

nel balletto barocco, nel XVIII secolo, il momento del suo apogeo. Se gli artisti figurativi dei due secoli precedenti cercavano di cogliere nel mito l'attimo miracoloso del passaggio dalla materia inerte alla vita, il secolo dei lumi, coi suoi interessi antropologici, sarà affascinato dal limite e dal rapporto fra natura e arte. Il Pigmalione dell'omonimo dramma di Rousseau, colui che crea una donna di eccezionale bellezza e di sentimenti nobili e puri come i propri, rappresenta il trionfo del sentimento sulla materia: l'opposizione tra le due sfere si fa così netta che egli e la sua donna saranno incapaci di amarsi sessualmente (viene meno così quello che era stato il motivo originario e centrale del mito). Assunto ormai, in questo aspetto di personificazione del sentimento e della nobiltà d'animo, a simbolo dell'artista che plasma e riscatta la natura, Pigmalione diventa nel XIX secolo il modello del perfetto artista che si realizza in quanto educatore, nella sua opera morale di pedagogo (una funzione, quest'ultima, che conosce la sua riduzione *ad absurdum* nella fortunata commedia *Pygmalion* di G. B. Shaw)<sup>11</sup>.

Il senso del mito oscilla quindi da un'età all'altra, secondo gli aspetti che acquistano più rilievo nell'interpretazione (vedremo che talora esso entra in relazione di similitudine pure col mito di Narciso). A noi interessa ora vedere il senso che esso ha nel testo ovidiano: torniamo perciò alle *Metamorfosi*.

## 2. Pigmalione e Narciso

La storia di Pigmalione fa parte di una serie di vicende mitico-metamorfiche narrate nel decimo libro da Orfeo: dal v. 148 alla fine del libro il mitico cantore estende il suo racconto organizzato attorno a due temi conduttori, gli amori degli dèi per i fanciulli (Ganimede, Giacinto, e pure Adone amato da Venere) e le illecite, sventurate passioni femminili (Mirra, ma anche le Propetidi). Pur essendo la storia di Pigmalione l'unica che non rientri in queste due tematiche, essa risulta tuttavia legata da una rete di motivi alle

<sup>11</sup> A una consapevole opposizione a questo modello interpretativo diffuso nella cultura ottocentesca sembra dovuta l'interpretazione da parte di J. K. Huysmans (*Là-bas*) del 'pigmalionismo' come la forma più pervertita di eros, una sorta di rapporto incestuoso tra la figura paterna e la propria creatura spirituale (cfr. Dörrie, *Pygmalion* cit., p. 62).

altre vicende racchiuse nella sezione del racconto di Orfeo (per non dire, ora, delle affinità tra lo stesso Pigmalione e Orfeo)<sup>12</sup>. Accostata immediatamente per contrasto alla storia precedente delle Propetidi, trasformate in pietre da Venere per la loro empietà nei suoi confronti e per la condotta immorale della loro vita<sup>13</sup>, la storia di Pigmalione si oppone anche, con risalto non meno evidente, a quella dell'incestuoso amore di Mirra, cui Pigmalione in Ovidio risulta anche legato da un rapporto di parentela (è il padre di Pafo, dalla quale nascerà Cinira, padre di Mirra). Anzi, la trasformazione operata da Ovidio sulla figura di Pigmalione, che non è più il protagonista di una vicenda di perversa agalmatofilia che appariva in Filostefano, bensì l'artista sensibile e pio, enfatizza il contrasto di fondo tra i due amori: il più ideale, quello di Pigmalione per la donna bella e pura da ogni vizio, e il più empio, quello di Mirra per il proprio padre, si oppongono proprio mediante la somiglianza di fondo delle due situazioni e la loro analoga 'innaturalità' (Mirra ama suo padre come Pigmalione ama la sua creatura artistica, la sua figlia spirituale)<sup>14</sup>. Mediante la figura di Venere, che esaudisce il desiderio segreto del pio Pigmalione e realizza il suo impossibile amore, la storia intreccia ulteriori relazioni tematiche con le altre storie contigue: la dea di Cipro, che era già comparsa a punire l'empietà dei Cerasti (vv. 228-237) e delle Propetidi (vv. 238-242), entrerà in scena da protagonista nella vicenda del suo sfortunato amore con Adone (vv. 520-739). E anche lì, nella storia che Venere stessa, mediante sovrapposizione di un altro livello narrativo, narra ad Adone, ella interverrà prima (v. 639 sgg.) a premiare la *pietas* di Ippomene (donandogli i pomi dorati con cui

<sup>12</sup> L'analisi migliore dell'intera sezione 9.447-11.81 è quella di H.-B. Guthmüller, *op. cit.*, p. 43 sgg. Utile anche Galinsky, *op. cit.*, p. 86 sgg.

<sup>13</sup> C'è ovviamente un'opposizione tra la metamorfosi in pietra delle empie Propetidi (già 'predisposte' alla durezza di un elemento inanimato: *in rigidum parvo silicem discrimine versae*, 10.242 [furono trasformate, con piccola alterazione, in rigida pietra]) e l'animazione della statua del pio Pigmalione: cfr. Fränkel, *op. cit.*, p. 93. Sul tema della pietra, nelle *Metamorfosi*, come metafora dell'insensibilità fisica e morale insiste, con ampia raccolta di passi, D. F. Bauer, *The Function of Pygmalion in the Metamorphoses of Ovid*, in «Trans. Proc. Amer. Phil. Ass.» 93, 1962, p. 2 sgg.

<sup>14</sup> La storia di Mirra, a sua volta, è saldamente collegata a quella di Biblide, protagonista dell'incestuoso amore per il fratello Cauno, narrata nel nono libro (vv. 454-665).

poter vincere e conquistare Atalanta) e poi a punire la sua ingratitude (v. 681 sgg.). Ma il parallelismo più vistoso con la storia di Pigmalione è quello che instaura una storia narrata nel libro precedente (9. 669-797), l'impossibile amore di Ifis cui solo l'intervento di una dea, come appunto nel caso di Pigmalione, troverà soluzione. Lì è Iside che, nel momento decisivo, con un'opportuna metamorfosi sessuale, renderà possibile l'innaturale amore di Ifis per Iante<sup>15</sup>; analoga è anche la situazione che precede il miracolo, preannunciato dai fausti auspici che la dea dà alle preghiere levate al suo altare (v. 782 sgg.)<sup>16</sup>.

Nonostante quindi l'estraneità della storia di Pigmalione alle due linee tematiche che orientano il racconto di Orfeo (già così, però, essa sembra guadagnarne rilievo)<sup>17</sup>, numerose e cospicue, come s'è visto, sono le analogie e i risultati che la collegano alle altre storie narrate dal mitico cantore o comunque comprese nell'ampia sezione che si estende dalla metà del nono libro alla conclusione della vicenda di Orfeo. Ma le analogie forse più vistose sono appunto quelle che Pigmalione instaura con la stessa figura di Orfeo. Entrambi artisti, rifiutano entrambi la compagnia delle donne (sia pure per ragioni diverse, e con diverse conseguenze), e grazie agli dèi realizzano ambedue un desiderio impossibile (Pigmalione la vita per la sua statua, Orfeo il ritorno alla vita per Euridice, poi nuovamente perduta). Sia nell'uno che nell'altro il rifiuto delle donne è determinato dall'incapacità di adeguarsi al mondo reale (in Orfeo a una realtà da cui sia esclusa l'amata Euridice, in Pigmalione è il rifiuto della natura femminile come tale, cui egli contrappone l'ideale perfezione della sua statua)<sup>18</sup>. Fin dalla presentazione

<sup>15</sup> Ifis, allevata dalla madre come maschio (e tale da tutti creduta) perché il padre non la faccia uccidere, s'innamora di Iante e le viene destinata come sposo: appena prima delle nozze è trasformata realmente in maschio dalla dea Iside.

<sup>16</sup> Analogie e richiami puntuali tra i due episodi analizzati in Guthmüller, *op. cit.*, p. 72.

<sup>17</sup> Anche se nessuno penserà di vedere in Pigmalione la figura centrale e nella sua storia il perno del libro o addirittura dell'intero poema, come s'industria di fare D. F. Bauer, *art. cit.*, che ritrova nell'episodio la 'sezione aurea' delle *Metamorfosi*.

<sup>18</sup> Non insisterei però troppo con i parallelismi: non convincono molte delle sottili corrispondenze escogitate da Simone Viarre, *Pygmalion et Orphée chez Ovide (Met., X, 243-297)*, in « Rev. ét. lat. » 46, 1968, pp. 235-247.

del personaggio, il tratto principale di Pigmalione, anche per l'effetto di contrasto prodotto dall'accostamento alle Propetidi, risulta proprio questa sua aspirazione all'ideale, che egli realizza mediante l'arte (*mira feliciter arte... formam... qua femina nasci nulla potest*, v. 247 sgg.).

Pigmalione coltiva con amore quella perfezione illusoria (illusoria appunto perché si tratta di un *simulacrum*, non di una persona vivente, reale) che alla fine prende vita ed entra nella dimensione della realtà: lo stesso impianto strutturale dell'episodio sembra riflettere nei suoi due momenti essenziali (separati dall'intervento di Venere) l'opposizione illusione/realtà. Dopo la presentazione del personaggio e delle ragioni per cui egli ha scolpito quella statua perfetta (vv. 243-249) c'è la descrizione dettagliata dell'illusione cui Pigmalione si abbandona, dei modi in cui la vagheggia (vv. 250-269); segue poi l'intermezzo che introduce la figura di Venere col suo intervento risolutore (vv. 270-279) e quindi, prima del breve epilogo eziologico (vv. 295-297), la sezione che descrive il realizzarsi di quell'illusione (vv. 280-294). Quest'ultima, come poi vedremo più in dettaglio, sembra come 'ricalcata', con segno mutato, sulla sezione delimitata dai vv. 250-269<sup>19</sup>. In essa Ovidio analizza la finzione cui Pigmalione consapevolmente si abbandona, il suo volersi illudere che quel corpo d'avorio sia una donna reale, vivente (mentre il lettore sa che ciò avviene solo nell'immaginazione dell'artista); nei vv. 280-294 si verifica invece un fenomeno parallelo e insieme opposto: ora la donna diventa reale, ma adesso che l'illusione di Pigmalione si realizza davvero (e il lettore ne è ben cosciente) egli è incredulo, teme che si tratti ancora di un'allucinazione prodotta dal suo desiderio. I due momenti essenziali della vicenda – il vagheggiamento dell'illusione e la sua trasformazione in realtà – sembrano perciò guadagnare rilievo anche dalla struttura dell'episodio, e rispecchiare anche il suo senso (che è proprio nell'opposizione illusione/realtà). Al contrario del Pigmalione illuso e frustrato nei suoi folli desideri di cui narrano Clemente e Arnobio, il personaggio di Ovidio è pienamente cosciente, nel vagheggiare la propria illusione, di calarsi nella dimensione dell'immaginario, nell'universo della fantasia<sup>20</sup>. La sua illusione non è come quella

<sup>19</sup> Cfr. Dörrie, *Pygmalion* cit., pp. 18 e 22.

<sup>20</sup> Osserva Anderson (al v. 274 sg.) che Pigmalione non soffre di *furor* o *insania* come le molte eroine vittime della passione d'amore.

di Narciso: è consapevole (*nee ad huc ebur esse fatetur*, v. 255), sempre presente a se stessa, e non di meno da lui ricercata, coltivata, per abbandonarsi all'emozione della fantasia (*putat... credit... metuit*, v. 256 sgg.): se Narciso vi si perdeva, egli ne mantiene il controllo, come in un sottile gioco intellettuale. Diversamente da quanto sia solito fare nella descrizione dei comuni rapporti amorosi, Ovidio si sofferma qui a lungo a descrivere dettagliatamente le varie manifestazioni del singolare amore di Pigmaliione (vv. 254-269)<sup>21</sup>; ciò cui vuol dare in tal modo rilievo è ovviamente la paradosalità della situazione, di una serie di gesti e di una condizione psicologica che hanno un senso solo nella dimensione alienata in cui Pigmaliione vive<sup>22</sup> (un procedimento analogo era usato nell'episodio di Narciso).

Quello che Pigmaliione non aveva osato sperare (si veda la sua esitazione nella preghiera agli dèi, consapevole com'egli è della follia del suo segreto desiderio) ora accade: la perfetta illusione creata dalla sua arte si trasforma, grazie all'intervento di Venere, in realtà. I vari momenti del processo sono scanditi sui baci<sup>23</sup>: i primi *oscula*, quelli che Pigmaliione dava alla sua statua dopo averla foggiate, non ricevevano risposta se non nella sua fantasia (*reddi... putat*, v. 256); i baci che egli le dà dopo l'invocazione a Venere gli trasmettono la sensazione di un fremito di vita (*visa tepere est*, v. 281); infine la donna amata sente quei baci (*data... oscula... sensit*, v. 292 sg.) e quasi nuova *belle dormante* si sveglia alla vita e all'amore<sup>24</sup>. Il mondo illusorio di Pigmaliione è diventato realtà, una trasformazione riflessa sul piano stilistico da ulteriori corrispondenze verbali tra le due sezioni: quella carne su cui egli si

<sup>21</sup> L'osservazione è di H. Peters, *Symbola ad Ovidii artem epicam cognoscendam*, Göttingen 1908, p. 60. Cfr. anche Guthmüller, *op. cit.*, p. 71 n. 2.

<sup>22</sup> Significativo, ad esempio, il *nuda* del v. 266, un femminile che è « parte dell'illusione di Pigmaliione » (Anderson *ad l.*).

<sup>23</sup> Cfr. W. S. Anderson ai vv. 290-294.

<sup>24</sup> Qualche analogia interessante con questo processo di 'nascita alla vita' si può cogliere nell'episodio di Deucalione e Pirra, in cui si narra dell'origine dell'uomo (la nuova umanità rigenerata dopo il diluvio) dalla pietra. Obbedendo al misterioso oracolo di Themis essi si gettano dietro le spalle le pietre destinate a trasformarsi in esseri umani: *saxa (quis hoc credit, nisi sit pro teste vetustas?) / ponere duritiem coepere suumque rigorem / molliriue mora mollitaue ducere formam* (1.400-402 [i sassi (chi lo crederebbe, se non lo attestasse l'antichità?) cominciarono a perdere la loro

illudeva che le sue dita affondassero (*insidere*, v. 257) ora *subsidiit* (v. 284) sotto le sue carezze; quella statua di cui egli prima non sa *an sit corpus an... ebur* (v. 254 sg.) ora *corpus erat* (v. 289); e l'allora vana illusione di Pigmaliione sulla sensibilità della fanciulla (*colla... tamquam sensura*, v. 268 sg.) si realizza: ella *sensit* (v. 293). Il suo sogno si è realizzato; quel corpo prima *simulatum* (v. 253) può offrire finalmente ai suoi baci ora... *tandem... non falsa* (v. 291 sg.). I richiami lessicali e semantici tra l'una e l'altra sezione, tra l'illusione soggettivamente vissuta da Pigmaliione (vv. 250-269) e la sua realizzazione (vv. 280-294) sono evidenti; ma è anche all'interno della sola seconda sezione che la tecnica della ripetizione svolge un ruolo specifico. Di fronte alla diffidenza di Pigmaliione, che teme di esser ancora vittima della sua allucinazione (*stupet et dubie gaudet fallique veretur*, v. 287), le riprese verbali sembrano riprodurre il gesto del personaggio che, incredulo alla prima impressione di realtà, ripete la sua azione (*iterum*, v. 282; *rursus... rursusque*, v. 288) come a cercare conferma definitiva nei fatti (*temptat, temptatum... temptatae*, vv. 282 sg., 289; *mollescit... remollescit*, vv. 283, 285; *tractata... retractat*, vv. 285, 288). La ripetizione verbale esprime quindi, qui come altrove, la corrispondenza fra l'impressione soggettiva e l'oggettiva realtà<sup>25</sup>, e insieme, in questo

durezza, ad ammorbidirsi man mano, e, ammorbiditi, a prendere forma]). Ed è significativo che il modello di riferimento nel processo di questa forma che si plasma sia quello della statua sotto le mani dello scultore (la cui funzione, in un altro passo ovidiano - *Fast.* 3. 832 -, è detta quella di rendere *docta mollia saxa manu*, di ammorbidire le pietre con l'abile mano): Ovidio ne coglie una fase intermedia, quando non è più un sasso ma non è ancora un vero corpo umano: *ut quaedam, sic non manifesta, videri / forma potest hominis, sed, uti de marmore coepta, / non exacta satis rudibusque simillima signis* (vv. 404-406 [vi si può vedere, per quanto non ben manifesta, la forma umana, ma come sbazzata nel marmo, non rifinita, simile alle statue appena sgrossate]).

<sup>25</sup> Qualche esempio più avanti p. 128 sg. Ma si veda soprattutto, tra i passi più significativi per l'uso della ripetizione, l'episodio di Mida, che nella sua stolta avidità ha ottenuto da Bacco il dono di mutare in oro ogni cosa toccata. La descrizione del miracoloso fenomeno è affidata anzitutto alla ripetizione (sul piano lessicale, ma anche su quello sintattico), che riflette l'immediata trasformazione dei vari oggetti al primo contatto: *virgam virga* (11.109), *saxum saxum* (v. 110), *contigit... glaebam contactu glaeba* (v. 111), *postibus... postes* (v. 114 sg.), *palmas... undis unda... palmis* (v. 116 sg.), *Cerealiam... Cerialia* (v. 121 sg.), *dapes... dente... dapes... dente* (v. 123 sg.). Cfr. anche Bömer a 11.108.

punto, la possibilità di un rapporto finalmente reale e reciproco tra i due amanti (*ora... ore*, v. 291 sg.; *lumina lumen*, v. 293).

Anche il sistema espressivo, oltre all'impianto strutturale, sembra insomma confermare indirettamente che nell'opposizione illusione/realtà, un'opposizione mediata e risolta dall'arte, è il nucleo del mito di Pigmaliione come compare in Ovidio. Nella rielaborazione ovidiana del mito – lo abbiamo già detto – si intrecciano due tematiche, quella dell'amore per una statua (tradizionale nella storia di Pigmaliione, secondo quanto mostrano Clemente e Arnobio che collegano la vicenda a un altro caso di agalmatofilia) e quella dell'opera d'arte tanto perfetta da uguagliare la realtà (anche Clemente, abbiamo visto, coglieva questa valenza implicita nel mito). Se questo secondo motivo può dirsi parzialmente presupposto dal primo (la statua suscita amore anche per la sua fedeltà mimetica) è tuttavia indubbio che Ovidio lo ha fortemente accentuato e reso più complesso, come a modificare e orientare il senso generale del mito: il Pigmaliione ovidiano è un artista, e l'opera di cui si innamora è da lui stesso plasmata (per di più non rappresenta la dea Venere, come nella versione di Filostefano, ma una ideale figura di donna). Inoltre la statua – anche questa è una novità ovidiana (che sarà stata favorita dalla sua collocazione in un poema di metamorfosi, dove cioè l'esito di una vicenda prevede quasi sempre una trasformazione) – si anima e diventa una persona vivente, tale è la sua 'predisposizione' alla realtà e alla vita. Non è quindi l'amore il motivo più importante della storia in Ovidio<sup>26</sup> (è solo il retaggio del mito di perversione erotica); il suo senso autentico mi pare quello racchiuso nell'emistichio, diventato celebre come principio di un'estetica, *ars adeo lateat arte sua* (v. 252): è insomma un'illustrazione della potenza illusionistica dell'arte<sup>27</sup>.

Bisognerà naturalmente evitare quella che purtroppo è consuetudine di molti interpreti nella lettura di questo mito, e cioè una sua applicazione meccanica, diretta (e in forme necessariamente generiche) alla poesia ovidiana (che non ne riceve certo grandi illuminazioni: « il vero scultore, delle forme del corpo e di quelle dello

<sup>26</sup> Mi pare eccessiva l'importanza attribuitagli da P. Ferrarino, *Laus Veneris (Fasti IV 91-114)*, in *Ovidiana* cit., p. 310 sgg.

<sup>27</sup> Cfr. Fränkel, *op. cit.*, p. 96: « uno dei più fini apologhi della meraviglia dell'immaginazione creativa ».

spirito, il vero Pigmaliione è Ovidio »)<sup>28</sup>; non si tratta di un manifesto, di un programma della poetica ovidiana, ma è chiaro che questo 'mito d'artista' si carica di connotazioni particolari prestate dallo stesso contesto. In questo senso, proprio perché tocca tematiche essenziali nella poetica ovidiana, ci offre spunti utili per la sua analisi. Ma su questo torneremo più avanti.

Qualche considerazione, a questo punto, sull'accostamento che qui si propone tra il mito di Pigmaliione e quello di Narciso<sup>29</sup>. L'affinità più evidente è già emersa nelle pagine precedenti, e consiste nella somiglianza di fondo delle due situazioni mitiche: il rapporto con un 'altro', illusorio e presunto reale nel caso di Narciso, illusorio (ma consapevolmente) e poi di fatto conquistato alla realtà in Pigmaliione. È insomma nel segno dell'opposizione illusione/realtà che le due storie trovano le analogie più significative, appunto perché in Ovidio non è l'elemento erotico vero e proprio che caratterizza la vicenda di Narciso e nemmeno quella di Pigmaliione. Non sono quindi due atteggiamenti di psicologia erotica che qui vogliamo accostare, ma i due miti così come li presenta (vale a dire li interpreta) Ovidio, cioè i tratti specifici che ad essi sono propri e comuni nel testo in questione. I due miti si prestano in realtà anche a un accostamento che punti sui loro rispettivi ruoli emblematici, sui due atteggiamenti erotico-psicologici che abitualmente si associano alle figure di Narciso e Pigmaliione, tra i quali corre un rapporto di analogia e insieme di opposizione. Jean Starobinski, ad esempio,

<sup>28</sup> Per non dire, peggio ancora, di chi propone una piatta lettura psicologico-autobiografica dell'episodio: come la Dinter, che accentuando il carattere di *Fluchtgedicht* del mito di Pigmaliione lo interpreta « come un ripiegamento in un angolo di 'mondo felice' in cui la fede negli dèi mostrava ancora una manifesta efficacia. Qui trionfava la *pietas*, non la corruzione e il vizio... La solitudine di Pigmaliione potrebbe anche essere l'intima solitudine di Ovidio che si fa più pesante con l'avanzare della vecchiaia; entrambi si costruiscono un proprio mondo 'artistico' coi loro desideri repressi e le loro nostalgie » (*op. cit.*, p. 24 sg.). Sembra persino superfluo osservare che l'autonomia dalla realtà è nella poesia ovidiana un principio estetico, non certo una scelta di natura morale.

<sup>29</sup> Suggesto anche, con un accenno, da Eleanor W. Leach in « *Ramus* » 3, 1974, p. 125. Scarsamente produttiva mi pare invece l'analisi di A. H. F. Griffin (*Ovid's Metamorphoses*, in « *Gr. & Rome* » 24, 1977, pp. 57-70) che accosta le due storie per l'analoga abilità che Ovidio vi mostrerebbe nel cogliere e fissare in scene esemplari il « momento significativo » di una vicenda mitica (p. 68).

individua accanto al narcisismo vero e proprio « una seconda forma di narcisismo: la proiezione di sé. Più che di narcisismo, sarebbe più corretto parlare qui di pigmalionismo, in quanto in Pigmalione ravvisiamo l'esempio mitico di questo atteggiamento. Anziché ripiegarsi immediatamente su se stesso, l'amore si aliena, diviene *opera*, ma per i meandri dell'opera esso cerca ancora di unirsi a sé, e così l'amore non è uscito dall'io se non per prepararsi la felicità di un ritorno. " Mi adoro in ciò che ho fatto ". Un narcisismo iperbolico questo, più esigente e più creatore, votato all'immaginario e all'insoddisfazione... »<sup>30</sup>. Pigmalione diventa qui il simbolo di una condizione psicologica che altro non sarebbe se non una forma paradossale di narcisismo, amore per un 'altro' che sia simile al 'sé'. La suggestiva interpretazione di Starobinski, come si vede, si fonda su quelli che si considerano i tratti tradizionali dei due miti e che hanno il loro elemento comune nel motivo dell'amore (amore per sé – amore per un'altra persona proiezione dei propri ideali).

Qui invece si propone, come si diceva, un'interpretazione diversa ma che sembra più pertinente alle valenze proprie ai due miti nel testo ovidiano: il tema che li accomuna è quello dell'illusione, dell'opposizione finzione/realtà. In tal senso le vicende delle due figure mitiche sono simili e opposte: la realtà 'superficiale' di Narciso rivela la sua natura fittizia, inconsistente; mentre la consapevole illusione di Pigmalione si trasforma in realtà oggettiva. La tematica finzione/realtà, centrale nei due miti, ci permette di spostare il discorso nella sfera dell'attività artistica (che nel caso almeno di Pigmalione è presupposta esplicitamente dal testo ovidiano): quell'opposizione ha un ruolo di primaria importanza nella teoria ovidiana della poesia: finzione o realtà secondo la prospettiva che si adotta, la materia 'arte' è caratterizzata da quest'ambiguità insita nella sua natura.

Ma non è solo in Ovidio che i due miti possono accostarsi sulla base dell'opposizione illusione/realtà. In uno dei testi principali della letteratura medievale, il *Roman de la Rose*, verso la fine dell'opera una lunga digressione narra la vicenda di Pigmalione, lo scultore innamorato della sua statua (i tratti essenziali della storia

<sup>30</sup> Jean-Jacques Rousseau e il pericolo della riflessione, in *L'occhio vivente*, trad. it. Torino 1975, p. 150. La citazione all'interno del testo di Starobinski è tratta dal *Pygmalion* di Rousseau.

vengono da Ovidio). Pigmalione, il cui innamoramento è descritto sullo schema del *fol amour* cortese, rappresenta l'esempio di amore folle e perverso per un'immagine; e nel suo monologo egli stesso paragona la propria condizione a quella di Narciso, ancora più folle – egli dice – perché s'innamorò di un'immagine senza sostanza, di una vuota apparenza. Uno studio interessante di Giorgio Agamben sulle figure di Narciso e Pigmalione nel *Roman de la Rose*<sup>31</sup> individua nei due personaggi gli « emblemi, simili e opposti, del *fol amour* per un'immagine » (la cosa è ovviamente favorita dal fatto che la cultura medievale accentua nel mito di Narciso non tanto il motivo dell'amore di sé quanto piuttosto quello dell'illusione, dell'amore per un'immagine vana)<sup>32</sup>; a giudizio di Agamben, anzi, i due personaggi e gli episodi relativi collocati all'inizio e alla fine del poema sembrano suggerire il senso dell'intera opera: l'amore per l'immagine, cioè un modo di vivere il rapporto amoroso, orientato verso l'immagine (o fantasma) della persona che l'ha prodotta, che sarebbe comune a tutta la psicologia medievale<sup>33</sup>.

In Ovidio, naturalmente, la situazione è diversa; ma è analoga la tematica del rapporto con un'immagine, con una finzione. Una tematica, peraltro, che attraversa il poema delle trasformazioni e che si può ricondurre alle linee essenziali di un gusto e di un'estetica.

<sup>31</sup> Compreso in *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino 1977, alle pp. 73-83 (ma per il senso generale va letta tutta la parte III del volume, pp. 73-155). Qualche breve considerazione sulle analogie tra Narciso e Pigmalione nel *Roman* anche in J.V. Fleming, *The Roman de la Rose. A Study in Allegory and Iconography*, Princeton 1969, p. 231; meno centrato R. Tuve, *Allegorical Imagery. Some Mediaeval Books and Their Posterity*, Princeton 1966, p. 262 n. 16. Sull'importanza del motivo dello specchio nella letteratura medievale cfr. F. Goldin, *The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric*, Ithaca 1967.

<sup>32</sup> Cfr. Agamben, *op. cit.*, pp. 78 n. 3 e 97, e in generale il libro di Louise Vinge. Non sono però ovviamente d'accordo con Agamben (p. 97 sg. n. 1), per le ragioni esposte nel capitolo precedente, sul fatto che l'amore di sé costituisca il nucleo della vicenda di Narciso in Ovidio.

<sup>33</sup> Cfr. p. 78 e *passim*. Sia Narciso che Pigmalione « alludono esemplarmente al carattere fantasmatico di un processo inteso essenzialmente all'ossessivo vagheggiamento di un'immagine, secondo uno schema psicologico per cui ogni autentico innamoramento è sempre un " amare per ombra " o " per figura " » (p. 98).