



www.otium.unipg.it

OTIVM.
Archeologia e Cultura del Mondo Antico
ISSN 2532-0335 DOI 10.5281/zenodo.7956637



No. 13, Anno 2022 – Article 1

D'avorio e phantasia: Pigmalione e la statua vivente

Benedetta Sciaramenti 
University of Perugia

Title: Made of ivory and phantasia: Pygmalion and the living statue.

Abstract: The Pygmalion episode is fundamental in defining the status of the artist and the art object in Ovid's *Metamorphoses*. The article proposes an analysis of the literary passage and a framing of the figure of Pygmalion in the aesthetic-philosophical categories of the theory of art in the Ancient World.

Keywords: Pygmalion, Ovid's *Metamorphosis*, *mimesis*, Theory of art.

ID-ORCID: 0000-0002-8782-826X

Questo contributo è parte la relazione presentata dall'Autore al Convegno Internazionale "Oltre la Mimesis. Dalla copia della realtà alla realtà della copia" (Perugia, 19-20-21 maggio 2016), organizzato dal Dipartimento di Ingegneria Civile e Ambientale e dal Dipartimento di Lettere - Lingue, Letterature e Civiltà Antiche e Moderne dell'Università degli Studi di Perugia in sinergia con l'Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci" di Perugia, a cura di G.L. Grassigli e P. Belardi.

 Address: Università degli Studi di Perugia, Dipartimento di Lettere-lingue, letterature e civiltà antiche e moderne, Via dell'Aquilone 7, 06123 – Perugia, Italia. Email: benedetta.sciaramenti@unipg.it

1. P IGMALIONE E LA TEORIA DELL'ARTE.

Uno dei filoni tematici più prolifici e indagati delle *Metamorfosi* di Ovidio è il rapporto tra arte visiva e letteratura, dacché la poetica dell'autore, tra le molte qualità che la caratterizzano, è guidata dall'intento di procurare nel lettore nitide suggestioni visive, e questo scopo governa direttamente le forme della costruzione poetica. Per questo il racconto di Pigmalione (*Met.* X, 243-297) è forse l'occasione migliore per riflettere in chiave critica sulla concezione poetica, applicata alla teoria dell'arte, che sorregge le *Metamorfosi*. La circostanza è assai peculiare, nella misura in cui, pur trattandosi di un mito interamente dedicato all'arte figurativa, precipuamente al processo creativo che la governa, esso non esce mai dai confini della parola scritta, dal momento che Pigmalione è un soggetto irrapresentato nell'arte romana.

L'artigiano di Cipro¹ è solo una delle molte figure produttrici d'arte nelle *Metamorfosi*². Eppure, Pigmalione si differenzia potentemente dagli altri perché la materia da lui plasmata in forma di corpo diventa vitale. L'arte di Pigmalione comincia dalla configurazione fantasiosa dell'oggetto, procede alla realizzazione del medesimo, e si conclude con la sua vivificazione: un percorso che può essere definito dall'inizio alla fine un'operazione

¹ Cipro è il luogo in cui Ovidio colloca una figura, il cui nome è ampiamente attestato nelle fonti per indicare una grande varietà di soggetti: divinità, sovrano, fondatore di colonie, fratello di Didone, re di Cipro. Sulla gran copia di riferimenti nelle fonti si veda REED 2013, pp. 222-223.

² Sul tema dell'artista e del potere creativo si veda OLIENSIS 2004. Più in generale, sulla figura dell'artigiano, FRONTISI-DUCROUX 1975 (cfr. *Ov., Met.* VIII, 159).

sostanzialmente metamorfica. L'oggetto che da fittizio passa ad una dimensione di realtà è, in altre parole, solo l'ultimo clamoroso passaggio del processo di cui l'artista è da principio l'autore.

A proposito della creazione di un oggetto d'arte nell'antichità, si può generalmente affermare che più l'arte aderisce alle forme della natura che ritrae, più si realizza il miracolo artistico. Per ritrarre a perfezione la natura è tuttavia necessario ritrarre, ad un tempo, l'*ars* stessa, intendendo il verbo ora nel senso letterale di 'tirlarla indietro': occorre cioè cancellare le tracce evidenti della tecnica³. Si tratta, in altre parole, del principale artificio dell'artefice, il quale prima crea e poi dissimula la sua abilità, dandone, in questo modo, prova assoluta⁴.

Il fine non è cancellare l'arte, confonderla o fonderla con la natura. Al contrario, proprio entro il delicato equilibrio tra la prossimità del manufatto alla dimensione naturale, e la consapevolezza che la natura non ne è artefice⁵, si gioca l'eccellenza dell'artigiano ed è possibile fare e godere del

³ Il *cultus*, nell'*Ars* come nelle *Metamorfosi*, è la meta estetica ideale di Ovidio: là dove *ars* e *casus* (la «naturalità»), ordinariamente opposti, diventano artificio, con la prima che si conforma al secondo.

⁴ Nella folla di possibili riferimenti partiremmo proprio da un verso estratto dal racconto di Pigmalione, «ars adeo latet arte sua» (*Met.* X, 252), nel quale risuonano molti altri riferimenti traibili dall'*Ars*, ove il discorso estetico ben si adatta alle nostre considerazioni sulla produzione di arte: «si latet ars prodest» (*Ars* II, 313), «ars casum simulet» (*Ars* III, 155), «ars faciem dissimulata iuvat» (*Ars* III, 210). Sul *topos* si vedano D'ANGELO 1986, D'ANGELO 2014 e AHL 1988, pp. 17-43.

⁵ Lasciamo per ora da parte Pigmalione che si regge su questa struttura di senso, e ricordiamo Aracne che tesse sulla tela figure apparentemente vive (*Met.* IV, 104), o Medusa che blocca le vittime in posizioni che sembrano pose e che pertanto diventano statue (*Met.* V, 193-194 ed in senso lato *Met.* V, 213-214), o ancora Dedalo che allinea le penne nel modo in cui esse naturalmente crescono (*Met.* VIII, 189-191). I termini possono anche invertirsi, così, sempre nelle *Metamorfosi*, la natura confonde l'occhio, imitando essa stessa l'arte che a sua volta la imita, ed offre, in III, 155 ss., una visione di paesaggio talmente bella da parere irreale, studiata 'ad arte' appunto, per cui la natura è essa stessa una mano d'artista. Il gioco

bello artistico. È il principio del *'credere/putare verum'* (strutturale in un poema come le *Metamorfosi*, il cui tema è dichiaratamente centrato sulla forma), ossia della percezione di avere dinnanzi un oggetto talmente perfetto da poter esistere solo in una dimensione di spontanea naturalezza.

In questa dialettica tra forma data e forma creata, Ovidio inverte per primo i termini del rapporto⁶: così, ben oltre la tradizionale supremazia del bello naturale sul bello artistico, è il pregio dell'arte perseguita con sforzo, nelle sue elaborazioni pittoriche⁷ o scultoree, a superare le forme degli oggetti del cosmo.

è anche linguistico: «...simulaverat artem/ingenio natura suo». In un caso particolare il confine è talmente labile, che esprimersi sulla artificialità dell'oggetto pare impossibile, ed il poeta stesso lascia in sospeso la questione, isolandola come un cavillo tra parentesi, quasi si trattasse di una doverosa puntualizzazione descrittiva (XI, 235-236), riuscendo in questo modo a comunicare con grande effetto l'eccellente parità del bello di natura e di quello ottenuto «per artem: natura factus en arte/ambiguum, magis tamen arte». La questione si complica ulteriormente se consideriamo la metamorfosi come l'estrema variazione dello stato naturale, o genetico, dell'oggetto che cambia, avente il potere di assegnare un aspetto nuovo, ottenuto attraverso un processo meccanico e forzoso, condizionato, a stento 'credibile' appunto (VI, 667-668; XI, 291-2).

⁶ Fondamentale sul tema arte-natura come strumento di comprensione dell'estetica delle *Metamorfosi*, ROSATI 1983, p. 70 ss. ed il più recente SOLODOW 2002, in particolare cap. 6.

⁷ In *Metamorfosi* X, 515-517, le sembianze di Adone sono legate, per l'analogia, non tanto alla bellezza del corpo degli Amorini nudi, quanto alla loro rappresentazione dipinta; il confronto è con Cupido non in persona, ma in immagine (il che colpisce, se si pensa che solo pochi versi più tardi lo vediamo agire direttamente): «qualia namque/corpora nudorum tabula pinguntur Amorum»; mentre il corpo nudo, immerso nell'acqua di Ermafrodito stupisce Salmacide come «eburnea si quis signa tegat claro [...] vitro» (IV, 354-355). Sul primo passo si veda HARDIE 2002, sul secondo SOLODOW 2002, p. 211 e BARCHIESI-ROSATI 2007, p. 291: nel commento al testo la ricorrenza dell'avorio assieme al vetro, ed in generale l'insistenza sul chiarore e la trasparenza, si legge come un raffinato riferimento alle lavorazioni glittiche. Su Adone facciamo velocemente riferimento al paragone del giovane con Cupido, non in persona, ma in immagine: Ovidio sceglie un referente artistico e lo equipara a quello reale, distinguendo i due solo per la presenza di un attributo, la faretra.

Riguardo alla mano dell'artista, quindi, si tratta di 'ritrarla', ma non di 'dissolverla', poiché la qualità artistica dell'oggetto deve lasciar intuire lo *studium*, lo sforzo tecnico di chi lo ha modellato con perizia, che non lavora per ingannare l'occhio, semmai per soddisfarlo, invitandolo a giocare sul confine tra oggetto e rappresentazione. La *mimesis* è il mezzo, lo strumento di traduzione che permette di trarre soddisfazione da una natura nuova, tradotta appunto ad uso e godimento dell'occhio e dello spirito, entrambi partecipi della realtà, e bisognosi di attingervi in forma mediata.

Non si dà arte, in effetti, senza percepirne vivamente il bisogno, il *pothos*, letteralmente 'la sete', a volte del tutto insopprimibile; e che il bisogno, la mancanza, la nostalgia, siano i sentimenti da cui essa nasce era chiaro nell'antichità, quando se ne raccontava l'origine come di un antidoto all'assenza, o come una presenza surrogata, talmente affine alla realtà, da poter valere come sostituto. A questo proposito vale la pena accennare al celebre episodio del vasaio Butade⁸, il quale, per neutralizzare la nostalgia provata da sua figlia per un uomo in procinto di separarsi da lei, delinea nottetempo, su di una parete, il profilo del corpo dell'amato addormentato, ricalcando il contorno dell'ombra che si proietta alla luce di una lampada, al fine di poter modellare per la giovane, una volta rimasta sola, la statua dell'uomo assente. Dinnanzi alle membra artificiali dell'amato, lontano e presente ad un tempo, incapace di agire, perché di argilla, ma capace di ricevere amore, la giovane prolunga con lui il legame di affetto, per mezzo di un contatto fatto di abbracci e carezze. È questa la genesi mitica dell'arte

⁸ Plin., *Nat. Hist.* XXXIV, 35.

plastica, e in senso lato anche di quella pittorica⁹, ed è questa anche la genesi della funzione del manufatto artistico, che vale per quello che è, nella sua dimensione di fisicità tangibile, e per quello che rappresenta, ossia, come nel caso della figlia di Butade, una presenza impossibile.

Se non ci fosse somiglianza, certamente l'occhio non saprebbe associare il modello all'oggetto modellato, essendo sostanzialmente visivo anche il procedimento che traduce l'immagine mentale raccolta nel mondo nell'immagine rappresentata artisticamente¹⁰. Occorre tenere presente che l'effetto di sopravvivenza che il ritratto d'arte assicura, non esiste se non in continuità con il corpo vivo che riproduce e da cui mai si separa, poiché ne deriva materialmente, proprio come nel mito d'origine, dove la consustanzialità risiede nella fisicità impalpabile, eppure afferrabile, dell'ombra.

Di una statua si serve anche Admeto, che a garanzia della perenne fedeltà giurata alla moglie morta per lui, ordina che gli si modelli una statua da sistemare nel letto nuziale, in modo da poterla toccare anche dopo morta, mentre ne invoca il nome¹¹, ripetuto di fronte al simulacro, come reiterando una formula capace di legare l'oggetto alla presenza che evoca.

⁹ Rimandiamo a BETTINI 2008² e alla vasta serie di riferimenti bibliografici da lui indicati. Dal ricco *excursus* mitologico dello studioso estraio solo le storie che permettono di delineare il solco culturale nel quale si inserisce anche Ovidio.

¹⁰ Esecutore di un atto di mimesi plastica, Pigmalione è a tutti gli effetti partecipe di quel *to mimetikon ethnos* (*Tim.* 19d-e) che per Platone accoglie insieme quanti praticano l'arte e ne producono per somiglianza, gli artisti, e che ri-producendo, replicano (*Rep.* 596 e 597a ss.), e per ciò stesso si distanziano dal Modello autentico, facitori di immagini a partire da ciò che del Modello è un'emanazione relativa e condizionata, ossia, di nuovo, la natura. In questo senso Pigmalione è di certo un artista e costruisce un *mimema*: l'immagine eburnea di una donna.

¹¹ Eur., *Alc.* 328 ss.

Le due statue, quella di Butade e quella di Admeto, assicurano una forma di relazione con l'altro assente. Esse non sono solo un oggetto somigliante che ricorda ciò che c'è stato e non c'è più, come farebbe un'icona, godono piuttosto di vita autonoma, certo diminuita. Pertanto, esse esistono ben oltre il modello da cui nascono, pur non avendo un senso compiuto se non in continuità con esso. Tali statue vivono nella misura in cui, attraverso di loro e con loro, si può intessere una relazione, unidirezionale eppure appagante con l'assente, efficaci attenuatori del dolore del sopravvissuto, e custodi mute di un'inconfondibile identità.

Il giovane ritratto da Butade è partito per non tornare (lo possiamo dire simbolicamente morto), Alceste è arsa sul rogo: i loro ritratti, come in genere quelli realizzati nell'antichità, costituiscono senza soluzione di continuità il possibile prolungamento di un contatto altrimenti esaurito, e che, grazie ad una mediazione materica, rimane del tutto fisico, una sorta di un blando freno alla morte. Questi assicurano una pur minima relazione e mantengono in contatto due realtà, alla maniera di un viatico: chi non c'è più e chi esiste ancora, possono guardarsi in una dimensione che non è, propriamente, né dell'uno né dell'altro.

2. PIGMALIONE NEL RACCONTO DI OVIDIO.

In questo quadro, una posizione tutta particolare è occupata dalla figura di Pigmalione, che passata per il fine pensiero di Ovidio¹², forza il perimetro semantico del mito sull'artista e sull'arte e spinge a riformulare considerazioni complessive, che accolgono in una prospettiva più ampia la

¹² Oggetto di rinnovata attenzione, si vedano i contributi di ELSNER, SHARROK 1991 e SALZMAN-MITCHELL 2008.

nutrita serie di miti sullo stesso tema distribuiti entro i quindici libri del poema. Per altro, è lo stesso Ovidio a fare di questa storia, non diffusa, ma molto antica ed accolta dalla posterità perché polisemica ed altamente simbolica¹³, un racconto sulla creazione e sul rapporto possibile tra autore ed opera, dal momento che qui per la prima volta Pigmalione appare in veste di semplice scultore, e non come re di Cipro, secondo la versione dall'alessandrino Filostefano di Cirene¹⁴. Da artista, tuttavia, egli non è meno potente: potremmo anzi affermare, alla luce dello svolgimento della vicenda, che il rango regale, il quale nel mito d'origine rendeva lecita l'insana passione del re di Cipro per una statua sacra, macchiandolo di perversione¹⁵, nella storia di Ovidio si converte in abilità e mette Pigmalione-artista in condizione di dare forma alla sua stessa ossessione, fabbricando una statua tutta per sé, seguendo la sua immaginazione¹⁶.

Sdegnato dalla lascivia delle Propetidi che si prostituiscono e perciò vengono pietrificate (con raffinato rimando all'*agalmatophilia* del Pigmalione originario), egli modella il corpo di una donna che ne costituisca lo specchio puro e lo realizza talmente bene da innamorarsene, rendendolo

¹³ BABOULÈNE-MIELLOU 2016.

¹⁴ Del prosatore di III sec. a.C. Filostefano, autore dei *Cypria*, abbiamo solo notizia indiretta, essendo egli la fonte di due autori cristiani (III- IV sec. d.C.): Clemente di Alessandria (*Protr.* 4.50f) ed Arnobio (*Adv.* 6.22). Si veda ROSATI 1983, pp. 54-58, quindi DÖRRIE 1974.

¹⁵ L'agalmatofilia, sul cui tema lavorano le fonti cristiane, ed in generale il disordine erotico è del resto parte della struttura originaria del mito, essendo per la lascivia delle Propetidi (X, 238-242) che Pigmalione si dedica alla scultura della nuova statua.

¹⁶ Re di Cipro in Filostefano, il legame tra Pigmalione e la terra di Cipro rimonta ad una questione onomastica e culturale che lega la radice del suo nome (*pmv*) ad una divinità fenicia sul versante mediterraneo occidentale (BENZ 1972), su quello orientale ad Adone ed al suo culto (Esichio *s.v.*); per tutto questo si veda la ricca introduzione al mito di REED 2013 (pp. 222-223). SOLODOW 2002, p. 216 in merito all'innovazione ovidiana afferma: «he has substituted artistic force for political».

oggetto delle sue cure, fin quando Venere non esaudisce il suo intimo desiderio portando in vita la statua.

A ben guardare, questo non sarebbe propriamente un mito sulle metamorfosi¹⁷, pur essendo agevolmente accolto nella serie di storie tematicamente affini¹⁸, se non a costo di riconoscere nel processo di lavorazione della materia amorfa un laborioso intervento di manipolazione che imprime una forma (più che cambiarla), ed anche considerando la conclusione felice di un amore che improvvisamente diventa possibile, il cui successo apparentemente molto poco dipende da Pigmalione, va tenuto conto del fatto che il modo in cui la statua viene alla luce è un atto di creazione, e non un cambiamento di *morphè*¹⁹.

Già solo individuare i termini temporali entro cui situare il procedimento artistico dello scultore, da quando concepisce il modello della sua scultura a quando conclude il suo lavoro, risulta complesso, essendo quella di Pigmalione più una reazione allo stato di realtà che non un'iniziativa creativa, stimolata dall'inquietudine dello sdegno e dall'insoddisfazione, e culminante ben oltre il consueto compimento di un progetto d'arte, oltre le umane capacità di un artigiano.

Lo spregio assoluto per il mercimonio del corpo non spinge lo scultore cipriota a dirigere altrove il proprio desiderio o a educare una giovane

¹⁷ D'altra parte, in senso lato, la metamorfosi condivide di per sé molti tratti del lavoro d'arte e delle modalità con cui esso viene posto in essere.

¹⁸ Sulla posizione dell'episodio di Pigmalione nell'economia del libro X si veda JANAN 1988 e LEACH 1974.

¹⁹ Certamente ad un livello superiore esiste, ed è stato già largamente illustrato, uno stretto rapporto di significato tra l'atto di metamorfosi e la creazione letteraria operata da Ovidio; sul tema si veda ancora SOLODOW 1988, pp. 216-217; sul linguaggio della metamorfosi, identico a quello usato per l'atto scultoreo; cfr. ANDERSON 1980, pp. 25-26.

donna all'uso morale del corpo, piuttosto lo induce a farne uno da capo, formalmente identico a quello delle stesse Propetidi. Del resto, non è della moralità della sua donna che Pigmalione si innamora, pur essendo questa la motivazione primaria della sua creazione, egli piuttosto concepisce amore alla vista della bellezza della statua, del suo «*corpus simulatum*»²⁰, come lui stesso, secondo il più corretto senso etimologico, qualifica il simulacro.

La donna di Pigmalione, dunque, ha un aspetto conforme alle altre, le stesse affezioni fisiche; non la distingue che il fatto di essere stata oggetto del tocco dell'artefice, plasmata dalle sue dita, venuta al mondo attraversando uno stadio sconosciuto alle altre, la sagomatura della materia inerte. La *mimesis*, l'imitazione, è il solo margine di intervento di Pigmalione artista, che copiando si impadronisce dell'oggetto, il corpo stesso della donna, al contempo mezzo e fine della sua esperienza artistica.

In altre parole, senza reinventarne l'aspetto, Pigmalione giunge a possederlo, poiché su di esso può agire con padronanza, facendo sì che l'immagine²¹ di donna che gli viene dal mondo, venga restituita al mondo stesso in forma sensibile, esteriormente identica a tutte, ma purificata per tramite della sua mediazione artistica, che si risolve in vera e propria potenza creatrice. La perfezione della nuova creatura, anticipata dalla forma, si rende successivamente evidente nella sostanza, ossia nell'*habitus* verecondo della donna vivente.

²⁰ X, 253: «*simulatum corpus*» e v. 280 «*simulacra*».

²¹ Non è un caso che «a key of coinciding vocabulary of art and metamorphosis is *imago*, image or representation» SOLODOW 1988, p. 205.

Rispetto al quadro d'apertura, possiamo dire che le statue di Butade e di Alcesti funzionano *in absentia*, fisicizzando il ricordo di una presenza cara. Esse sono, in altre parole, la sostituzione di una presenza. La donna di Pigmalione, al contrario, esiste per compensare un'assenza: per questo non ha un nome²², ed invece di essere un viatico tra vita e morte, come la statua di Alcesti per Admeto, o quella di Protesilao per Laudamia²³, quindi un oggetto sostitutivo che non restituisce il defunto, ma permette di comunicare con esso su un piano di relazione inclinato verso l'aldilà e del quale il vivo è in prospettiva partecipe, la statua di Pigmalione apre la strada all'esistenza, alla vita vera, poiché è lei a raggiungere lo scultore, tramutandosi nel modello vivo che l'ha generata.

Sarà utile vedere come tutto questo viene descritto nella pagina ovidiana. Introducendo sommariamente l'impresa artistica dello scultore, Ovidio lega in endiadi due espressioni, una generica e l'altra più puntuale: «sculpsit ebur formamque dedit» (*Met.* X, 248), «scolpì l'avorio e [gli] diede forma». La disposizione chiastica degli elementi collocati ad inizio verso non solo rimarca in apertura la laboriosità di Pigmalione, ma precisa che l'atto di scolpire consiste in un'impressione di forma, in cui si riconosce il primo ed assoluto evento creativo, e che vertiginosamente rimanda all'esordio del poema, poiché è plasmando la materia amorfa che nasce il mondo, e da lì vede luce l'opera d'arte che è il poema ovidiano sul mondo²⁴.

²² Il nome di Galatea, infatti, si impone nella tradizione post-classica.

²³ *Ov., Her.* 13. BETTINI 2008², pp. 12-16. Possediamo anche un frammento per tradizione indiretta, nel quale si leggono le parole di Laodamia in difesa del simulacro (fr. 655 *Nauk da Chrys.* 37, 46).

²⁴ Si rimanda a LATEINER 1984, pp. 11-13 e SOLODOW 2002, pp. 213-214.

Come largamente notato, il procedimento creativo di Pigmalione avviene per fasi, corrispondenti a ben individuabili porzioni di testo, ma più che la bipartizione suggerita da J.B. Solodow, per il quale il momento propriamente artigianale è seguito dal trionfo dell'artista («Pigmalion's glory»), mi pare chiaro che Ovidio tralasci la descrizione del lavoro di scultura vero e proprio, compendiato nei due versi sopra riportati²⁵, per mettere immediatamente in evidenza lo splendore formale del risultato ottenuto. L'autore allontana subito dalla dimensione di realtà le fattezze della donna d'avorio: dichiara, infatti, che nessuna *femina* potrebbe nascere in una forma così bella (*Met.* X, 248-249). Appare chiaro che, attraverso la netta affermazione di un'impossibilità, prende forza l'accostamento dei due verbi 'scolpire' e 'nascere', per definire da subito la dimensione di significato dell'intero episodio, che non si risolve nel tradizionale confronto arte-natura, ma che investe la dinamica 'oggetto-soggetto', sommersa anticipazione dell'esito positivo dell'esperienza poetica di Pigmalione.

Per questo, dopo aver riferito brevemente del lavoro di modellamento dell'avorio, Ovidio si affretta a descrivere l'effetto erotico che le sembianze ottenute con industria producono in Pigmalione: già da ora alla statua si riconosce una forza attiva che la sottrae alla fissità della pietra, senza che questo lasci Pigmalione nel cono d'ombra della passività, della soggezione o dell'attesa sterile. Il poeta sceglie di inserire nella piccola serie di verbi descrittivi dell'azione creativa dell'artigiano la forma *concepit* (*Met.* X, 249), che va senza dubbio accostato 'scolpire' e 'dare forma', perché anche ora che Pigmalione comincia a guardare ciò che ha costruito, egli sta in verità continuando a creare. Non è solo per mezzo delle sue mani, infatti, che la

²⁵ Si veda ELSNER 1991, pp. 155 e 159.

statua esiste, ma anche e soprattutto attraverso il suo sguardo, cui si somma quello del lettore, i quali costituiscono insieme il pubblico di quella che perde sempre più i tratti un'opera d'arte, e invece tende a configurarsi come un'opera d'amore.

Anche se di materia inerte, infatti, la donna è in grado di generare dinamismo, ossia di far muovere l'altro verso di sé. La sua immobilità apparente, la sola ed unica determinazione che le impedisce di essere donna, sembra, dice Ovidio, un atteggiamento dovuto alla timidezza e al pudore, potremmo tradurre, una sorta di 'movimento immobile'.

Il poeta afferma infatti che la *facies* della donna, quindi il suo aspetto, è di una vergine vera: nel passaggio da «formam» (*Met.* X, 248) a «facies» (*Met.* X, 250) si registra una decisiva progressione di stato che allontana la scultura dalla dimensione di oggetto plasmato, quindi di modello/immagine mentale, per avvicinarla ad un'immagine percepita, estremamente produttiva, poiché da essa si generano atteggiamenti, atti di vita e volontà²⁶:

«sembra una fanciulla vera, crederesti che sia viva

e se non fosse che è timida, in grado di muoversi»²⁷ (*Met.* X, 250-1)

Nella *facies* la donna è già vera. In questa prospettiva ella sceglie di non muoversi, ed in questa manifestazione di verecondia è già migliore delle Propetidi, per distinguersi dalle quali è nata, e soddisfa Pigmaliione che l'ha creata e voluta pudica e che già ora la osserva comportarsi con dignità, poiché così appare, grazie alla sua mirabile verosimiglianza, all'occhio che

²⁶ *Met.* X, 250-251: «...quam vivere credas / et vele moveri», con la doppia diatesi del verbo che descrive l'azione attiva di 'muoversi', e quella passiva di 'essere mossa'.

²⁷ Trad. G. Chiarini.

la percepisce immobile e le attribuisce un certo dominio di sé. Nello sguardo di Pigmalione che l'ammira, la fanciulla vive, avviando una metamorfosi nella visione di chi la guarda, profondamente anti-medusea, ossia in grado di liberarla dalla fissità invece di imprigionarla in essa²⁸.

L'immagine di partenza, dunque, la stessa che ha guidato lo scultore cipriota nella delicata operazione di effigiare le forme della donna, reagisce al suo sguardo, ed una volta sospesa la relazione tattile, è attraverso la vista che Pigmalione ne gode e perfeziona il suo modello. Scultore e scultura intessono una relazione di scambio²⁹, nella misura in cui il primo recepisce la sollecitazione visiva che viene dalla sua creazione e la traduce a sua volta in sguardo attivo su di essa.

Pigmalione, infatti, preso da amore incontenibile alla vista della fanciulla di avorio, si dedica ad una serie di azioni che lo riavvicinano nuovamente alla realtà tangibile della scultura: passa la mano sulla superficie liscia dell'avorio sagomato, ma lo fa con amore, mosso dall'intenzione di esperirla. Non a caso si domanda se ella sia d'avorio e non di carne, e poi, senza bisogno di una risposta, dosa la forza per timore di lasciarle dei segni sul corpo. La bacia, e nel contatto delle sue labbra con la pietra è ricambiato³⁰. Le parla, come se con lei già s'intendesse, e l'abbraccia, che è

²⁸ Su Medusa e lo sguardo si veda GRASSIGLI 2012.

²⁹ SHARROK 1991, p. 169: «... 'love of creation' should be understood both of the thing created and of creative act». In virtù del ruolo attivo che da subito si può assegnare alla scultura, non sono d'accordo con la lettura di GRILLI 2012 tesa a dimostrare la passività della statua di Pigmalione, o piuttosto una reattività di riflesso, che si oppone specularmente a quella della 'statua-Adone' rispetto al potere erotico di Venere.

³⁰ A proposito del bacio converrà ricordare la parole di STOICHITA 2008 (p. 32): «Grand maître de la plus achevée «ars amatoria» de l'Antiquité, Ovide se dépêche a suggérer que, dans l'acte érotique, la bouche est un instrument raffiné à double fonction: contact amoureux et de parole».

un modo nuovo di toccarla, non meno efficace in termini di definizione dello statuto d'esistenza dell'oggetto, ossia della sua soggettivizzazione. La donna non è ancora vera: Ovidio lo pone bene in evidenza («simulati corporis», *Met.* X, 253) prima di prendere a descrivere la sequenza dei gesti di Pigmalione, ma di fatto l'artista si comporta con lei come se lo fosse.

A Pigmalione «sembra che le (proprie) dita affondino nelle membra» (*Met.* X, 257): esse paiono imprimersi nell'avorio 'che ha la forma' di membra umane: la puntualità lessicale cede il passo, secondo un preciso intento poetico, alla sovrapposizione di carne e materia che Pigmalione non riesce bene a distinguere. Come fosse di creta, tacitamente alluso nell'espressione «tactis digitos insidere membris» (*Met.* X, 257), Pigmalione stabilisce una relazione tattile con la figura scolpita, ne percorre la superficie, la sfiora, la stringe, e così facendo, la riscopre, sentendola in modo nuovo; pur in maniera sottesa, la sua azione continua a produrre un effetto per cui egli esercita sulla sua creatura una sorta di potenziato potere plasmante, avvicinandola sempre ad una dimensione di vita.

Quando ciò che è rigido reagisce prima allo sguardo e poi al tocco (potremmo, in tal senso, parlare di 'visione tattile' o di certezza del senso del tatto³¹), vediamo abbozzarsi il miracolo metamorfico, in una fase di creazione secondaria, propedeutica alla terza finale: in senso lato, già a questa altezza, la donna di Pigmalione è nata, poiché lui stesso la vede e la riconosce per mezzo del guardare attivo, le assegna un'identità che la fa

³¹ La definizione è mutuata da RIEGL 1959, in SCHWARTE 2010, p. 107.

essere non 'una donna', ma 'la sua donna', non una statua copia del vero, ma un corpo vero ancora immobile³².

In tal senso il manufatto di Pigmalione si distanzia precocemente da un'opera d'arte *tout court*, poiché si riuniscono, nella stessa persona, il creatore e il fruitore, né pare legittima l'idea della 'folia di Pigmalione'³³, quando, a mio avviso, creando egli dà prova di una prolifica capacità di *pre-visione* o proiezione, che è essa stessa una forma lata di creazione. Egli crea per stadi di approssimazione al reale, avvia cioè un procedimento del quale l'atto scultoreo non è che il principio; Pigmalione dà luogo, in altre parole, ad un'azione sommamente produttiva verso un obiettivo creativo acquisito per gradi, nel quale un ruolo determinante è giocato dall'immaginazione fantasmatica³⁴, per cui egli può assumere, a lavoro non del tutto compiuto, atteggiamenti che sarebbero coerenti soltanto una volta portatolo a compimento.

³² Perfettamente espresso da ELSNER 1991, p. 159: «...Ovid's focus is not the on the myth of the artist as such, (as critics have invariably assumed, but on the role of Pygmalion as author of his own love, creator of his own desire)».

³³ 'Vagheggiamento' o 'illusione soggettivamente vissuta' che secondo ROSATI (1983, p. 61-63) costituisce la prima parte del racconto (vv. 250-269), in opposizione al fatto di realtà (vv. 280-294) che è la vivificazione della statua.

³⁴ Ed appare, non così lontana, e già cautamente applicata da ROSATI (1983, pp. 80-87) al nostro mito, la *phantasia* tardo ellenistica, quella «geniale forza dell'immaginazione [...] che sprona l'artista a creare come lei stessa ha creato» (SCHWEITZER 1934 e SCHWEITZER 1967, p. 299 ss.), fuoco della teoria retorica, tutta romana, che da Cicerone a Quintiliano pone l'*ingenium* ad essenziale fondamento della tecnica persuasiva e che sottoporremo ad esame più tardi. Il potere creatore che trascende l'oggetto reale per superarlo è l'evoluzione filosofica del concetto di *mania*, quella capacità definita appunto «fantasmatica» (Plat., *Fil.* 40a e *Sph.* 236c; AGAMBEN 2011⁴, pp.84-86; il fantasma possiede una sostanza stabile, Plat., *Crat.* 386 D, sul quale si veda CASSIRER 2014⁷). L'idea di una progressione autonoma dell'immaginazione rispetto al reale conosce nel caso di Pigmalione un movimento di ritorno al reale, nel quale l'opera viene riassorbita, acquisendo assoluta autonomia esistenziale.

Ecco il vero senso delle premure d'amore dell'amante verso l'amata, tratte dal repertorio elegiaco e cultuale³⁵, disposte in una *gradatio* studiata, a servizio della definizione di un piano erotico-sentimentale che fa da cornice alla storia. Chiaramente Ovidio lascia che Pigmalione assuma su di sé il paradigma comportamentale, poetico ed etico insieme, dell'uomo innamorato che si cura dell'oggetto d'amore come di un oggetto d'arte, divinizzato attraverso gli atti di devozione consueti per simulacri o ritratti di divinità, tanto più che la statua di Pigmalione, come generalmente ogni corpo femminile ritratto nudo in posa, è icasticamente legata a Venere³⁶, e tra tutte in maniera particolare all'Afrodite Cnidia, realizzata in marmo da Prassitele e visibile a Roma in copia³⁷.

Il poeta, specialista del rituale erotico e degli imperativi amatori³⁸, definisce ad arte un quadro amoroso esemplare, nel quale trovano spazio doni materiali o verbali e gesti di premura, che non è solo Pigmalione ad

³⁵ Relativamente ai vv. 259-266 un'abbondante quantità di studi ha messo in luce i possibili significati delle premure d'amore o *blanditiae* di Pigmalione, atto di persuasione e corteggiamento, ma anche trasposizione poetica di usuali atti di devozione ai simulacri di divinità (O'BRYHIM 1991, pp. 136-141; ELSNER, SHARROK 1991, pp. 171 ss.; sul rapporto statua-divinità GORDON 1979). Sharrok nota giustamente il labile confine che separa l'oggetto d'amore e l'oggetto d'arte, e lo mette a sistema con la generale tendenza di riconoscere una natura divina nell'oggetto d'arte/statua.

³⁶ Clemente nel *Protrepticus* (4.50), dopo aver esposto il rischio di cadere vittima di forme statuarie altamente mimetiche, vi coniuga quello dell'empietà, esemplificato proprio attraverso il Pigmalione di Filostefano: «se uno vede una donna rappresentata nuda, quello stesso vede l'Afrodite d'oro. In questo modo il ben noto Pigmalione cadde innamorato di una statua d'avorio; essa infatti ritraeva Afrodite ed era nuda».

³⁷ Già in pseudo-Luciano, molto probabilmente una delle fonti usate anche da Ovidio, questa statua è protagonista di una storia 'alla Pigmalione'; attraverso gli occhi degli spettatori che ammirano il simulacro, che non poteva evidentemente ritrarre altri che Venere, esso assume una carica erotica che li seduce (ps. Luc., *Am.* 16-17).

³⁸ STOICHITA 2008, pp. 32-33.

offrire in uno sterile moto d'offerta, ma che la statua riceve in una dimensione di reciprocità; e tra le copiose e sempre più pregevoli offerte, al v. 267, lo scultore «hanc [...] appellatque tori sociam», ovvero «la chiama compagna di letto»³⁹, mentre la adagia su sontuose coperte.

Proprio in questo passaggio, dove ciò che tradizionalmente viene chiamato 'delirio' raggiunge l'apice del grottesco, si trova una splendida anticipazione della preghiera che Pigmaliione rivolgerà alla dea Venere, qui sussurrata in dialogo intimo, a precedere lo snodo decisivo della sua vicenda: lo scultore chiama a sé la donna, le assegna un ruolo funzionale, quello di compagna di letto, mimando l'atto che unisce, nella realtà della vita, l'uomo e la donna, e lui stesso partecipa a questo gioco d'imitazione, tutt'altro che sterile, stando attento a non forzare «colla tamquam sensura» (*Met. X*, 269), ossia la donna 'che pare sentire', o che meglio, stando al valore predittivo del participio futuro, 'è destinata a sentire'.

Il giorno della festa di Venere, di nuovo «timide» (*Met. X*, 274), in modo dimesso, Pigmaliione articola la sua preghiera e dovendo nominare ciò che vuole ottenere, non osa dire 'fanciulla d'avorio', come pure vorrebbe fare, essendo la donna già quasi viva nel rapporto avviato con lei ed appena descritto, e così dice di volerne 'una che somigli alla sua d'avorio': il gioco mimetico si rovescia, e colei che è stata scolpita a partire dall'immagine umana di donna, diviene il modello inanimato di una donna che deve ancora nascere. Pigmaliione chiede una moglie simile a colei che è stata fatta su somiglianza, copia di un corpo femminile.

Così Venere, che intende bene la preghiera e sa che lo scultore non vuole 'una donna copia', ma 'la sua donna', lo esaudisce.

³⁹ Trad. Reed.

In cosa concretamente consista il miracolo della dea non lo si apprende direttamente, poiché Ovidio riferisce del suo atteggiamento propizio e descrive il sussulto delle fiamme che, in segno di favore, guizzano tre volte. Lo stesso Pigmalione sembra non essere consapevole che qualcosa di soprannaturale sia accaduto, ed infatti torna a casa senza preoccuparsi di verificare il buon esito della perorazione, o di cercare prove certe di vita nella sua statua. Piuttosto lo scultore prosegue con essa la relazione sul piano di sempre. È solo replicando la serie di gesti già compiuti, ed ormai divenuti consueti, che si accorge di un cambiamento del tutto materiale e corporeo, esperibile solo per mezzo del contatto fisico.

Ovidio sceglie di assumere il punto di vista di Pigmalione ancora inconsapevole, quando dice che lo scultore «va dalla statua della sua fanciulla» (*Met.* X, 280), e senza rivelazioni improvvise o manifestazioni eclatanti, la statua si rivela viva semplicemente reagendo al contatto di colui che la tocca, o meglio che sa toccarla. La superficie marmorea perde la sua durezza e si ammorbidisce sotto il carezzevole contatto dell'amato, si infossa sotto le dita che premono e che percepiscono pulsare le vene.

La titubanza di Pigmalione, che, come in precedenza, saggia il corpo della donna attraverso ripetuti atti d'amore⁴⁰, per la terza volta lo percorre trovando prove sicure di verità, reazioni percettibili. L'avorio molle

⁴⁰ Fondamentale lo studio lessicale prima di BAUER 1962, che rintraccia nell'episodio di Pigmalione le stesse formule poetiche impiegate nell'episodio di Deucalione e Pyrra, nel I libro del poema (su questo si veda anche SOLODOW 1988, pp. 201-202), con le quali per altro il poeta aveva messo insieme e collaudato un lessico tecnico della pietrificazione, qui reiterate e piegate ad un senso nuovo, e ROSATI 1983 (p. 63, nota n. 25), che insiste sulle corrispondenze lessicali che legano le due parti della storia.

richiama ora la duttile morbidezza della cera che cede alla pressione delle mani capaci di Pigmalione.

La donna ricambia il suo bacio ed arrossisce (*Met. X, 293*), alza gli occhi al cielo e lo guarda: finalmente è viva.

La vivace esclamazione *corpus erat!* (*Met. X, 289*) che, forte, dichiara il passaggio di stato ormai chiaramente avvenuto chiude il cerchio narrativo. Con la stessa ferma sicurezza Ovidio aveva posto in apertura il valore artigianale di Pigmalione ed il pregio mirabile del suo simulacro. L'intermezzo testuale, che accoglie espressioni velate da un soffuso senso di eventualità (*Met. X, 254: an sit corpus an...ebur*), o vibranti di speranzose impressioni (*Met. X, 269: colla tamquam sensura*), più che definire un contrasto tonale con i due estremi e predicare il senso d'illusione e suggestione opposte all'avvento di uno stato di realtà, esprime il procedimento creativo di Pigmalione, marca un itinerario fatto di continui ritorni al corpo e riflessioni tattili su di esso, per conoscerlo ed acquisire una provata dimestichezza, per saggiare le sue possibilità di evoluzione e reazione.

In questo senso l'intervento finale di Venere viene a sancire un dato di fatto slegato dalla divina potestà: è la ratifica soprannaturale di un percorso d'amore già compiuto, cui solo lei può soprintendere, ma che tutto deve allo sforzo di volontà di Pigmalione e all'accortezza di una preghiera sapiente⁴¹.

⁴¹ Come ben espresso da FRÄNKEL 1945, p. 94-95: «The miracle, however, was not performed by the deity directly; Venus left it to the lover to stir life in the image»; SEGAL, da parte sua, (1991, p. 91) parlando di 'fallimento dell'artista', costretto alla preghiera per vedere realizzato il suo sogno d'amore, quindi ad un atto di *pietas* che lo rende meritevole del miracolo, stupito e grato proprio perché consapevole della sua inettitudine, ammette che «l'intervento divino non fa che ripetere il miracolo della creazione artistica: la dea in realtà completa il lavoro cominciato dall'artista». In maniera diversa, ma per giungere a

Ci troviamo ben oltre la forza del richiamo vocale di Orfeo⁴², che muove pietre rigide al suono della lira, che chiede cantando la restituzione di Euridice, e ne invoca il nome (*Met.* X, 31: «Eurydices, oro...»), ma la perde nel vano tentativo di abbracciarne il semblante muto, statua impalpabile, e rimane a sua volta di sasso (*Met.* X, 67) dopo averla persa.

Non è la curiosità del cantore a condannare Euridice, quanto, potremmo dire, il timore di perderla, l'avidità visiva che viene dalla labilità di un'immagine reale fittizia e da un'immagine mentale insicura, che vuole essere provata autopicamente. Quando, per averla negli occhi, Orfeo si gira, la perde, ma tenta disperato di afferrare un'ombra che scivola via, mentre, a sua volta, si protende sperando di essere afferrata: la presa, il tocco, l'abbraccio non vanno ad effetto ed i due stringono 'aria vuota'.

Orfeo, *cupidus videndi*, perde una donna, perché ha bisogno di vederla, di sovrapporre alla visione mentale l'immagine sensibile, desiderando riaverla con sé dopo morta. Pigmalione chiama la sua donna all'esistenza concependone le forme in modo certo, tratte dal reale e tradotte nella realtà, le domina sicuro: per questo può toccarle e scoprirle viventi.⁴³

conclusioni sostanzialmente negative, LEACH 1974 (pp. 124-125) sostiene che Pigmalione supera il limite dell'arte e ne sperimenta per questo il fallimento, crea da sé una situazione di *stasis* e non essendo più autosufficiente la situazione può essere risolta solo nella richiesta di aiuto a Venere.

⁴² Il rapporto tra Orfeo e Pigmalione come elaboratori d'arte è stato per più vie indagato; si veda in generale ANDERSON 1989, SEGAL 1991, pp. 68-94 (in particolare p. 88 ss.), FRÄNKEL 1945, pp. 93-96 e LEACH 1974, pp. 125-127.

⁴³ Suggestivo il confronto con il tocco artistico inconsapevole di Mida, il quale produce sculture preziose, trasformando in oro col semplice tatto, ma non padroneggia né controlla la sua abilità, fino a caderne vittima; Dedalo, contrariamente a ciò, agisce in forza di una capacità consapevole, ma i cui effetti superano i pronostici. Sull'importanza del tocco scultoreo si veda GROSS 1992, p. 69 ss.

L'artigiano, pochi versi dopo, tiene fissa l'immagine mentale di una donna che non conosce ancora, che non ha un nome, ma che egli può dominare con le mani, avendola negli occhi prima ancora che fisicamente dinnanzi.

La celebre frase ovidiana che segue questi versi, fondante nella definizione della teoria dell'arte antica, assume un senso forte: «ars adeo latet arte sua» («è un'arte così grande che non si vede»⁴⁴, *Met.* X, 252). L'arte, dunque, si insinua, si nasconde nelle forme scolpite, si 'ritrae', come dicevamo all'inizio, per manifestarsi ancor più chiaramente nella sua perfezione dissimulatrice.

Pigmalione, che reagisce con sorpresa alla bellezza prodotta dalle sue stesse mani, arde d'amore ed avvia un rapporto fatto di contatto, di esperienza tattile⁴⁵. Solo un verbo lo descrive mentre parla con la donna d'avorio («loquere», *Met.*, X 256), e per il resto è come se lo scultore si astenesse dalla relazione verbale per ricominciare da capo a modellare, e conoscere, la sua scultura. Pigmalione, quindi, non fa che prolungare una familiarità già provata e dai frutti meravigliosi, senza servirsi della voce, che pure abbiamo visto essere elemento fondamentale nell'espletamento della funzione del simulacro. La statua di Pigmalione non ha un nome, e lui

⁴⁴ *Met.* X 252.

⁴⁵ Rispetto alle possibili formule di traduzione dell'immagine mentale in rappresentazione, che è già arte oltre la primitiva funzione deittica della stessa, la scultura supera la pittura. Toccare è un modo completo di esperire l'arte, di fruirne e parteciparvi: in questo senso Pigmalione sperimenta di nuovo la sua arte come fruitore.

non potrebbe chiamarla⁴⁶, ma dopo averla realizzata, cerca di conoscerla soggettivamente, con perizia e cura, per capire cosa e chi sia.

3. CONSIDERAZIONI FINALI.

Esecutore di un atto di mimesi plastica, Pigmalione è a tutti gli effetti partecipe di quel *to mimetikon ethnos* (*Tim.* 19d-e) che per Platone accoglie insieme quanti praticano l'arte e ne producono per somiglianza, gli artisti, e che ri-producendo, replicano (*Rep.* [596 e 597a ss.](#)), distanziandosi dal modello autentico, facitori di immagini a partire da ciò che del modello è un'emanazione relativa e condizionata, ossia, di nuovo, la natura. In questo senso Pigmalione è di certo un artista e costruisce un *mimema*: l'immagine eburnea di una donna. E ancora oltre, sempre applicando la sistematizzazione platonica, egli pratica l'arte imitativa in due sensi, poiché ha a che fare sia con l'immagine (εἰκῶν – arte εἰκαστική), sia con l'apparenza (φάντασμα - arte φανταστική⁴⁷). Sappiamo, infatti, che la sua scultura non è l'effigie di uno specifico corpo ed è allo stesso tempo fedele alle forme date in natura. Egli, però, le immagina, per questo esse mantengono la necessaria aderenza alla forma sensibile senza tuttavia esserne il ritratto⁴⁸.

E sebbene, come afferma G. Rosati⁴⁹, sulla scorta della nuova teoresi di Plotino in seno allo stoicismo, Ovidio non può avere aderito, alla sua altezza cronologica, ai principi estetici della *phantasia*⁵⁰, di là da venire, si ravvisa

⁴⁶ Sul nome e l'identità della statua si vedano REINHOLD 1971, LAW 1932 ed il breve riferimento in ANDERSON 1995, pp. 268-269.

⁴⁷ Ossia l'arte del simulacro (*Plat. Sof.* 236c).

⁴⁸ Sulle questioni generali si veda LEPSCHY 1987, p. 21 e STOICHITA 2006, p. 13.

⁴⁹ ROSATI 1983, p. 80 ss.

⁵⁰ Vd. PANOFKY 1952.

innegabilmente una forma prodromica della sua concezione. Questa volta con Aristotele, la si può definire in termini dinamici, come un movimento, e considerando la partizione stoica tra φαντασιὰ καταληπτική e ακατάληπτος, diremo che quella di Pigmalione è del primo tipo, ossia nasce da una forma esterna e mantiene saldo il rapporto con la realtà.

Il processo artistico di Pigmalione, come visto, non si risolve nell'ottenimento di un manufatto che soddisfi la visione estetica del suo artefice, ma compie un moto a ritroso, di ricongiungimento con la natura, che accade per volontà divina, ma è come preparato, in un certo senso guadagnato, dall'artista, sulla scorta di un percorso ancora tecnico, tattile, che non ha tanto a che vedere con la *techne* quanto con la capacità, ancora artistica, di ri-toccare e ri-trattare il proprio oggetto d'arte. Questo sana lo scarto tra realtà ed arte e riconsegna alla natura il prodotto della creazione, risolvendo in modo felice la dicotomia illusione-realtà su cui indubbiamente si impernia l'episodio.

Lo scultore è dunque un'artista diverso da tutti, perché estende la sua abilità oltre il limite d'arresto di ogni altro, mettendosi alla prova e spingendosi là dove l'arte impone di fermarsi. All'inizio compie, alla stregua degli altri, un magistrale atto mimetico, ed ottiene la copia perfetta del corpo di una donna; ma, insoddisfatto, egli va oltre, torna sul corpo, dedicandosi al perfezionamento di ciò che ha già ottenuto, lavora per liberarlo dalle forme date, imposte per somiglianza, immobili, e lo trasporta con sé, in un moto d'amore, e in una dimensione non più artistica: in questo senso Pigmalione supera se stesso, per raggiungere, oltre la *mimesis*, un'autonoma identità.

Il miracolo si è compiuto e dalla copia della realtà egli ha dinnanzi la realtà della copia.

BIBLIOGRAFIA:

AGAMBEN 2011⁴: G. Agamben, *Stanze*, Einaudi, Torino 2011⁴.

AHL 1988: F. Ahl, *Ars est celare Artem (Art in Puns and Anagrams Engraved)*, in Culler, J. (ed.), *On puns. The foundation of letters*, Oxford 1988, pp. 17-43.

ANDERSON 1995: W. S. Anderson, *Aspects of Love in Ovid's "Metamorphoses"*, in «CJ» 90.3, 1995, pp. 265-269.

ANDERSON 1980: W. S. Anderson, *Multiple Changes in Ovid's Metamorphoses*, in «TAPA» 1980, pp. 1-27.

BABOULÈNE-MIELLOU 2016: N. Baboulène-Miellou, *Le créateur et sa créature. Le mythe de Pygmalion et ses métamorphoses dans les arts occidentaux*, Toulouse 2016.

BARCHIESI, ROSATI 2007: A. Barchiesi, G. Rosati (a cura di) *Ovidio. Metamorfosi*, vol. II, libri III-IV, trad. Koch, Milano 2007.

BAUER 1962: D. Bauer, *The Function of Pygmalion in the Metamorphoses of Ovid*, in «TAPA» 93, 1962, pp. 1-21.

BENZ 1972: F. L. Benz, *Personal Names in the Phoenician and Punic Inscriptions*, Biblical Institute Press, Rome 1972.

BETTINI 2008²: M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino 2008².

CASSIRER 2014⁷: E. Cassirer, *Eidos ed eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, Raffaello, Milano 2014⁷.

D'ANGELO 2014: P. D'Angelo, *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*, Macerata 2014.

D'ANGELO 1986. P. D'Angelo, "Celare l'arte". *Per una storia del precetto "Ars est celare artem"*, in «Rivista di storia delle idee», VI, 1986, pp. 321-341.

DÖRRIE 1974: H. Dörrie, *Pygmalion. Ein Impuls Ovids und seine Wirkungen bis in die Gegenwart*, in «Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften» 175, Wiesbaden 1974.

ELSNER 1991: J. Elsner, *Visual Mimesis and the Myth of the Real: Ovid's Pygmalion*, in «Ramus» 20, 1991, pp. 149-82.

ELSNER, SHARROK 1991: J. Elsner, A. Sharrok, *Re-viewing Pigmalyon*, in «Ramus» 20.2, 1991, pp. 149-182.

FRÄNKEL 1945: H. Fränkel, *Ovid. A poet between two worlds*, Berkeley-Los Angeles 1945.

FRONISI-DUCROUX 1975: F. Frontisi-Ducroux, *Dédale : Mythologie de l'Artisan en Grèce ancienne*, Paris 1975.

GORDON 1979: R. L. Gordon, *The Real and the Imaginary: Production and Religion in the Graeco-Roman World*, in «Art History» 2, 1979, pp. 5-34.

GRASSIGLI 2012: G. L. Grassigli, *Magica Arma. (Ov. met. 5 197). Il volto e il riflesso di Medusa tra letteratura e arti figurative a Roma*, in F. Ghedini-I. Colpo (a cura di) *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*, Padova 2012, pp. 73-84.

GRILLI 2012: A. Grilli, *La legge del desiderio. Soggetto e genere nei miti di Adone e Pigmalione*, in «Maia» 64, 2012, pp. 321-329.

GROSS 1992: K. Gross, *The Dream of the Moving Statue*, Ithaca 1992.

HARDIE 2002: P. Hardie, *Ovid's poetic of Illusion*, Cambridge 2002.

JANAN 1988: M. Janan, *The book of good love? Design versus desire in Metamorphoses 10*, in «Ramus» 17.2, 1988, pp. 110-137.

LATEINER 1984: D. Lateiner, *Mythic and Non Mythic Artists in Ovid's Metamorphoses*, in «Ramus» 13. 1, 1984, pp. 1-30.

LAW 1932: H. H. Law, *The Name Galatea in the Pygmalion Myth*, in «CJ» 27. 5, 1932, pp. 337-342.

LEACH 1974: E. W. Leach, *Ekphrasis and the theme of artistic failure in Ovid's Metamorphoses*, in «Ramus» 3.2, 1974, pp. 102-142.

LEPSCHY 1987: G. Lepschy, *Fantasia e immaginazione*, in «Lettere Italiane» 39.1, gennaio-marzo 1987, pp. 20-34.

O'BRYHIM 1991: S. D. O'Bryhim, *The Amathusian myths of Ovid's Metamorphoses. Book 10*, Dissertation at University of Texas at Austin, 1991.

OLIENIS 2004: OLIENSIS 2004: E. Oliensis, *The Power of Image-Makers: Representation and Revenge in Ovid Metamorphoses 6 and Tristia 4*, in «CA» 23. 2, 2004, pp. 285-321.

PANOFSKY 1952: E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze 1952.

REED 2013: J.D. Reed, (a cura di) *Ovidio. Metamorfosi, vol. V (libri X-XII)*, Milano 2013.

REINHOLD 1971: M. Reinhold, *The Naming of Pygmalion's Animated Statue*, in «CJ» 66. 4, 1971, pp. 316-319.

RIEGL 1959: A. Riegl, *Arte tardoromana*, Einaudi, Torino 1959.

ROSATI 1983: G. Rosati, *Narciso e Pigmalione: illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze 1983.

SALZMAN-MITCHELL 2008: P. Salzman-Mitchell, *A whole out of pieces: Pygmalion's ivory statue in Ovid's Metamorphoses*, in «Arethusa» 41.2, 2008, pp. 291-311.

SCHWARTE 2010: L. Schwarte, *Etica dello sguardo. Didi-Huberman e la visione tattica*, in «aut aut» 348, 2010, pp. 101-120.

SCHWEITZER 1934: B. Schweitzer, *Mimesis und Phantasia*, in «Philologus» 89, 1934, pp. 286-300.

SCHWEITZER 1967: B. Schweitzer, *Alla ricerca di Fidia*, Il Saggiatore, Milano 1967.

SEGAL 1991: C. P. Segal, *Ovidio e la poesia del mito. Saggi sulle Metamorfosi*, Saggi Marsilio, Venezia 1991.

SOLODOW 1988: J. B. Solodow, *The world of Ovid's Metamorphoses*, The University of North Carolina UP, Chapel Hill and London 1988.

STOIKITA 2008: V.I. Stoikita, *L'Effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève 2008.

STOICHITA 2006: V.I. Stoikita, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano 2006.