, diversamente dal re di Cipro, di cui parlano Clemente ed Arnobio, illuso e frustrato nei suoi folli desideri⁴⁷, è consapevole di vagheggiare la propria illusione:

*Virginis est verae facies, quam vivere credas
et, si non obstet reverentia, velle moveri:
ars adeo latet arte sua. Miratur, et haurit
pectore Pygmalion simulati corporis ignes.
Saepe manus operi temptantes admovet, an sit
corpus, an illud ebur, nec adhuc ebur esse fatetur.*

*L'aspetto è quello di una fanciulla vera, e diresti che è viva
e che, se non fosse così timida, vorrebbe muoversi.
Tanta è l'arte, che nell'arte si cela. Pigmalione è incantato,
e in cuore gli si accende una fiamma per quel corpo finto.
Spesso passa la mano sulla statua per sentire
se è carne o invece avorio, e non si risolve a dire che è avorio.*

vv. 250-255

di calarsi nella dimensione dell'immaginario e della fantasia; la sua è un'illusione costantemente presente a sé stessa, e pur voluta e ricercata dall'artista (*nec adhuc ebur esse fatetur* v. 255) per potersi abbandonare all'ebbrezza della fantasia (*putat, credit, metuit* vv. 256 sgg.) in una sorta di oscillazione allucinata tra la fredda realtà della materia (*ebur niveum, forma, facies, simulati corporis*) e l'emozionante illusione della persona viva (*vivere credas, si non obstet Haurit / pectore ... ignes*). Proprio l'ipotetica *si non obstet reverentia, se non la trattenesse il pudore*, v. 251, sottolinea la distanza tra la realtà, che è rappresentata dalla spudoratezza delle Propetidi, e l'immagine ideale prodotta dall'artista, da un artista che cela l'arte nell'abilità tecnica: *ars adeo latet arte sua*, v. 250. La frase, che assume quasi il rilievo di una dichiarazione di poetica, unisce Ovidio e Pigmalione nel modo di intendere l'arte e grazie all'allitterazione e al poliptoto suggella il concetto centrale dell'arte ovidiana, costantemente in tensione tra illusionismo e consapevolezza di un'operazione che si fonda su scaltriti e raffinatissimi strumenti tecnici.

Altri personaggi del mondo delle *Metamorfosi* sono presentati al centro di giochi di illusione; tra di essi Narciso, una figura alla quale per diverse analogie si riallaccia Pigmalione. Entrambi i giovani, infatti, dapprima rifiutano l'amore (Narciso per superbia e Pigmalione disgustato dal comportamento delle donne); entrambi, soprattutto, si legano ad un'immagine, non ad una creatura vera e per questo sono al centro di un'illusione⁴⁸.

Il Narciso di Ovidio⁴⁹ è vittima di una duplice illusione, acustica ed ottica: *imago vocis* (III, 358) ed *imago formae* (III, 416). Con la prima il giovane si illude sulla voce che ode risuonare, Eco, attribuendo a quel suono un tipo di realtà di cui invece è privo e finendo per conferirgli illusoriamente un'esistenza autonoma, oggettiva e non di riflesso,

⁴⁷ *Adversus Nationes*, VI, 22.

⁴⁸ L'accostamento nel segno dell'illusione tra Narciso e Pigmalione è presente già nel *Roman de la Rose*, dove sembra intuito anche il significato differente, oppositivo dei due personaggi.

⁴⁹ III, 339-510.

soggettiva, come è nella realtà; con la seconda crede, invece, di vedere nello specchio dell'acqua un viso vero e proprio, un'altra persona, non l'immagine riflessa di sé. Così neppure è preso dal sospetto della realtà solo apparente, in superficie, di quel volto⁵⁰. Sfugge a Narciso, *imprudens* (v. 425), la realtà tutta particolare, e cioè non autonoma, oggettiva, immediata, ma dominata dal soggetto che la crea, del suono dell'eco come del volto nell'acqua; non comprende che suono e volto vivono "di riflesso" ed il loro rapporto con la realtà è di pura re-azione⁵¹.

<i>Ergo ubi Narcissum per devia rura vagantem</i>	370
<i>vidit et incaluit, sequitur vestigia furtim,</i>	
<i>quoque magis sequitur, flamma propiore calescit,</i>	
<i>non aliter, quam cum summis circumlita taedis</i>	
<i>admotam rapiunt vivacia sulphura flammam.</i>	
<i>O quotiens voluit blandis accedere dictis</i>	375
<i>et molles adhibere preces! Natura repugnat,</i>	
<i>nec sinit, incipiat; sed, quod sinit, illa parata est</i>	
<i>expectare sonos, ad quos sua verba remittat.</i>	
<i>Forte puer, comitum seductus ab agmine fido,</i>	
<i>dixerat: «Ecquis adest? », et «Adest!» responderat Echo.</i>	380
<i>Hic stupet, utque aciem partes dimittit in omnes,</i>	
<i>voce «Veni!» magna clamat: vocat illa vocantem.</i>	
<i>Respicit et rursus nullo veniente, «Quid» inquit</i>	
<i>«me fugis?» et totidem, quot dixit, verba recepit.</i>	
<i>Perstat et alternae deceptus imagine vocis</i>	385
<i>«Huc coëamus!» ait, nullique libentius umquam</i>	
<i>responsura sono «Coëamus!» rettulit Echo,</i>	
<i>et verbis favet ipsa suis, egressaque silva</i>	
<i>ibat, ut iniceret sperato bracchia collo.</i>	
<i>Ille fugit fugiensque «Manus complexibus aufer!</i>	390
<i>Ante» ait «emoriar, quam sit tibi copia nostri!»</i>	
<i>Rettulit illa nihil nisi «Sit tibi copia nostri! »</i>	
<i>Spreta latet silvis pudibundaque frondibus ora</i>	
<i>protegit et solis ex illo vivit in antris;</i>	
<i>sed tamen haeret amor crescitque dolore repulsae:</i>	395
<i>extenuant vigiles corpus miserabile curae,</i>	
<i>adducitque cutem macies, et in aëra sucus</i>	
<i>corporis omnis abit; vox tantum atque ossa supersunt:</i>	
<i>vox manet; ossa ferunt lapidis traxisse figuram.</i>	
<i>Inde latet silvis nulloque in monte videtur;</i>	400
<i>omnibus auditur: sonus est, qui vivit in illa.</i>	
<i>Ora, quando vide Narciso vagare per solitarie campagne, Eco</i>	370
<i>se ne infiammò, e ne seguì di nascosto le orme. E quanto</i>	
<i>più lo seguiva, tanto più, per l'accorciarsi della distanza</i>	
<i>si scaldava, come lo zolfo vivo e tenace spalmato in cima</i>	
<i>a una fiaccola divampa, se si accosta al fuoco.</i>	
<i>Oh quante volte avrebbe voluto abbordarlo con dolci parole</i>	375

⁵⁰ E' del tutto probabile che sia invenzione ovidiana l'accostamento di Eco e Narciso in un'unica vicenda mitica, probabilmente ispirata dall'espressione *imago vocis* (ma anche *imago*) con cui il latino designava il fenomeno dell'eco. Si tratta di una scelta creativa che concentra e potenzia nella figura di Narciso il tema dell'illusione e dell'apparenza, in quanto il giovane è vittima di un abbaglio uditivo prima e visivo poi. Proprio carattere illusorio e passività costituiscono del resto la connessione profonda tra Eco, passività illusoria nella sfera della voce, e Narciso che lo è in quella della vista.

⁵¹ In tal senso è rilevante nel testo ovidiano la frequenza del prefisso iterativo re- (vv. 357, 358, 361, 369, 378, 380, 387, 392, 496, 498, 500).

*e rivolgergli tenere preghiere! La sua natura si oppone,
 non le permette di cominciare; però – questo le è permesso –
 sta pronta ad afferrare i suoni, per rimandargli le sue stesse parole.
 Per caso il fanciullo si sperde dai suoi fedeli compagni
 e dice: “C'è qualcuno?”, ed Eco risponde: “Qualcuno”. 380
 Lui si meraviglia, e cercando con gli occhi da tutte le parti
 grida a gran voce “Vieni!” E lei chiama lui che la chiama.
 Egli si guarda dietro le spalle e poiché anche questa volta
 nessuno vien fuori, “Perché - dice - mi fuggi?”, e quante parole
 pronuncia, altrettante ne riceve. Insiste, e smarrito dal rimbalzare
 della voce dice: “Qui riuniamoci!”, ed Eco, che a nessun suono
 mai risponderebbe più volentieri, “Uniamoci!” ripete. 385
 E decisa a far come dice esce dal bosco e si fa avanti
 per gettargli le braccia al collo desiderato.
 Lui fugge e nel fuggire: “Giù le mani, non mi abbracciare!
 - esclama - Preferisco morire piuttosto che darmi a te!”
 Eco non risponde altro che “Darmi a te!”
 Disprezzata, si nasconde nei boschi occultando dietro le frasche
 il volto per la vergogna e da allora vive in antri solitari.
 Ma l'amore resta confitto in lei e cresce per il dolore del rifiuto: 395
 i pensieri la tengono desta e la fanno deperire in modo pietoso,
 la pelle si raggrinzisce per la magrezza e tutti gli umori del corpo
 si disperdono nell'aria. Non rimangono che la voce e le ossa.
 La voce esiste ancora; le ossa, dicono, presero l'aspetto di sassi.
 Da allora sta celata nei boschi e non si vede su nessun monte;
 ma dappertutto si ode: è il suono, che vive in lei. 400*

III 370-401

L'illusione acustica di Narciso è incentrata su Eco che rimanda i suoni, la garrula ninfa *prudens* nell'atto di ingannare Giunone (v. 364), pura alterità nell'amore per l'altro, a cui si contrappone specularmente Narciso, pura identità. Multiformi ed ambigue risposdenze sonore costituiscono il principale modulo espressivo di cui Ovidio si serve con regolare alternanza per oggettivare nei versi il tema del suono riflesso, facendo corrispondere coerentemente il motivo conduttore della narrazione e gli stilemi espressivi che lo riproducono, con perfetta fedeltà mimetica. La tecnica dell'eco è introdotta ai vv. 353 e 355 e si riproduce attraverso una lunga serie di ripetizioni di parole abilmente variate (*loquenti ... loqui*, v. 357 sgg.; *habet ... habebat*, v. 360; *posset ... posset*, vv. 361 sgg.; *sequitur ... sequitur*, vv. 371 sgg.; *sinit ... sinit*, v. 377, *voce ... vocat ... vocantem*, v. 382; *veni ... veniente*, vv. 382 sgg.; *fugit fugiensque*, v. 390) ed una trama di risonanze ad ampia lunghezza d'onda (*latet silvis*, v. 393 e *latet silvis*, v. 400) o più ravvicinate (*corpus corporis*, v. 396 e v. 398; *vox ... ossa* e *vox ... ossa*, v. 398 sgg.) la cui risposdenza fonica è acuita da omoteleuti (v. 398) ed allitterazioni (vv. 363, 382, 383, 387, 392). Da notare, inoltre, come l'esigenza di esprimere il gioco di specchi sonori, forma funzionale al tessuto tematico, spinga Ovidio a collocare costantemente il nome di Eco in clausola (vv. 358, 380, 387, 501, 507)⁵², come a significare l'impossibilità di Eco di tacere a chi le discorre (*reticere loquenti*, v. 357).

L'illusione acustica di cui è vittima Narciso si dissolve nel momento in cui Eco scompare nelle selve; si ripristina un corretto rapporto con la realtà e con il venir meno dell'illusione tacciono anche le ambigue risposdenze sonore.

La seconda illusione di Narciso è immediatamente strutturata da Ovidio in voluta contrapposizione alla prima. Il poeta lo segnala nel v. 416 con *visae correptus imagine*

⁵² Solo al v. 359 il nome di Eco è in fine di emistichio, ma in rima interna col verso precedente.

formae, perfettamente echeggiante l' *alternae deceptus imagine vocis* del v. 385 con cui era stato introdotto l'originarsi della prima illusione.

*Fons erat inlimis, nitidis argenteus undis,
quem neque pastores neque pastae monte capellae
contigerant aliudve pecus, quem nulla volucris
nec fera turbarat nec lapsus ab arbore ramus;* 410
*gramen erat circa, quod proximus umor alebat,
silvaque sole locum passura tepescere nullo.
Hic puer et studio venandi lassus et aestu
procubuit faciemque loci fontemque secutus,
dumque sitim sedare cupit, sitis altera crevit,* 415
*dumque bibit, visae correptus imagine formae
spem sine corpore amat, corpus putat esse, quod umbra est.
Adstupet ipse sibi, vultuque inmotus eodem
haeret ut e Pario formatum marmore signum.
Spectat humi positus geminum, sua lumina, sidus* 420
*et dignos Baccho, dignos et Apolline crines
inpubesque genas et eburnea colla decusque
oris et in niveo mixtum candore ruborem,
cunctaque miratur, quibus est mirabilis ipse.
Se cupit inprudens et, qui probat, ipse probatur,* 425
*dumque petit, petitur pariterque accendit et ardet.
Inrita fallaci quotiens dedit oscula fonti!
In medias quotiens visum captantia collum
bracchia mersit aquas, nec se deprendit in illis!* 430
*Quid videat, nescit, sed quod videt, uritur illo,
atque oculos idem, qui decipit, incitar error.
Credule, quid frustra simulacra fugacia captas?
Quod petis, est nusquam; quod amas, avertere, perdes!
Ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est:* 435
*nil habet ista sui: tecum venitque manetque,
tecum discedet, si tu discedere possis.
Non illum Cereris, non illum cura quietis
abstrahere inde potest, sed opaca fusus in herba
spectat inexplato mendacem lumine formam
perque oculos perit ipse suos. Paulumque levatus,* 440
*ad circumstantes tendens sua bracchia silvas,
«Ecquis, io silvae, crudelius» inquit «amavit?
scitis enim et multis latebra opportuna fuistis.
Ecquem, cum vestrae tot agantur saecula vitae,
qui sic tabuerit, longo meministis in aevo?»* 445
*Et placet et video, sed, quod videoque placetque,
non tamen invenio: tantus tenet error amantem!
Quoque magis doleam, nec nos mare separat ingens,
nec via, nec montes, nec clausis moenia portis:
exigua prohibemur aqua! Cupit ipse teneri:* 450
*nam quotiens liquidis porreximus oscula lymphis,
hic totiens ad me resupino nititur ore;
posse putes tangi: minimum est, quod amantibus obstat.
Quisquis es, huc exi! Quid me, puer unice, fallis?* 455
*Quove petitus abis? Certe nec forma nec aetas
est mea, quam fugias, et amarunt me quoque nymphae.
Spem mihi nescio quam vultu promittis amico,
cumque ego porrexi tibi bracchia, porrigis ultro;
cum risi, adrides; lacrimas quoque saepe notavi*

me lacrimante tuas; nutu quoque signa remittis, 460
et, quantum motu formosi suspicor oris,
verba refers, aures non pervenientia nostras.
Iste ego sum! sensi, nec me mea fallit imago.
Uror amore mei, flammam moveoque feroque!
Quid faciam? Rogem, anne rogem? Quid deinde rogabo? 465
Quod cupio, mecum est: inopem me copia fecit.
O utinam a nostro secedere corpore possem!
Votum in amante novum: vellem, quod amamus abesset!
lamque dolor vires adimit, nec tempora vitae
longa meae superant, primoque extinguitur in aevo. 470
Nec mihi mors gravis est, posituro morte dolores:
hic, qui diligitur, vellem diuturnior esset!
Nunc duo concordem anima moriemur in una».
Dixit, et ad speciem rediit male sanus eandem
et lacrimis turbavit aquas, obscuraque moto 475
reddita forma lacu est. Quam cum vidisset abire,
«Quo refugis? Remane, nec me, crudelis, amantem
desere!» clamavit «Liceat, quod tangere non est,
adspicere et misero praebere alimenta furori! »

C'era una fonte senza un filo di fango, dalle acque argentate
e trasparenti, a cui mai si erano accostati pastori o caprette
portate al pascolo sui monti o altro bestiame, che mai era stata agitata
da un uccello o da un animale selvatico o da un ramo caduto da un albero. 410
Tutt'intorno c'era erba, rigogliosa per la vicinanza dell'acqua
e una selva che mai avrebbe permesso a quel luogo di essere intiepidito dal sole.
Qui il fanciullo, spossato dalle fatiche della caccia e dalla calura,
si getta bocconi e, attratto dalla bellezza del posto e dalla fonte,
mentre cerca di sedare la sete, un'altra sete gli cresce; 415
mentre beve, invaghitosi della forma che vede riflessa,
spera in un amore che non ha corpo, crede che sia un corpo quella che è un'ombra.
Attonito fissa se stesso e senza riuscire a staccare lo sguardo
rimane immobile come una statua scolpita in marmo di Paro.
Disteso a terra contempla le due stelle che sono i suoi occhi 420
e i capelli degni di Bacco, degni anche di Apollo
e le guance imuberi e il collo d'avorio e la gemma
della bocca e il rosa soffuso sul candore di neve,
e ammira tutto ciò che fa di lui un essere meraviglioso.
Desidera, senza saperlo, se stesso; elogia, ma è lui l'elogiato, 425
e mentre brama, si brama, e insieme accende e arde.
Quante volte non dà vani baci alla fonte ingannatrice!
Quante volte non tuffa nell'acqua le braccia per gettarle
attorno al collo che vede, ma nell'acqua non si afferra!
Non sa che cosa vede, ma quel che vede lo infiamma, 430
e proprio l'errore che gli inganna gli occhi glieli riempie di cupidigia.
Ingenuo, che stai a cercar di afferrare un'immagine fugace?
Quello che brami non è da nessuna parte; quello che ami, se ti volti, lo fai svanire.
Questa che scorgi è l'ombra, il riflesso della tua figura.
Non ha nulla di suo quest'immagine; con te è venuta e con te rimane; 435
con te se ne andrebbe - se tu riuscissi ad andartene!
Non desiderio di cibo, non desiderio di riposo
riesce a staccarlo da lì. Disteso sull'erba ombrata
fissa con sguardo mai sazio la forma ingannevole
e si strugge attraverso i propri occhi. E sollevandosi un po', 440
tendendo le braccia verso le selve circostanti,

"C'è qualcuno, o selve,- dice - che abbia sofferto d'amore più crudelmente?
 Voi certo lo sapete, voi che per molti siete state un opportuno nascondiglio.
 Vi ricordate di qualcuno, nella vostra lunga esistenza
 (da tanti secoli dura la vostra vita), che si sia consumato così? 445
 Mi piace, lo vedo; ma quello che vedo e mi piace,
 trovarlo non mi riesce: tanto l'amore mi confonde!
 E ragione di più per affliggermi, non è che ci separi un gran mare
 o un lungo cammino o dei monti o una cinta di mura con le porte sbarrate:
 ci divide un sottile velo d'acqua! E lui vorrebbe essere preso: 450
 tutte le volte infatti che porgo baci alla limpida onda,
 tutte le volte si protende verso di me offrendo la bocca;
 diresti che si può toccare; è un nulla che si oppone al nostro amore.
 Chiunque tu sia, vieni fuori! Perché mi illudi, fanciullo unico al mondo?
 Dove te ne vai, mentre io ti desidero? Certo non il mio aspetto né la mia età 455
 tu fuggi: mi hanno amato anche delle ninfe.
 Con sguardo amichevole mi prometti e mi fai sperare chissà che cosa,
 e quando io tendo le braccia verso di te, subito le tendi anche tu.
 Quando rido, ricambi il riso. Spesso ho anche notato lacrime
 sul tuo viso, quando lacrimo io, e anche rispondi con un cenno ai miei segni, 460
 e, a quel che posso arguire dai movimenti della bella bocca,
 mi rimandi parole che non giungono alle mie orecchie.
 Ma questo sono io! Ho capito, e la mia immagine non m'inganna più!
 Brucio d'amore per me stesso, suscito e subisco la fiamma!
 Che devo fare? Farmi chiedere, oppure chiedere io? Ma poi, chiedere che? 465
 Quel che bramo l'ho in me: la ricchezza mi rende povero.
 Oh potessi staccarmi dal mio corpo!
 Desiderio inaudito per uno che ama, vorrei che la cosa amata fosse più distante.
 E ormai questa sofferenza mi toglie le forze, e non mi resta più
 molto da vivere, mi spengo nella prima giovinezza. 470
 Ma la morte non mi è gravosa, poiché con la morte finirà questa pena:
 vorrei che lui, l'amato, vivesse di più.
 Ora invece morremo congiuntamente, spirando, due, un'anima sola".
 Così dice, e delirando torna a ricontemplare la medesima figura,
 e con le lacrime turba lo specchio d'acqua, che s'increspa; 475
 e la forma si offusca. Vedendola svanire:
 "Dove ti ritiri? Rimani, non abbandonare, crudele,
 me che ti amo! - esclama - Se toccarti non posso, mi sia permesso
 guardarti e nutrire così la mia infelice follia!"

III 407-479

Narciso è chino sull'acqua, irretito nell'incantesimo dello specchio e paralizzato dallo stupore e dall'ammirazione per quel che non sa essere lui (*abstupet ipse sibi*, v. 418); mentre egli perde il senso della realtà (*spem sine corpore amat*, v. 417), la necessaria distanza tra soggetto ed oggetto reale lentamente svanisce.

Con raffinata maestria Ovidio riattiva una tecnica narrativa capace di esprimere anche sul piano sintattico e fonico una mimesi di ciò che racconta, così da farlo trasparire dal testo; utilizza perciò in un ritmo incalzante l'iterazione di parole variate per anafore, poliptoti, paronomasie⁵³, partizioni chiasmiche delle frasi⁵⁴ che oggettivano una sorta di riflesso di

⁵³ *Sitim ... sitis* (v. 415), *dumque ... dumque* (vv. 415 sgg.), *corpore ... corpus* (v. 417), *quotiens ... quotiens* (vv. 427 sgg.), *quid videat ... quod videt* (v. 430), *quod ... quod* (v. 433), *tecum ... tecum* (vv. 435 sgg.), *discedet ... discedere* (v. 436), *non illum ... non illum* (v. 437), *ecquis ... ecquem* (vv. 442 sgg.), *cum ... cum* (vv. 458 sgg.), *lacrimas ... lacrimante* (vv. 459 sgg.), *quoque ... quoque* (vv. 459 sgg.), *quid ... quid* (v. 465), *cupio ... copia* (v. 466), *amante ... amamus* (v. 468), *mors ... morte* (v. 471), *solent ... solet* (vv. 483 sgg.), *parte ... parte* (vv. 483 sgg.), *ruborem ... rubent* (vv. 483 sgg.), *igne ... igni* (vv. 488 sgg.), *sole ... solent* (v. 489), *planxere ... planxerunt ... plangentibus* (vv. 505 sgg.), *corpus ... corpore* (v. 509).

tipo speculare, ideale per un'illusione visiva. Narciso è inoltre al centro di azioni di segno opposto, che sono espresse dall'alternanza delle diatesi verbali⁵⁵, dall'accostamento di verbi e locuzioni che esprimono il momento attivo e poi quello passivo della medesima azione⁵⁶, dalla rispondenza di prima e seconda persona singolare⁵⁷, spesso strumenti rinforzati da allitterazioni (vv. 425, 426, 447, 481, 492, 508, 509) ed omoioleuti (vv. 423, 435, 440, 450, 451 sgg., 464, 483 sgg., 489, 491, 498 sgg.).

Il lettore subisce l'ingannevole trama di riflessi visivi creata ad arte da Ovidio con la magia della poesia e quasi rivive l'inebriante esperienza di Narciso. Quest'ultimo, del tutto perso nell'intreccio di reale e di apparente, non sa staccarsi dall'illusione e separarsi dal suo "altro" io, anzi si produce in un incessante scambio di sguardi dall'uno all'altro Narciso, con una sorta di circuito ininterrotto⁵⁸, che finisce con lo scambio delle parti tra "io" e "tu" (*iste ego ... me mea*, v. 463) fino al conclusivo gioco-dramma⁵⁹ della identità di soggetto ed oggetto, espresso dall'intreccio di singolare e plurale (*nostro ... possem*, v. 467 e *vellem ... amamus*, v. 468).

Di fronte all'illusione Narciso soggiace ad un inganno del tutto inavvertito (*spem sine corpore amat*, v. 417), incapace di districarsi da una rete in cui reale ed irreale si confondono (*corpus ... est*, v. 417); egli, *inprudens* (v. 425), è vittima, non artefice, come è invece Eco, di inganno, ed è del tutto inconsapevole dell'illusione (*inrita fallaci ... oscula fonti*, v. 427) che lo avvince ed insieme lo eccita (*oculos ... error*, v. 431).

Ovidio non tralascia di ricordare, più volte, al lettore che Narciso è vittima di un inganno, nella misura in cui il giovane dà credito ad una realtà fittizia, frutto solo della sua ingenuità, ed apostrofa direttamente il suo personaggio per rivelargli l'errore (vv. 432-436). E' un punto chiave del senso che Ovidio assegna al fare artistico: in realtà, infatti, l'apostrofe può raggiungere il suo scopo soltanto con il lettore.

Narciso è ormai del tutto rapito dal fascino di quel volto ingannevole (*mendacem*, v. 439) e dagli occhi che sono i suoi (*perque oculos perit ipse suos*, v. 440) e lamenta con i boschi il suo destino di aver l'oggetto del proprio amore così vicino, tanto vicino da non poter essere anche "altro" (*quod cupio, mecum est: inopem me copia fecit*, v. 466). Si tratta di un legame paradossale con la persona amata (*novitas furoris*, v. 350), di un legame troppo stretto per essere ancora legame; infatti Narciso, dopo aver proiettato ed ammirato, senza saperlo, la propria bellezza, riconosce il suo volto e l'inconsistenza del suo amore, ma continua, follemente, ad amarsi (vv. 463 sgg.)⁶⁰. Il riflesso della voce di Eco prima e l'immagine del suo volto poi sono diventati per Narciso realtà pura e semplice di persone viventi, perché nell'ebbrezza dell'illusione egli non ha potuto coglierne l'esistenza fittizia. Un'illusione, la seconda, piena di forza, se, pur diventato cosciente di essa (vv. 478 sgg.), il giovane non può vivere senza e si abbandona alla sua follia nella certezza ironico-patetica di un'unità nella morte (*nunc duo concordēs anima moriemur in una*, v. 473)⁶¹.

⁵⁴ *Et dignos ... dignos et* (v. 421), *et placet et video ... videoque placetque* (v. 446), *percussit pectora ... pectora ... percussa* (vv. 481 sgg.).

⁵⁵ *Miratur ... mirabilis* (v. 424), *probat ... probatur* (v. 425), *petit ... petitur* (v. 426), *roger ... rogem ... rogabo* (v. 465).

⁵⁶ *accendit et ardet* (v. 426), *flammas moveoque feroque* (v. 464).

⁵⁷ *Porrexi ... porrigis* (v. 458), *risi ... adrides* (v. 459).

⁵⁸ Caravaggio riprende il motivo, focalizzando sulla struttura del cerchio la tela dedicata a Narciso.

⁵⁹ Ovidio è insieme poeta appassionatamente preso dalla narrazione ed artista ironicamente distaccato, per cui nel testo si intrecciano partecipazione affettiva e gioco intellettuale.

⁶⁰ Nella descrizione dell'autoamore di Narciso è certamente estranea ad Ovidio l'intenzione di riferirsi al fenomeno psicologico comune ed anche ad una precisa categoria psicologica. Al poeta latino interessano, se mai, la complicazione psicologica del personaggio e la paradossale situazione di illusione provocata dalla ingenuità.

⁶¹ Per accompagnare la ripresa del tema iniziale dal campo visivo il gioco di riflessi ritorna al sonoro (vv. 495 sgg.): Eco, soltanto suono, che accompagna il pianto e la morte del giovane amato.

Il lettore, invece, al contrario di Narciso, si rende conto dell'illusione di cui il giovane è vittima; perciò l'intervento in prima persona di Ovidio è una scelta cosciente per affermare la sua presenza di narratore ed attivare una duplice dissoluzione: la prima relativa all'illusione di cui è vittima Narciso all'interno della narrazione, la seconda a quella dei lettori affascinati dalla bella storia, prodotto di un illusionismo narrativo di secondo livello che propone la scena come realmente esistente. E', in altre parole, la dissoluzione "all'esterno", che crea distanza ironica dall'illusione costituita dalla poesia, finzione / riflesso della vera realtà, *mendacium*, *fabula* fittizia. La narrazione ovidiana intreccia e fa interagire il momento dell'abbandono alla finzione artistica e quello del distanziamento ironico che insidia l'illusione poetica, rivelandola al lettore in un complice gioco di profanazione; o meglio, per il poeta latino il mondo della creazione artistica ha una natura particolare rispetto a quello della realtà pura e semplice: i *prodigiosa mendacia* dei poeti (*Amores*, III, 6, 17) acquistano l'apparenza di realtà quando ci si collochi all'interno del sistema letterario, nel momento patetico, ma diventano finzione totale quando ci si ponga all'esterno, nel momento dell'ironia.

Gli indistinti confini, espressione con cui Italo Calvino⁶² titolava un saggio premesso all'edizione Einaudi delle *Metamorfosi* ovidiane (1979), mettendo a fuoco nel poema, come una delle radici della poesia delle metamorfosi, la contiguità tra dei ed esseri umani, tra fauna, flora, regno animale, firmamento e ciò che normalmente è definito umano, potrebbe estendersi a segnalare la labilità dei confini tra dimensione interna ed esterna all'arte, tra realtà oggettiva e realtà artistica; per essa il prestigioso illusionismo dell'arte si esercita nella confusione di piani della realtà e, al massimo della sua autoconsapevolezza, la poesia gioca a negare se stessa. Si tratta di un gioco dal quale Ovidio è fuori, perché è egli stesso a condurlo, conservando nell'operazione artistica la necessaria distanza per distinguere la realtà vera dal suo riflesso e per segnare l'alterità irriducibile tra sfera della realtà e sfera dell'arte.

Se Narciso è l'uomo di fronte al quale l'illusione si dissolve, lasciando che si ricomponga la nuda realtà su cui essa stessa si è formata ed alla quale egli non appartiene più, Ovidio è l'artista che, consapevole della finzione su cui opera, infrange l'illusione di un'esistenza oggettiva della poesia da lui stesso creata, facendone trasparire la natura essenzialmente fittizia, è l'artista che dalla sfera dell'arte riconduce il lettore sul terreno della comune realtà; in questo richiama aspetti del suo Pigmaliote. Ma mentre il poeta denuncia la natura fittizia delle *praestigiae* cui egli stesso ha saputo dar vita, il lettore è costretto a riconoscergli abilità ipnotica e a tributargli un applauso ammirato. Per questo l'arte di Ovidio pretende il riconoscimento del suo valore, richiede di esibirsi, vive dell'ammirazione dell'ascoltatore rapito dalla bravura del poeta: è una poesia che esige l'applauso come poesia da teatro⁶³. Da questo punto di vista, per la concentrazione su di sé, Ovidio è il poeta Narciso⁶⁴ che si china all'ammirazione del proprio virtuosismo e si esalta nello stupore del suo pubblico; davvero *nimum amator ingenii sui*, come lo definiva Quintiliano (X 1, 93), si può capire come dall'amara *relegatio* a Tomi egli spieghi perché ha perduto il gusto di comporre poesia. Scrivere poesie che non saranno lette di fronte a nessuno è come danzare al buio, secondo la sua stessa suggestiva immagine:

⁶² Colpito ed affascinato dall'abilità narrativa del poeta latino e dal tono conversevole e rapido con cui egli sa avvincere il lettore, passando da un mito all'altro, Calvino vede in Ovidio un simbolo realizzato di quella leggerezza che in *Lezioni Americane* lo scrittore considerava qualità precipua del narratore moderno, insieme a rapidità, esattezza, visibilità e molteplicità.

⁶³ *Epistulae ex Ponto*, I 6, 57-69 (in particolare: *hoc mea contenta est infelix Musa theatro*, v. 69) e *Tristia*, V 1, 73-76.

⁶⁴ Nella tradizione letteraria successiva Narciso è diventato più volte simbolo della figura del poeta o dell'artista che crea; per esempio, è di A.W. Schlegel l'affermazione: *Dichter sind ... immer Narcisse* ("Athenaeum", Berlin 1798) e per i simbolisti la figura mitica era l'emblema del poeta che si autoriflette e si serve della sua opera come di uno specchio in cui conoscersi, contemplarsi, ammirarsi.

*Parvaeque, ne dicam scribendi nulla voluptas
est mihi, nec numeris nectere verba iuvat.
Sive quod hinc fructus adeo cepimus ullos,
principium nostri res siti sta mali:
sive quod in tenebris numerosos ponere gestus,
quodque legas nulli scrivere carmen, idem est.
Excitat auditor studium, laudataque virtus
crescit, et immensum gloria calcar habet.*

*Piccolo, per non dire nullo è il piacere che provo
scrivendo, combinando ritmi e parole.
Vuoi perché così poco vantaggio ne ho tratto
che di lì è cominciata la mia disgrazia;
vuoi perché fare una danza al buio o scrivere versi
che non leggerai a nessuno è lo stesso.
Un ascoltatore stimola l'esercizio, la lode
accresce l'abilità, gran pungolo è la gloria.*

E.P. IV 2, 29-36

Sul piano del legame con l'illusione la creazione di Ovidio nella storia di Narciso procede in termini di fluida linearità, all'insegna della piena e ripetuta inconsapevolezza nella quale il giovane vive; nel caso di Pigmalione, invece, il rapporto con l'illusione creata dall'abilità di artista dello scultore è costruito da Ovidio con ricchezza di sfumature. Pigmalione, infatti, per un verso, consapevole della dimensione fittizia della statua, segnala come illusione il desiderio che essa ispira e tale lo considera, ma per l'altro, contemporaneamente, vive di un'altrettanto costante apertura ad abbandonarsi alla fantasia, cosicché l'esperienza è vissuta in maniera prudente e meditata rispetto a quella di Narciso, ma in continue oscillazioni tra dubbio e illusione (vv. 254-255 e vv. 256 sgg.). Ne sono segno evidente sia l'insistenza sul tema della meraviglia (*mira arte*, v. 247; *miratur* v. 252) sia l'espressione singolare *haurit ... ignes* (vv. 252-253), nella quale il verbo *haurire* è usato in un nesso insolito, perché ha come complemento diretto *ignes*, proprio l'opposto della sua reggenza usuale che è *aquam*; quasi che Pigmalione traesse non sospiri⁶⁵, ma addirittura fiamme prodotte dal divampare della passione, orientate, tuttavia, verso un *corpus simulatum*, finto appunto.

2

<i>Saepe manus operi temptantes admovet, an sit corpus, an illud ebur, nec adhuc ebur esse fatetur.</i>	255
<i>Oscula dat, reddique putat, loquiturque tenetque, et credit tactis digitos insidere membris et metuit, pressos veniat ne livor in artus. Et modo blanditias adhibet, modo grata puellis munera fert illi conchas teretesque lapillos</i>	260
<i>et parvas volucres et flores mille colorum liliaque pictasque pilas et ab arbore lapsas Heliadum lacrimas. Ornat quoque vestibus artus: dat digitis gemmas, dat longa monilia collo; aure leves baccae, redimicula pectore pendent:</i>	265

⁶⁵ Il nesso metaforico del termine *haurire*, in senso proprio "attingere", deriva dal significato di "trarre fuori", come in *suspiratus haurire* "trarre profondi sospiri".

<i>cuncta decent; nec nuda minus formosa videtur. Collocat hanc stratis concha Sidonide tinctis appellatque tori sociam adclinataque colla mollibus in plumis tamquam sensura reponit. Festa dies Veneris tota celeberrima Cypro venerat, et pandis inductae cornibus aurum concliderant ictae nivea cervice iuvencae, turaque fumabant, cum munere functus ad aras constitit et timide "Si, di, dare cuncta potestis, sit coniunx, opto", non ausus "eburnea virgo" dicere Pygmalion "similis mea" dixit "eburnae". Sensit, ut ipsa suis aderat Venus aurea festis, vota quid illa velint, et, amici numinis omen, flamma ter accensa est apicemque per aera duxit.</i>	270
<i>Spesso passa la mano sulla statua per sentire se è carne o invece avorio, e non si risolve a dire che è avorio. Le dà dei baci, e gli pare che gli vengano resi, e le parla e l'abbraccia, e crede che le dita affondino nelle membra che tocca, e ha paura che la pressione lasci un livido sulla carne. E ora le fa dei complimenti, ora le offre doni graditi alle fanciulle: conchiglie e sassolini levigati e uccellini e fiori dai mille colori, e gigli e biglie dipinte e lacrime d'ambra stillate dall'albero delle Eliadi. Le addobba il corpo, poi, anche di vesti, le infila gemme alle dita e al collo lunghe collane; perle leggere le pendono dalle orecchie e nastri sul petto: tutto le sta bene; e nuda non appare meno bella. La adagia su coperte tinte con conchiglia di Sidone, la chiama compagna di letto e le poggia delicatamente la testa reclinata su morbidi cuscini, quasi potesse sentirli. E venne il giorno della festa di Venere, festa grandissima in tutta Cipro: già giovenche dalle corna ricurve fasciate d'oro erano cadute, colpite sul candido collo, e fumava l'incenso, quando Pigmalione, dopo aver depresso le offerte, si fermò accanto all'altare e timidamente disse: "O dèi, se è vero che tutto potete concedere, vorrei in moglie - non osò dire la "fanciulla d'avorio"- una donna simile alla mia d'avorio". L'aurea Venere, presente alla propria festa, coglie il senso di quella preghiera, e - segno che la divinità è propizia - una fiamma tre volte palpita e con la sua punta guizza nell'aria.</i>	275
<i>Spesso passa la mano sulla statua per sentire se è carne o invece avorio, e non si risolve a dire che è avorio. Le dà dei baci, e gli pare che gli vengano resi, e le parla e l'abbraccia, e crede che le dita affondino nelle membra che tocca, e ha paura che la pressione lasci un livido sulla carne. E ora le fa dei complimenti, ora le offre doni graditi alle fanciulle: conchiglie e sassolini levigati e uccellini e fiori dai mille colori, e gigli e biglie dipinte e lacrime d'ambra stillate dall'albero delle Eliadi. Le addobba il corpo, poi, anche di vesti, le infila gemme alle dita e al collo lunghe collane; perle leggere le pendono dalle orecchie e nastri sul petto: tutto le sta bene; e nuda non appare meno bella. La adagia su coperte tinte con conchiglia di Sidone, la chiama compagna di letto e le poggia delicatamente la testa reclinata su morbidi cuscini, quasi potesse sentirli.</i>	255
<i>E venne il giorno della festa di Venere, festa grandissima in tutta Cipro: già giovenche dalle corna ricurve fasciate d'oro erano cadute, colpite sul candido collo, e fumava l'incenso, quando Pigmalione, dopo aver depresso le offerte, si fermò accanto all'altare e timidamente disse: "O dèi, se è vero che tutto potete concedere, vorrei in moglie - non osò dire la "fanciulla d'avorio"- una donna simile alla mia d'avorio". L'aurea Venere, presente alla propria festa, coglie il senso di quella preghiera, e - segno che la divinità è propizia - una fiamma tre volte palpita e con la sua punta guizza nell'aria.</i>	260
<i>E venne il giorno della festa di Venere, festa grandissima in tutta Cipro: già giovenche dalle corna ricurve fasciate d'oro erano cadute, colpite sul candido collo, e fumava l'incenso, quando Pigmalione, dopo aver depresso le offerte, si fermò accanto all'altare e timidamente disse: "O dèi, se è vero che tutto potete concedere, vorrei in moglie - non osò dire la "fanciulla d'avorio"- una donna simile alla mia d'avorio". L'aurea Venere, presente alla propria festa, coglie il senso di quella preghiera, e - segno che la divinità è propizia - una fiamma tre volte palpita e con la sua punta guizza nell'aria.</i>	265
<i>E venne il giorno della festa di Venere, festa grandissima in tutta Cipro: già giovenche dalle corna ricurve fasciate d'oro erano cadute, colpite sul candido collo, e fumava l'incenso, quando Pigmalione, dopo aver depresso le offerte, si fermò accanto all'altare e timidamente disse: "O dèi, se è vero che tutto potete concedere, vorrei in moglie - non osò dire la "fanciulla d'avorio"- una donna simile alla mia d'avorio". L'aurea Venere, presente alla propria festa, coglie il senso di quella preghiera, e - segno che la divinità è propizia - una fiamma tre volte palpita e con la sua punta guizza nell'aria.</i>	270
<i>E venne il giorno della festa di Venere, festa grandissima in tutta Cipro: già giovenche dalle corna ricurve fasciate d'oro erano cadute, colpite sul candido collo, e fumava l'incenso, quando Pigmalione, dopo aver depresso le offerte, si fermò accanto all'altare e timidamente disse: "O dèi, se è vero che tutto potete concedere, vorrei in moglie - non osò dire la "fanciulla d'avorio"- una donna simile alla mia d'avorio". L'aurea Venere, presente alla propria festa, coglie il senso di quella preghiera, e - segno che la divinità è propizia - una fiamma tre volte palpita e con la sua punta guizza nell'aria.</i>	275

Dal v. 254 e fino al v. 269 Ovidio ritrae Pigmalione nella crescente passione per la statua d'avorio, attraverso un linguaggio della sensualità che il poeta fa emergere anche quando descrive rocce, marmi, fiumi ed acque, ma che di solito non utilizza nella descrizione dei comuni rapporti amorosi. Nei versi passano in dettaglio le varie manifestazioni del singolare amore di Pigmalione: prima il legame con la materia che viene toccata e baciata, poi lo scultore rivolge la parola alla statua in una successione concitata di azioni. Il ritmo diventa particolarmente espressivo al v. 256, nel quale compaiono cinque verbi su sei parole ed in questa concitazione il dubbio espresso poco prima cede sempre più il passo all'illusione, si direbbe, coscientemente coltivata. Il virtuosismo ovidiano sottolinea la cautela piena di stupore con cui Pigmalione tocca la sua statua e la comunica nei vv. 257-

258 grazie all'articolazione del periodo sullo schema del parallelismo combinato con l'anafora, il chiasmo, la *variatio*, l'iperbole e l'anastrofe⁶⁶.

Pian piano l'investimento fantasmatico diventa sempre più inquietante: la statua viene abbigliata, rivestita, acconciata, truccata, impreziosita di gioielli come un'amante del mondo galante; si prospettano infine i primi tentativi coniugali. La valorizzazione del *cultus*, motivo importante dell'ispirazione ovidiana già negli *Amores*, capace di esprimerne la modernità, emerge con chiara evidenza, ma qui vale la pena di sottolineare la connessione implicita della teoria del *cultus* con la poetica dell'apparenza, nel senso che anche il *cultus* è creatore di apparenza, in quanto esso non si assoggetta alla natura e non la riproduce; lottando contro la natura, invece, crea nuova bellezza. L'elogio del *cultus*, inoltre, accentua l'aspetto antirealistico della poesia ovidiana, così come la sottolineatura dell'*usus*, già cantato nel proemio dell'*Ars amatoria*⁶⁷ e ripreso indirettamente dalla natura di scultore esperto di Pigmalione. Il creatore di forme perfette, infatti, non parte dal nulla: la sua arte si muove dall'esperienza ed essa, gareggiando in bellezza con la natura (v. 266), produce un'apparenza che è, attraverso il *cultus*, una nuova realtà, al di là della natura. Attraverso il mito di Pigmalione si illustra appieno la potenza illusionistica dell'arte e la si suggella nell'emistichio *ars adeo latet arte sua* (v. 252), che si propone come principio di estetica.

L'insistenza sui particolari descrittivi dà rilievo all'illusorietà del rapporto che il giovane stabilisce con la donna d'avorio e alla paradossalità di una situazione, di una serie di gesti e di una condizione psicologica che hanno senso solo nella dimensione alienata di Pigmalione⁶⁸, preso dalle forme pure ed ideali dell'arte (*simulacra suae puellae*, v. 280), forme diverse dalla vana ed effimera immagine (*simulacra fugacia*, III, 432) nella quale si era perduto Narciso.

L'equilibrio tra illusione e realtà appare evidente, espresso dall'abilissima versificazione ovidiana, che condensa e dispone con efficacia nell'articolazione del canto parole chiave concentrate nei vv. 275-276: *coniunx*, ovvero il superamento, veicolato dall'arte, del distacco iniziale dalle donne, *sit ... similis*, la consapevolezza dell'illusione, *mea*, l'autocoscienza artistica, *eburnae*, il richiamo alla statua non nominata direttamente, e sempre in collocazioni significative (si pensi alla distanza tra *coniunx* e il suo attributo *mea*, e a quella tra *sit* e la sua parte nominale *similis*, che paiono oggettivare nei versi la consapevolezza da parte di Pigmalione di amare l'immagine di perfezione che egli stesso ha creato, ma contemporaneamente anche la sua non rinuncia al gioco dell'illusione, in una sorta di sogno ad occhi aperti).

Il personaggio ovidiano, costruito nell'intreccio tra l'amore per una statua e quello per un'opera d'arte tanto perfetta da eguagliare la realtà⁶⁹, è legato a Venere da un atteggiamento di *pietas*, che lo rende devoto al culto della dea, disposta a premiare la fedeltà dello scultore. L'intervento divino è tuttavia marginale rispetto al nodo di valori intorno ai quali il poeta risemantizza il mito e risponde soprattutto al sottile legame di rovesciamento che Ovidio costruisce tra la vicenda di Pigmalione e la precedente storia

⁶⁶ Il parallelismo è segnalato dalla corrispondenza per posizione dei due verbi principali *credit / metuit*, e per posizione e significato dei complementi indiretti *tactis membris / pressos in artus*; l'anafora compare con *et ... et*, il chiasmo con *digitos incidere / veniat livor*, la *variatio* nei costrutti per cui il primo verbo regge un'oggettiva, il secondo una complementare diretta al congiuntivo. *Tactis ... membris / pressos ... in artus* evidenziano l'iperbato e *veniat ne* l'anastrofe.

⁶⁷ In *Ars amatoria*, I, 25-30, Ovidio si proclama ispirato non da Apollo né dalle Muse, ma dall'esperienza: *usus opus movet hoc* (v. 29). Rifiuta così il modello della *Teogonia* esiodea, a cui pure allude negli stessi versi, con abile riscrittura poetica. Sulla base dell'*usus*, infatti, canterà il vero: *vera canam* (v. 30).

⁶⁸ Le attenzioni dedicate da Pigmalione alla statua sono il debito che Ovidio paga anche alla tradizione dell'originario mito di follia erotica.

⁶⁹ Il secondo motivo è in parte presupposto dal primo, in quanto la statua suscita amore anche per la sua fedeltà mimetica.

delle Propetidi, sprezzatrici della dea, perciò nei loro confronti eccitata alla vendetta, benevola invece verso il giovane, che l'ha onorata e venerata.

Pigmalione prega gli dei che possa essere sua sposa una ragazza simile alla fanciulla d'avorio ed Ovidio, con uno dei suoi frequenti interventi diretti, meno forte certo dell'apostrofe a Narciso, perché lo scultore non è irretito nell'illusione come Narciso, osserva che Pigmalione non osa dire "la fanciulla d'avorio"; è il narratore che ancora una volta interrompe l'illusione poetica svelando la natura fittizia dell'arte e della poesia, anche quella dotata di una tecnica così raffinata da predisporre alla realtà e alla vita i suoi prodotti. E' come se il poeta, poco prima di raccontare l'animazione della statua e la sua trasformazione in persona vivente, avverta la necessità di segnalare la poesia come creatrice di apparenza e il suo gioco tra illusione e realtà, confermando come la poetica antirealistica sia quella che meglio risponde ai bisogni della sua arte.

3

<i>Ut rediit, simulacra suae petit ille puellae</i>	280
<i>incumbensque toro dedit oscula: visa tepere est;</i>	
<i>admovet os iterum, manibus quoque pectora temptat:</i>	
<i>temptatum mollescit ebur positoque rigore</i>	
<i>subsedit digitis ceditque, ut Hymettia sole</i>	
<i>cera remollescit tractataque pollice multas</i>	285
<i>flectitur in facies ipsoque fit utilis usu.</i>	
<i>Dum stupet et dubie gaudet fallique veretur,</i>	
<i>rursus amans rursusque manu sua vota retractat;</i>	
<i>corpus erat! saliunt temptatae pollice venae.</i>	
<i>Tum vero Paphius plenissima concipit heros</i>	290
<i>verba, quibus Veneri grates agit, oraque tandem</i>	
<i>ore suo non falsa premit; dataque oscula virgo</i>	
<i>sensit et erubuit, timidumque ad lumina lumen</i>	
<i>attollens, pariter cum caelo vidit amantem.</i>	
<i>Coniugio, quod fecit, adest dea. lamque coactis</i>	295
<i>cornibus in plenum noviens lunaribus orbem,</i>	
<i>illa Paphon genuit, de qua tenet insula nomen.</i>	
<i>Tornato a casa, subito corre a cercare la statua della sua fanciulla,</i>	280
<i>curvandosi sul letto la bacia: gli pare di avvertire un tepore.</i>	
<i>Di nuovo accosta la bocca e con le mani le accarezza il seno:</i>	
<i>l'avorio sotto le dita si ammorbida e, perduto il suo gelo,</i>	
<i>cede, duttile, alla pressione, come la cera dell'Imetto</i>	
<i>al sole torna morbida e, plasmata col pollice, si piega</i>	285
<i>ad assumere varie forme e più è trattata, più trattabile diventa.</i>	
<i>Stupito, felice, ma incerto e timoroso d'ingannarsi,</i>	
<i>più e più volte l'innamorato tocca con la mano il suo sogno:</i>	
<i>è un corpo vero! le vene sotto il pollice pulsano.</i>	
<i>Allora il giovane di Pafo rivolge a Venere parole</i>	290
<i>traboccanti di gioia per ringraziarla e, finalmente, con le labbra</i>	
<i>preme labbra che non sono più finte. Sente la fanciulla</i>	
<i>quei baci, arrossisce e, levando timidamente gli occhi</i>	
<i>alla luce, assieme al cielo vede colui che la ama.</i>	
<i>La dea assiste alle nozze, che ha reso possibili. E quando</i>	295
<i>per nove volte la falce della luna si è richiusa in un disco pieno,</i>	
<i>la sposa genera Pafo, dalla quale l'isola conserva il nome.</i>	

La perfetta illusione creata dall'arte dello scultore (*ars ... sua*, v. 292) si trasforma in realtà attraverso un processo metamorfico e l'opera d'arte acquista vita, diventando la sposa di Pigmalione.

La metamorfosi ovidiana risponde costantemente ad una sorta di grammatica complessa ed articolata della trasformazione, mediante un processo che, pur non avendo riscontro nella realtà, diventa per il lettore se non credibile, almeno immaginabile. E' proprio grazie alla straordinaria capacità del poeta di visualizzare questo processo attraverso la precisione realistica dei dettagli che l'evento impossibile acquista una dimensione del tutto convincente e la metamorfosi scorre con assoluta naturalezza.

Nel poema delle molteplici trasformazioni rimane costante lo schema utilizzato per il cambiamento ed esso consiste nella scomposizione del percorso metamorfico in una successione di trasformazioni più semplici, conciliabili con l'immaginazione umana. Di fronte a due esseri diversi, quello che è e quello che sarà, Ovidio individua gli elementi di somiglianza⁷⁰ e a partire da questi passa ad limare progressivamente gli elementi di diversità; attraverso un gioco virtuosistico di identità e di differenze la metamorfosi raggiunge il punto d'arrivo che consiste nella perfetta sovrapposizione tra i due oggetti. I tratti comuni sono di solito sottolineati da aggettivi che specificano concetti fisici o geometrici, quali dimensione, posizione, volume, numero, colore⁷¹, mediante i quali i dettagli del primo essere divengono assimilabili e commensurabili ai dettagli del secondo. Le cose, insomma, sia animate sia inanimate, sono designate oggettivamente proprio da epiteti che apparentemente possono sembrare superflui o esornativi, ma che in realtà identificano le proprietà dell'essere, al di là di qualsiasi notazione di carattere soggettivo. Infatti Ovidio non introduce mai dati di questo tipo, cosicché i cambiamenti appaiono come diverse combinazioni di un numero relativamente piccolo di elementi fondamentali e semplicissimi. Tutto è commensurabile e riducibile ad altro attraverso l'applicazione di concetti geometrici e fisici alle cose più disparate, in un meccanismo costante, che, oltre a spiegare la facilità con cui nel poema le metamorfosi avvengono e la naturalezza della loro accettazione da parte di chi legge, chiarisce la corrispondenza del meccanismo compositivo alla unica e sicura filosofia delle *Metamorfosi* e cioè l'unità e la parentela di tutto ciò che esiste nel mondo, al di là della varietà e della ricchezza delle forme. Per le infinite combinazioni possibili il mondo si allarga, ma, contemporaneamente, si restringe ad unità, quando si coglie l'unico livello, che di esso fa un sistema, al quale abbiamo l'autocoscienza di appartenere; la metamorfosi, mentre esprime il carattere fluido e precario dell'identità, l'incertezza e l'imprevedibile materialità del mondo naturale, è anche capace di rappresentare la fissità del carattere e l'identità a cui l'individuo non può sfuggire. Metafora rimasta latente per tutta la vita, essa viene improvvisamente afferrata in termini visivi.

Nel caso della statua di Pigmalione⁷² la metamorfosi è di tipo elementare, anche perché la tridimensionalità fornisce già alla statua una illusoria autonomia, ed è scandita sul tema dei baci, che costituiscono l'architettura del fluire dei versi. Dai primi *oscula* (v. 256), con risposta soltanto nella fantasia dello scultore (*reddique putat*, v. 256), il processo di trasformazione conduce ai baci che Pigmalione dà alla statua dopo l'intervento di Venere (*dedit oscula*, v. 281) e che gli fanno avvertire la sensazione di un fremito di vita (*visa*

⁷⁰ Lo strutturalista Ju. K. Ščeglov parla di isomorfismo, E. Pianezzola di omologia, che si traduce in metafora sul piano linguistico; in questo senso, oltre che il mondo della natura anche il linguaggio stesso della poesia è metamorfico.

⁷¹ Si deve agli studi di Ju. K. Ščeglov l'acquisizione dell'aspetto "scientifico" della mentalità di Ovidio, essenziale per la corretta comprensione delle *Metamorfosi* (cfr. *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, a cura di Remo Faccani e Umberto Eco, Bompiani, Milano 1969).

⁷² Da pietra a donna, secondo un rapporto di analogia e di opposizione con la vicenda delle Propetidi, da donne a pietre. Al centro dell'articolazione del poema emerge la reversibilità permanente del mito.

tepere est, v. 281), per continuare con quelli che potranno essere ricambiati (*oraque tandem / ore suo non falsa premit*, vv. 291-292), in un chiaro rovesciamento della situazione iniziale⁷³, sino a quelli finali avvertiti dalla donna amata (*data oscula sensit*, v. 292).

Per la prima volta il soggetto non è più Pigmalione, ma la sua creatura: il desiderio diventa realtà e la trama linguistica sottolinea il passaggio attraverso una fitta ripresa di parole ed espressioni che ripetono le medesime azioni, ma con effetto capovolto. Quella statua su cui lo scultore passava la mano per sentire se fosse di carne o d'avorio (v. 254 sgg.) ora, al medesimo gesto, è veramente carne (*corpus erat*, v. 289) dalle vene pulsanti sotto il pollice che la sfiora; quelle membra d'avorio che prima, consapevolmente, lo scultore soltanto immaginava cedessero al tocco delle sue dita (*credit ... insidere*, v. 257) ora s'incavano morbide e cedono (*subsedit et cedit*, v. 284) e l'illusoria speranza sulla sensibilità della statua si tramuta in realtà certa, con *sensit* (v. 293) che recupera e realizza *tamquam sensura* (v. 269). Protagonista vivente è la fanciulla, che possiede davvero quella dote che la statua aveva soltanto nel sogno ad occhi aperti di Pigmalione, il *pudor*, qualità introdotta implicitamente nel v. 251 (*si non obstet reverentia*), ma autentica e non immaginaria o desiderata, quando indirizza le manifestazioni emozionali della giovane: *erubuit* ed il successivo *timidum lumen* (v. 293).

Anche la reciprocità, che Pigmalione aveva sognato (*reddique putat*, v. 256) a proposito dei baci, si realizza in una forma più casta negli sguardi, sottolineati dal poliptoto *lumina lumen*, perché il *lumina* del v. 293 non esprime soltanto il cielo o la luce, simbolo di vita, ma anche gli occhi di Pigmalione, ed anticipa in tal modo il *pariter cum caelo vidit amantem*, v. 294, che risolve il tema amoroso. Del resto l'amore nelle *Metamorfosi* è essenzialmente corporeità e senso ed in esso non hanno spazio i sentimenti o le parole tipiche del corteggiamento elegiaco, ben presenti, invece, nella prima produzione ovidiana (*Amores*, *Heroides*, *Ars amatoria*). Proprio gli occhi e il campo semantico della vista sono di frequente veicolo di innamoramento - basti leggere il passo nel quale Apollo si innamora di Dafne, ossessivamente segnato dal verbo di vedere (*visae, videt, videt, vidisse*)⁷⁴ - ma qui essi risultano di particolare rilievo anche perché veicolano il tema dominante della potenza creatrice e vivificatrice che l'arte possiede.

La metamorfosi della statua è inoltre, naturalmente, originarsi di movimento; infatti il diventar persona vivente si risolve nell'animazione della materia, con un rovesciamento di percorso rispetto a quello tipico di molte altre trasformazioni, compresa quella di Dafne, nelle quali il passaggio alla nuova forma è segnato dal venir meno della possibilità di muoversi⁷⁵. L'inversione tocca anche la carica di sentimenti e di emozioni, perché la metamorfosi della statua in persona viva non può essere accompagnata dal dolore, dallo sbigottimento o dalla paura che spesso segnalano nella poesia ovidiana chi si sente diventare altro, pur continuando ad avere qualcosa dell'io precedente. Sul piano espressivo, il passaggio della pietra alla vita ripropone l'uso sapiente che Ovidio fa della tecnica della ripetizione per comunicare la corrispondenza tra la prima incredula impressione di Pigmalione davanti all'evento inatteso e la nuova realtà oggettiva, la sua conferma nei fatti. Così *temptat* (v. 282) ritorna nel *temptatum* (v. 283) e nel *temptatae* (v. 289), *remollescit* (v. 285) e *retractat* (v. 288) rinnovano, con la carica del re-, *mollescit* (v. 283) e *tractata* (v. 285), mentre l'intera sequenza di versi si chiude nel ritmo duplicato di *rursus ... rursus* (v. 288).

⁷³ Il rovesciamento è marcato dal poliptoto *ora / ore* (vv. 291-292), sottolineato dall'avverbio *tandem* e dall'iperbato *ora ... non falsa* (vv. 291-292).

⁷⁴ I, 490-500.

⁷⁵ Nella trasformazione delle compagne di Ino, per esempio, il motivo si propone più volte (cfr. IV, 554 sgg.) con il blocco improvviso ed imprevedibile delle azioni o dei gesti, che ciascuna si accinge a compiere.

Il legame della metamorfosi ovidiana con il movimento è dato anche dal fatto che essa è un meccanismo che, messo in moto, non si arresta; in quanto tale il fenomeno ha in sé una sorta di crudeltà, con l'effetto di produrre sul lettore impressione ed emozione, anche quando la trasformazione non è accompagnata esplicitamente dalla lotta del corpo contro l'invasione di proprietà e caratteristiche che gli sono estranee, come invece accade alla compagna più affezionata di Ino⁷⁶, oppure dall'espressione delle emozioni di sbigottimento, di dolore, di terrore di chi avverte l'intimo, forzato, cambiamento, come succede a Pico, trasformato in picchio⁷⁷ o addirittura dalla fusione del mutamento inesorabile con la reazione psicologica, come accade a Driope, trasformata in albero⁷⁸.

Ma nel caso del processo metamorfico della giovane d'avorio è assente ogni connotazione negativa di fronte ad un'affermazione di vita che ha la sua origine nella fecondità propria dell'arte, capace di animare la materia inanimata, per una sorta di sua predisposizione alla realtà e alla vita.

Lo scontro tra immagine e realtà e l'irrompere del reale che a Narciso, con la dissoluzione dell'illusione, era stato fatale perché per lui, perso nell'illusione stessa e nell'impossibilità di amare un altro da sé come esito di una punizione divina, la realtà brutta aveva finito per imporre i suoi diritti, per Pigmalione, invece, segna il passaggio all'illusione vivente che è l'arte, trionfatrice sulla volgarità del mondo della materia e capace di nobilitare la realtà con un processo di sublimazione. Sempre finzione l'arte, ma non vana, e dunque non parvenza che si dissolve alle leggi della realtà, come per Narciso, bensì illusione tale da saper creare e sostituire alla realtà ordinaria una fonte di vita.

Pigmalione realizza l'aspirazione di ogni artista a dare slancio vitale alla propria creatura e su questo Ovidio chiude il racconto, suggerendo l'autonomia della sposa di Pigmalione e richiamando il motivo eziologico legato alla sua *doctrina*.

Ma nelle riletture moderne, numerose, del mito ovidiano il tema della paternità dell'artista si intreccia ad una riflessione su quanto di egoistico e misantropico l'arte comporti, uno spunto solo suggerito dal poeta latino nella sottolineatura iniziale della solitudine e della esclusione voluta di Pigmalione.

Il motivo dà origine a reinterpretazioni suggestive che propongono esiti del tutto diversi anche per la creatura che acquista la vita. Essa, infatti, ora è dominata da colui che l'ha fabbricata e lo segue con docilità, ora invece è capace di una sua vita autonoma, che inquieta e preoccupa lo stesso artista creatore, non più solo affascinato dal proprio prodotto, bensì capace anche di rivoltarglisi contro.

L'artista – demiurgo che dà vita alla sua creatura, ma insieme anche l'artista segnato da egoismo misantropico sono intrecciati nella commedia *Pigmalione* (1914) di G. B. Shaw, nella quale la modesta fioraria Eliza Doolittle, impresentabile e sgrammaticata, grazie agli insegnamenti del professor Higgins, diventa una signora raffinata ed elegante tanto da poter essere ricevuta negli ambienti più esclusivi senza che nessuno si accorga delle sue umili origini. Si potrebbe dire che l'esperimento sia riuscito, ma oltre al venato pessimismo

⁷⁶ IV, 554 sgg.

⁷⁷ XIV, 388 sgg.

⁷⁸ IX, 349 sgg. Analoga situazione si legge anche nella trasformazione di Ocioe in cavalla (II 655 sgg.) e di Cadmo in serpente (IV 576 sgg.). Nel poema sono presenti alcune metamorfosi particolari, raccontate da Ovidio con una struttura narrativa tale da proporre le vicende dei personaggi dopo la loro trasformazione. È il caso di Io, Callisto ed Atteone, figure per le quali il poeta raffigura, inoltre, una completa continuità di pensare e sentire tra il prima ed il poi della realizzazione metamorfica, con una sorta di duplice dramma di identità, quello dell'io, che ha perduto i tratti che permettono agli altri di identificarlo, e quello dell'io, che non riesce più ad esprimersi e comunicare. L'integrità della mente di prima, *mens antiqua* (II v. 485), *mens pristina* (III v. 203), produce nel personaggio trasformato uno strazio insopportabile; per questo, forse, il poeta in questi casi supera l'irreversibilità della metamorfosi proponendone una seconda, ricostitutiva del primo essere (Io e Callisto), oppure introduce la morte come conclusione definitiva e interruzione totale della trasformazione (Atteone), che normalmente segna, invece, una continuità del vivere, anche se in mutate forme.

finale dell'autore che toglie consistenza all'illusione ritenuta non duratura, la giovane sa "ribellarsi" al suo Pigmalione producendo in lui quanto meno sconcerto:

- Higgins* (balzando in piedi e camminando per la stanza infuriato) Eliza, sei un'idiota. Io spreco i tesori della mia mente miltoniana spargendoteli davanti. Una volta per tutte, renditi conto che io continuo per la mia strada e faccio il mio lavoro senza curarmi minimamente di ciò che può accadere a te o a me. Io non mi lascio intimidire come tuo padre e la tua matrigna. Puoi tornare da me o andartene al diavolo: fa' come ti pare.
- Liza* E perché dovrei tornare?
- Higgins* (balzando in ginocchio sul divano e protendendosi verso di lei) Per il gusto del divertimento. E' per questo che ti ho riacquattato.
- Liza* (tenendo il volto girato) E lei sarebbe capace di buttarci fuori domani, se non faccio tutto ciò che desidera da me?
- Higgins* Sì, e te ne puoi andare domani stesso se io non faccio tutto quello che tu desideri da me.
- Liza* E dovrei andare a vivere con la mia matrigna?
- Higgins* Già, oppure a vender fiori.
- Liza* Oh, se solo potessi tornare al mio canestro! Sarei indipendente da voi due, da papà e da tutto il mondo! Perché mi ha tolto l'indipendenza? E perché io ci ho rinunciato? Ormai sono una schiava, nonostante i begli abiti che indosso.
- Higgins* Non lo sei affatto. Se vuoi, ti adotto come figlia e ti intesto del denaro. O preferisci sposare Pickering?
- Liza* (voltandosi di scatto a guardarlo fisso) Non sposerei neppure lei se me lo chiedesse. E pensare che è più vicino a me per età di quel che è il colonnello.
- Higgins* (con tono gentile) Di quanto sia, non di "quel che è".
- Liza* (perdendo le staffe e alzandosi) Parlo come mi pare e piace. Lei non è più il mio insegnante.

E' nell'ottocento romantico che la vita propria dell'opera d'arte diventa un tema vissuto con angoscia ed inquietudine, ben espresso in un efficace racconto di P. Mérimée *La Venere d'Ille* (1837). In esso il giovane fidanzato Alfonso infila il suo anello nuziale al dito di una statua di Venere di straordinaria bellezza, con occhi brillanti che *davano una certa illusione che richiamava la realtà, la vita*. Ma si tratta di una armonia capace di produrre *un vago senso di malessere* o, come dichiara la guida incaricata di condurre il narratore dal suo ospite nella cittadina di Ille, di far *abbassar gli occhi a chi la guardasse*.

Comunque sia, era impossibile vedere qualcosa di più perfetto del corpo di quella Venere; nulla di più soave e di più voluttuoso dei suoi contorni; nulla di più elegante e di più nobile del suo drappeggio. Mi aspettavo un'opera del basso Impero, e vedevo invece un capolavoro appartenente al miglior periodo della statuaria.

Ciò che soprattutto mi colpiva, era la squisita naturalezza delle forme, tali che si sarebbe potuto crederle modellate dal vero, se la natura producesse modelli così perfetti.

I capelli, rialzati sulla fronte, parevano esser stati anticamente dorati. La testa, piccina come quasi tutte quelle delle statue greche, era leggermente reclinata in avanti. Quanto al volto, non riuscirò mai ad esprimerne lo strano carattere, il cui tipo non si avvicinava a quello di alcuna statua antica di cui io mi sovvenga. Non era la bellezza calma e severa degli scultori greci, che danno immutabilmente a tutte le fattezze una maestosa immobilità. Qui, al contrario, osservavo con sorpresa la voluta intenzione dell'artista di rappresentare la malizia spinta sino alla cattiveria. Tutti i lineamenti erano lievemente contratti: gli occhi un po' obliqui, la bocca rialzata agli angoli, le narici appena dilatate: disdegno, ironia, crudeltà si leggevano su quel volto che era tuttavia di incredibile bellezza. In verità, più si guardava quella statua mirabile, e più si provava la penosa sensazione che sì meravigliosa bellezza potesse essere unita a una totale assenza di qualsiasi sensibilità.

Il gesto scanzonato è destinato a sconvolgere la vita di Alfonso, perché la statua prende per definitivo il pegno e l'impegno del giovane; non gli restituisce pertanto l'anello e lo fa crollare in uno stato sinistro di ansia e di progressiva inquietudine:

Parlava a scatti. Lo credetti completamente ubriaco.

- Sapete, il mio anello? – proseguì dopo un breve silenzio.

- Ebbene? Lo hanno portato via?

- No.

- E allora, lo avete con voi?

- No... io... non riesco a toglierlo dal dito di quella maledetta Venere!

- Bene! Vuol dire che non avete tirato abbastanza forte.

- Ma sì! E' che la Venere ha piegato il dito.

Mi guardava fisso con aria truce, appoggiandosi alla maniglia della finestra per non cadere.

- Che storia! – gli dissi. – Avete infilato l'anello troppo a fondo. Domani con le tenaglie riuscirete a levarlo. Ma fate attenzione a non rovinare la statua.

- No, vi dico. Il dito della Venere è rattrappito, piegato; stringe la mano; capite? E' mia moglie, a quanto pare, poi che le diedi l'anello. Non vuol restituirlo.

Durante la notte nuziale la statua, ormai del tutto animata, si reca nella camera da letto di Alfonso e lo uccide, rivelandosi appieno come realtà sinistra e magica⁷⁹.

Il tema della creatura che dipende in tutto e per tutto da chi l'ha fabbricata prende forma spesso nell'Ottocento nella figura dell'automa⁸⁰; tale è Olimpia, un automa meccanico creato dal professor Spallanzani nel segreto del suo misterioso laboratorio nel *Mago Sabbiolino* (1816), un racconto notturno ed inquieto di E. Th. A. Hoffmann, che appartiene alla prima parte dei *Racconti notturni* (*Nachtstücke*). Nella forma di spezzone di romanzo epistolare, Hoffmann, angosciato dall'individuazione, che esilia l'uomo dalla totalità cosmica e lo espone alle disarmonie del reale, racconta del frantumarsi della realtà e dell'incrinarsi dell'unità psicologica dell'io attraverso le vicende di Nataniele, il protagonista che finisce per suicidarsi per una bambola. La paura originaria del bambino Nataniele, infatti, e cioè il terrore di essere derubato dei propri occhi dal mago Sabbiolino, col passare del tempo si coagula in un'ossessione che esprime la frantumazione dell'io ed insieme lo svelamento dell'impossibile armonia di una realtà che sfugge alla definizione di confini chiari e definiti. Il meccanismo da cui prendono forma enigmatici sosia trova origine nell'identità incrinata di Nataniele; così il mago Sabbiolino, alias avvocato Coppelius, aspetto negativo dell'*imago* paterna, l'ottico Coppola e il professor Spallanzani scandiscono l'ossessione del protagonista, progressivamente vittima del dubbio e della paura e sempre più fissato su un'immagine narcisistica (la bambola Olimpia) che lo distoglie da un reale oggetto d'amore (la fidanzata Clara).

Se in un primo momento anche agli occhi di Nataniele Olimpia appare ciò che è, una rigida forma:

Non fece caso al fatto che il professore Spallanzani abitasse proprio di fronte, né gli parve strano che dalla sua finestra potesse vedere direttamente nella camera dove Olimpia se ne stava sola; poteva chiaramente vederne la persona, ma non i lineamenti. Notò infine che Olimpia stava per lunghe ore nella stessa posizione in cui l'aveva vista la prima volta attraverso la porta a vetri, e sedeva là, al piccolo tavolo, senza occuparsi di nulla, guardando con occhi fissi verso di lui. Dovette riconoscere di non aver mai visto una creatura più bella, ma siccome aveva Clara nel cuore, quella dura e rigida Olimpia gli era assolutamente

⁷⁹ La statua come oggetto sinistro ed incarnazione di una potenza maligna ed ostile è tema evidente già nel *Don Giovanni* di Mozart (1787), dove il Commendatore o Convitato di pietra che si reca all'appuntamento a cena con Don Giovanni, avvertendo che *non si ciba di cibo mortale chi si ciba di cibo celeste* lo invita, a sua volta, ad un appuntamento con la morte (*a cenar meco*).

⁸⁰ Si pensi al Frankenstein in *Frankenstein, o il Prometeo moderno* di Mary Shelley, pubblicato nel 1818.

indifferente. Sol qualche volta, sollevando lo sguardo dai libri, guardava di sfuggita quella bella statua: questo era tutto.

i movimenti del meccanismo che sgretola l'io del protagonista, in una trama nella quale hanno sempre particolare rilievo occhi ed elemento visivo, conducono ad una continua perdita di sostanza del giovane, sempre più irretito dall'automa e chiuso in essa:

Nataniele aveva del tutto dimenticato che nel mondo ci fosse una Clara che egli aveva amato; la mamma, Lotario, tutto era svanito dalla sua memoria, egli, viveva solo per Olimpia, presso la quale ogni giorno per ore intere sedeva, fantasticando del suo amore, dell'ardente e viva simpatia, dell'affinità elettiva, tutte cose che Olimpia ascoltava con grande devozione.

fino al disvelamento traumatico:

Erano le voci di Spallanzani e dell'odioso Coppelius che si intrecciavano furibonde. Nataniele si precipitò dentro, preso da un'indicibile angoscia. Il professore aveva afferrato per le spalle una figura femminile, l'italiano Coppola per i piedi e la tiravano e la stiracchiavano qua e là lottando, furiosamente per il possesso. Come vi riconobbe Olimpia Nataniele diede un balzo all'indietro; avvampando di collera fece per strappare la donna amata a quei due pazzi, ma in quel momento Coppola con tutte le sue forze strappò la figura femminile dalle mani del professore e con essa gli menò un colpo tremendo facendolo barcollare e cadere all'indietro sul tavolo, dove stavano fiale, storte, bottiglie e tubi di vetro: tutto questo materiale andò in frantumi. Coppola caricò la figura sulle spalle e corse via, giù, per le scale con una risata orribile, mentre i piedi penzolanti della figura sbatacchiavano e rintronavano sui gradini della scala con rumore di legno. Nataniele rimase impietrito... aveva visto troppo bene che il volto di cera di Olimpia, pallido come la morte, non aveva occhi: al loro posto caverne buie. Era una bambola senza vita.

Spallanzani si dimenava per terra, schegge di vetro gli avevano tagliuzzato il capo, il petto e le braccia e il sangue gli scorreva fuori come da una polla d'acqua. Ma raccolte tutte le sue forze gridò: «Corrigli dietro... corrigli dietro, cosa aspetti?.. Coppelius... Coppelius mi ha rubato il mio miglior automa... ci ho lavorato vent'anni... ci ho messo anima e corpo... l'orologeria... la parola... i passi... mio, tutto mio... gli occhi... gli occhi rubati a te... dannato... maledetto, corrigli dietro... va' a prendergli Olimpia... prenditi i tuoi occhi».

E Nataniele vide un paio di occhi sanguinanti sul pavimento che lo fissavano; Spallanzani li afferrò con la mano illesa e glieli scagliò contro colpendolo sul petto. La follia allora lo attanagliò con artigli roventi e gli penetrò profondamente nell'anima, dilaniandogli la mente e il pensiero. «Hu, hu, hu... cerchio di fuoco... cerchio di fuoco... gira, cerchio di fuoco... allegro... allegro... bambola di legno, hu, bella bambola di legno, gira...» E si scagliò contro il professore e lo strinse alla gola. Lo avrebbe strangolato se tutto quel fracasso non avesse richiamato molta gente che afferrò l'impazzito Nataniele, sottraendogli il professore che fu subito medicato. Sigismondo per quanto forte non riusciva a tener fermo il forsennato che continuava a gridare con voce orribile: «Bambola di legno, gira, gira» e roteava i pugni. Infine, unite tutte le forze, riuscirono a sopraffarlo e, gettatolo a terra, a legarlo. Le sue parole si trasformarono in mugolii bestiali. E così pazzo furioso fu portato al manicomio.

Hoffmann ritrae la regressione di Nataniele e la sua resistenza a crescere e maturare psicologicamente, che generano la conseguente progressiva attrazione per il feticcio Olimpia; essa appare infatti al giovane come una promessa di felicità, non vanificata dall'inconciliabilità tra sogno e realtà. E così, richiamato dai fantasmi dell'infanzia, Nataniele azzerà ogni altra immagine, si sottrae ad ogni crescita e ad ogni apertura verso il futuro fino a che l'ossessione infantile si conclude con il coerente suicidio dell'adulto. Olimpia è la bambola meccanica che nel ribaltamento dei personaggi, della realtà e della finzione, svela la progressiva precarietà dell'ottica di Nataniele, costretto com'è dal dubbio e dalla paura, e ne porta all'estrema conseguenza gli esiti, in un ritmo inimitabile di presenze ingannevoli e stralunate e di sguardi che ammaliano e uccidono. Nell'incanto

speculare, che rifrange le immagini di fronte al magico specchio della realtà, Hoffmann realizza il dettato di Baudelaire, per il quale l'artista è tale a condizione che sia doppio e che non ignori alcun fenomeno della sua doppia natura.

Il motivo della bambola, al centro di un processo di lacerazione dell'io e frantumazione del mondo nel racconto di Hoffmann, ritorna in *La moglie di Gogol* (1954) di Tommaso Landolfi, ma parodiato fino al grottesco, ad esprimere l'atteggiamento di contemplazione ironico-disperata del sistema caso, caos, nulla, morte, distintivo della produzione dello scrittore. Landolfi immagina infatti una bambola di gomma, o meglio un fantoccio:

La moglie di Nikolaj Vasilevic, è presto detto, non era una donna, né un essere vivente, animale o pianta (secondo taluno, peraltro, insinuò); essa era semplicemente un fantoccio. Sì, un fantoccio...

la quale divenuta da sé adultera ed oscena, viene distrutta da Gogol, che la gonfia fino all'esplosione.

L'immagine della creatura perfetta lascia il posto ad una realtà ben diversa:

La cosiddetta moglie di Gogol, dunque, si presentava come un comune fantoccio di spessa gomma, nudo in qualsiasi stagione, e di color carnicino o, secondo usa chiamarlo, color pelle. Ma poiché le pelli femminili non sono tutte dello stesso colore, preciserò che in generale si trattava qui di pelle alquanto chiara e levigata, quale quella di certe brune. Esso, o essa, era infatti, è ozioso aggiungerlo, di sesso femminile. Piuttosto, conviene dire subito che era altresì grandemente mutevole nei suoi attributi, senza però giungere, com'è ovvio, a mutare addirittura di sesso. Pur poteva, certo, una volta mostrarsi magra, quasi sfornita di seno, stretta di fianchi, più simile a un efebo che a una donna; un'altra prosperosa oltremodo o, per dir tutto, pingue. Mutava inoltre di frequente il colore dei capelli e degli altri peli del corpo, concordemente o non. E così anche poteva apparir modificata in altre minime particolarità, come posizioni dei nei, vivezza delle mucose, eccetera; persino, in certa misura, il colore stesso della pelle. Sicché da ultimo ci si potrebbe chiedere quale essa fosse in realtà, e se davvero se n'abbia a parlare come d'un personaggio unico; non è però prudente, lo vedremo, insistere su tal punto.

E differente è anche la relazione che si instaura tra lei ed il "marito", il quale, diversamente da Pigmalione, esprime con il darle un nome, Caracas, un tentativo di fissare un'identità invece del tutto proclive alla trasformazione e riaffermarne un controllo:

Ahimè, come ho potuto testé affermare che era la volontà di Nikolaj Vasilevic a governare quella donna! In determinato senso, sì, ciò è vero, ma altrettanto certo è che presto ella divenne, nonché sua mancipia, sua tiranna. E qui si spalanca l'abisso, la gola del tartaro, se volete. Ma si proceda per ordine...

Questo, s'avverta una volta per tutte, non è che uno schematico tentativo di spiegazione. Ma insomma pare che la donna principiasse in quel torno a manifestare velleità d'indipendenza o, come dire, di autonomia. Nikolaj Vasilevic aveva la bizzarra impressione che colei andasse acquistando una propria, sebbene indecifrabile, personalità, distinta dalla sua, e gli sfuggisse per così dire di mano. Certo è che una continuità purchessia finì con lo stabilirsi fra le sue diverse e svariate apparenze: fra tutte quelle brune, quelle bionde, quelle castane, quelle rosse, quelle donne grasse o magre, aduste o nivee o ambrate, c'era nondimeno alcunché di comune. Ho, sul principio del presente capitolo, posto in dubbio la legittimità del considerare Caracas un personaggio unico; eppure in realtà io stesso, ogni volta che la vedevo, non riuscivo a liberarmi dall'impressione, per quanto inaudito ciò sia per parere, che si trattasse in fondo della medesima donna. E per questo appunto, forse, Gogol sentì il bisogno di imporle un nome.

Nel cuore del grottesco, Gogol, disgustato della moglie, *sebbene il suo amore non accennasse a diminuire*, piangendo e gridando invasato – *Come l'amo, Dio mio, come l'amo, la povera, la cara!... Ma deve scoppiare. Misera Caracas, creatura infelice di Dio! Ma devi morire* - si risolve a gonfiare fino allo scoppio la bambola di gomma:

Caracas si gonfiava. Nikolaj Vasilevic sudava, piangeva e seguiva a pompare. Io volevo trattenerlo, ma non ne ebbi, non so perché, il coraggio. Ella cominciò a deformarsi, fu presto una parvenza mostruosa; pure, fin qui non dava segni d'allarme, giacché era poi abituata a quegli scherzi. Ma quando cominciò a sentirsi piena in modo intollerabile, o forse penetrò le intenzioni di Nikolaj Vasilevic, assunse, avrei detto, un'espressione fra stupida e sgomenta, persino supplichevole, senza tuttavia perdere quella sua aria sdegnosa: aveva paura, si raccomandava, quasi, eppure non credeva ancora, non poteva credere alla sua prossima sorte e a tanta audacia in suo marito. Questi, d'altronde non aveva modo di vederla perché le era dietro; io la guardavo come affascinato e non movevo un dito. Infine la soverchia pressione interna forzò le fragili ossa inferiori del cranio, imprimendole sul volto un ghigno indescrivibile. La sua pancia, le sue cosce, i fianchi, il petto, quanto potevo scorgere del deretano, avevano raggiunto inimmaginabili proporzioni. D'improvviso ella ruttò ed emise un lungo gemito sibilante; fenomeni che, volendo, si possono ambedue spiegare colla anzidetta violenta pressione dell'aria, la quale s'aprì d'impeto un passaggio attraverso la valvola della gola. Gli occhi da ultimo le si stravolsero, e minacciavano di schizzar fuori dalle orbite....

Scoppiò d'improvviso e, per così dire tutta insieme: non fu cioè una regione della sua pelle a cedere, ma tutta la superficie di essa nel medesimo tempo. E si sparse per l'aria. I pezzi ricaddero poi più o meno lentamente a seconda della loro grandezza; che era minima in ogni caso. Ricordo distintamente un pezzo di guancia con una parte della bocca rimasto appeso allo spigolo formato dal piano del camino; e altrove un brindello di seno colla sua punta. Nikolaj Vasilevic mi fissava smemorato. Poi si riscosse e, in preda a nuova furia, si diede a raccogliere accuratamente quei poveri cencini ch'erano stati la levigata pelle di Caracas, e tutta lei. - Addio, Caracas, - mi sembrò di sentirlo sussurrare, - addio, mi facevi troppo pietà... - E subito dopo soggiunse distintamente: - Al fuoco, al fuoco! Anche lei al fuoco! - e si segnò, colla sinistra, si capisce. Raccolti che ebbe tutti quegli avvizziti cenci, arrampicandosi persino sui mobili per non dimenticarne alcuno, li gettò in mezzo alla fiamma del camino, dove cominciarono a bruciare lentamente e con odore oltremodo sgradevole. Nikolaj Vasilevic infatti, come tutti i Russi, aveva la passione di buttar cose importanti nel fuoco.

Ivana Bonazzi