

# Il mito di Pigmalione

## Una riflessione sulla creatività artistica e letteraria nella poesia epica in lingua latina

**Renée Uccellini**, *Università degli studi Guglielmo Marconi, Rome, Italy*

### SOMMARIO

This paper treats of the story of Pygmalion's love for his statue from Ovid's version, one of the best-known myths of the classical antiquity. In *Metamorphoses X*, 243-297, Ovid makes a brilliant reflection about the artistic and literary creativity. Pygmalion, a devotee sculptor of Venus, despises the women and he falls in love with the statue that he made, representing an idealized female image. He is the *artifex par excellence*: the sculptor, refusing the reality, prefers to realize one analogous and shapes the ivory with admirable and extraordinary art that can reach the aesthetical perfection. The Pygmalion's art overcomes the reality about beauty and changes, in such way, the very idea of ancient art: the myth becomes allegory of the ability of the art sublimation and, to the meantime, with subtle self-referential implication inside Ovidian verse, of the literary poetic creativity.

**KEYWORDS:** *Artistic creativity, latin epic poetry, literary creativity, Ovid, Pygmalion*

### Il mito di Pigmalione in Ovidio: lettura estetico-artistica ed interpretazione psicoanalitica

Il concetto di *creatività*, declinato nell'ambito della produzione letteraria in lingua latina, consente interessanti osservazioni per l'esegesi di uno dei più noti miti dell'antichità classica, la storia dello scultore Pigmalione secondo la versione poetica di Ovidio (I sec. d. C.). Nelle *Metamorfosi* (X, 243-297), il poeta compie una brillante riflessione sulla creatività artistica e letteraria, in cui il mito diventa allegoria della capacità di sublimazione dell'arte e, al contempo, con sottile associazione autoreferenziale insita nel verso ovidiano, della sua creatività poetica (Otis, 1966, p. 191; Griffin, 1977, p. 66).

La leggenda mitica di Pigmalione è piuttosto antica e presenta diverse versioni, poi manipolate, rielaborate e riscritte da Ovidio all'interno dei miti metamorfici di leggende ciprie. Di un personaggio di nome Pigmalione discussero anche due padri della Chiesa, Clemente Alessandrino (*Protrepticus* IV, 51) e Arnobio (*Adversus Gentes* VI, 22), che individuarono una fonte comune in Filostefano di Cirene, autore di *mirabilia*, "fatti prodigiosi", di età ellenistica (Bömer, 1980, pp. 93-97; Miller, 1988, pp. 205-208). Secondo la versione originale del mito, Pigmalione era un re di Cipro innamorato perdutamente di una statua di Venere. Clemente usava la storia per polemizzare contro le divinità pagane e per aggiungere una dura requisitoria contro l'arte, capace di riprodurre la realtà in maniera talmente fedele da ingannare l'uomo e fargli perdere la ragione. Ovidio recupera questa leggenda sdoganandola dalla sfera sacrale e laicizzando, come sua abitudine, il mito. Il Pigmalione ovidiano è uno scultore dalle eccezionali doti tecniche che, deluso dalla condotta viziosa delle altre donne, si dedica alla realizzazione di una statua d'avorio con sembianze femminili (X, 243-249): *Quas quia Pygmalion aevum per crimen agentes / viderat, offensus vitiis, quae plurima menti / femineae natura dedit, sine coniuge caelebs / vivebat, thalamique diu consorte carebat. / Interea niveum mira feliciter arte / sculpsit ebur, formamque dedit, qua femina nasci / nulla potest; operisque sui concepit amorem* (247-249): «Avendole viste condurre una vita dissoluta, Pigmalione, disgustato dei vizi infiniti che natura ha dato alla donna, viveva celibe, senza sposarsi. A lungo rimase senza una compagna che dividesse il suo letto. Ma un giorno, con arte felice e meravigliosa, si mise a scolpire dell'avorio bianco come neve e gli dette forma di donna, così bella, che nessuna può nascere più bella. E concepì amore per la sua opera» (trad. Bernardini Marzolla, 1994). La statua di Pigmalione ha fattezze talmente realistiche da confondere sulla sua natura addirittura l'artefice stesso (X, 250-255) *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 l'arte non si vede. 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», trad. Bernardini Marzolla, 1994).

L'innamorato tratta la sua opera come se fosse un corpo vivo: seguono dei versi particolarmente delicati, preziosi, in cui il poeta descrive il corteggiamento di Pigmalione, che ricopre di baci e abbracci la statua, le porta in dono piccoli sassolini, conchiglie, uccellini e fiori di mille colori, la riveste con stoffe e nastri e le adorna di brillanti le dita (256-263). Infine, egli prega supplice gli dèi di farla diventare sua sposa. Venere accoglie le preghiere e il desiderio di Pigmalione si realizza in 280-289: *Ut rediit, simulacra suae petit ille puellae / incumbensque toro dedit oscula: visa tepere est; / admovet os iterum, manibus quoque pectora temptat: / temptatum mollescit ebur positoque rigore / subsidit digitis ceditque, ut Hymettia sole / cera remollescit tractataque pollice multas / flectitur in facies ipsoque fit utilis usu. / Dum stupet et dubie gaudet fallique veretur, / rursus amans rursusque manu sua vota retractat; / corpus erat! Saliunt temptatae pollice venae.* («Tornato a casa, Pigmalione subito va a trovare la cara statua della fanciulla, e curvandosi sul letto la bacia. Gli pare di avvertire un tepore. Di nuovo accosta la bocca, e con le mani le palpa anche il seno, l'avorio palpato si ammorbidisce e perduta la durezza s'incava e cede sotto le dita, come la cera dell'Imetto al sole torna duttile e plasmata col pollice si piega ad assumere varie forme e più è trattata, più trattabile diventa. Stupito, felice ma incerto, timoroso d'ingannarsi, più e più volte l'innamorato tocca con la mano il suo sogno: è un corpo vero! Le vene pulsano sotto il pollice che le tasta», trad. Bernardini Marzolla, 1994).

Pigmalione, per evadere la realtà, decide di vivere la perfezione artistica, abbandonandosi alla sua illusione creativa (Hardie, 2002, 173-175). La sua scultura eburnea risponde perfettamente ai principi estetici antichi basati sul concetto di *mimesis* in quanto fedele riproduzione del reale (v. 250 *virginis est verae facies, quam vivere credas*). Tuttavia, qui la creazione artistica è mutata: l'opera d'arte di Pigmalione non riproduce un oggetto concreto, ma cerca di fornire materialità ad una ispirazione interiore dell'operazione artistica, superando i limiti imposti dalla natura (Solodow, 1988, p. 219). Pigmalione realizza una creazione e non una riproduzione e l'arte supera in bellezza la realtà: si veda X, 248-249 *sculpsit ebur formamque dedit, qua femina nasci / nulla potest* («scolpi in candido avorio una figura femminile di bellezza superiore a quella di qualsiasi donna vivente», trad. Bernardini Marzolla, 1994). Questo principio creativo rispecchia perfettamente i canoni della poetica ovidiana: la creazione letteraria non ha limiti, e il poeta in diverse

occasioni esalta la propria autonomia immaginifica dai precetti canonici dell'estetica tradizionale. L'artificiosità della parola poetica consente questa modifica del reale, laddove «la 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» (Conte, 1985, p. 39). La creazione artistica, così, non è più solo *mimesis* della realtà sensibile, ma espressione di una creatività *nova*, nella duplice accezione di “nuova” e “diversa”. Il significato allegorico di questa storia consente al lettore di spostare la sua lettura dal piano della narratività a quello della paradigmaticità, mutando la funzione del racconto stesso, in linea con molti altri miti delle *Metamorfosi* (Pianezzola, 1999, p. 188). A questa interpretazione estetica dobbiamo aggiungere, sovrapponendola, l'esegesi psicoanalitica, basata sull'opposizione illusione ~ realtà, sottintesa nel significato del termine *pigmalionismo* (Ferrari, 2013). L'illusionismo si configura come essenza della poesia e il mito si manifesta come una sorta di dichiarazione poetica che unisce su uno stesso livello Ovidio e Pigmalione: Ovidio, come l'*artifex* Pigmalione, è consapevole della capacità illusoria della poesia, del suo raffinato *lusus* letterario, fondato su raffinati, scaltri e consapevoli strumenti tecnici versificatori. La narrazione ovidiana si apre, così, a suggestive riflessioni sul fascino di una poesia che crea e svela al contempo la potenza illusionistica dell'atto creativo (Rosati, 1983, p. 64). Il verso di Ovidio è apertamente artificioso e non nasconde il proprio carattere fittizio, anzi, in diverse occasioni questi evidenzia lo scarto tra realtà artefatta della parola poetica e realtà esterna. È il poeta stesso ad interrompere talvolta l'illusione poetica, a segnalare, con autoconsapevolezza, la poesia come creatrice di apparenza, rivelando la natura ingannevole dell'arte letteraria, che spesso gioca a negare sé stessa. La mitologia è d'altra parte invenzione, ma soprattutto letteratura, come dichiara lo stesso poeta in *Amores* III, 6, 17-18: i miti costituiscono «strabilianti bugie di antichi poeti, cose mai esistite e che mai esisteranno». Così, Ovidio inserisce talvolta, all'interno del verso, frequenti spie del suo arguto razionalismo, «un razionalismo per così dire alla rovescia, che intende rivelare la non ingenuità dello scrittore, ma insieme rivendicare la verità, e cioè l'eterna validità, dell'invenzione, della fantasia» (Bernardini Marzolla, 1994, intr. pp. XVII-XVIII).

### La componente erotico-elegiaca del mito e la riflessione poetica autoreferenziale

Per completare l'esegesi del verso ovidiano, è necessario, però, soffermarsi anche sull'interpretazione squisitamente letteraria, con particolare attenzione per la finzione del prodotto poetico-epico e sua mutevolezza. Piuttosto interessante è una riflessione che possiamo compiere sull'oggetto del materiale artistico, l'avorio, appropriato per un'opera d'arte non mimetica ma artistica.

Il fatto che Pigmalione abbia scelto proprio l'avorio, non così frequentemente comune a Roma ed adoperato eccezionalmente solo per statue divine, e dunque non la pietra, costituisce una consapevole strategia poetica, confermata anche dall'insistenza nel menzionare questo materiale diverse volte: 248 *ebur*, 255 *ebur* due volte, 275 *eburnea*, 276 *eburnae*, 283 *ebur*. L'avorio è scelto con un senso allegorico: si tratta di un prodotto esotico, duttile, malleabile, che si ammorbidisce, e per questo anche tradizionalmente considerato come simbolo di lussuria, con un significato metaforicamente appropriato alla natura stilistica delle *Metamorfosi*. È l'impiego dell'avorio che consente il passaggio da una realtà concreta ad una dimensione immaginifica (Elsner, 1991, pp. 162-163). Pigmalione, lavorando l'avorio, realizza un corpo fluido che può cambiare forma secondo le dinamiche metamorfiche del poema ovidiano. In X, 283 e 286 l'avorio *mollescit*, "si ammorbidisce" e *remollescit*, dove la ripetizione, come altrove spesso nelle *Met.*, serve ad esprimere corrispondenza tra impressione soggettiva e oggettiva realtà. La pieghevolezza dell'avorio è più appropriata per un corpo che rappresenta le *Metamorfosi*: la statua di avorio di Pigmalione è un emblema dei personaggi che "si ammorbidiscono" elegiacamente nelle *Metamorfosi* e cambiano forma (*mutata corpora* è l'oggetto del poema). Inoltre, l'artista visuale, Pigmalione, realizza un corpo ideale assemblando diversi pezzi di avorio e formando un *corpus unicum*, come il poeta compone i suoi miti in un *carmen continuum*. Così, la statua di Pigmalione è anche una metafora dell'ideologia estetica delle *Metamorfosi* ed emblemizza la concezione ovidiana della poesia erotica: unire diversi elementi poetici (materiale epico, elegiaco, eziologico) in un ordine armonico che costituisce un "insieme" (Salzman-Mitchell, 2008, p. 310).

Che questa sia una valida lettura del mito sembra essere confermato da una similitudine che leggiamo in Stazio, autore di epoca flavia,

attento lettore di Ovidio, anch'egli fortemente interessato alle dinamiche di mutazione del *gender* del personaggio e del *gender* letterario (Uccellini, 2012, intr. pp. XVII-XXI). Nell'*Achilleide*, un poema purtroppo incompiuto sulla vita dell'eroe omerico, leggiamo un paragone interessante (I, 332-334): la dea Thetis, che intende lasciare suo figlio Achille travestito da donna presso una reggia al femminile, traveste il giovane e lo trasforma, come un artista che plasma la cera con il fuoco, modellando la materia prima grezza ed informe: *Qualiter artefici victurae pollice cerae / Accipiunt formas ignemque manumque sequuntur, / talis erat divae natum mutantis imago* («come la cera sotto il pollice dell'artista prende vita e assume le varie forme, docile al fuoco e alla mano, così si vedeva la dea mutare l'aspetto del figlio», trad. Rosati 2002). Questo paragone della modellatura della cera sembra ispirarsi al racconto ovidiano (Hinds, 1998, p. 139): Thetis sta «trasformando» elegiacamente suo figlio in donna, come se lavorasse la cera con forma viva (*victurae* I, 332). E, all'interno dell'*Achilleide*, l'eroe omerico più volte «si ammorbida», con chiara declinazione erotica: cfr. *Ach.* I, 326 dove la dea «allenta» il collo rigido della postura maschile del figlio; I, 341-343 in cui Thetis fa indossare al figlio vesti *molles* «morbide/molli» con senso figurato di «adatte» a corpi femminili: anche l'aggettivo *mollis*, come il verbo *mollire*, è standard per donne e uomini effeminati, di uso essenzialmente elegiaco (Lindheim, 1998, p. 52). Pigmalione è riuscito in questa metamorfosi di «ammorbidente/addolcimento», modellando la sua statua d'avorio talmente ben fatta da sembrare viva e che, solo dopo l'intervento di Venere, sarà effettivamente trasformata in un corpo vero, passando dall'avorio ad una consistenza paragonabile addirittura alla modellabile cera (X, 283-286). Questa associazione permette così di considerare il racconto di Stazio della trasformazione di Achille in giovane fanciulla come una sorta di vera e propria «metamorfosi», secondo la linea del modello ovidiano: Achille «addolcisce» il suo statuto epico e si piega malleabilmente sotto il «pollice» materno. Quindi, nel verso staziano la cera è cedevole e malleabile come l'avorio di Ovidio, con chiara allusione metacritica (Bauer Douglas, 1962, pp. 16-17). Anche la componente erotico-elegiaca, insieme a quella estetico-artistica, sembra qui, nonostante parte della critica non vi insista molto, particolarmente significativa (Segal, 2005, pp. XXX-XXXI; Sharrock 1991b, p. 169). La rilevanza del tema erotico-amoroso, soprattutto ai versi 254-259 e 266-269 (*Cuncta decent; nec nuda minus*

*formosa videtur. Collocat hanc stratis concha Sidonide tinctis / appellatque tori sociam adclinataque colla / mollibus in plumis tamquam sensura reponit*, «Tutto le sta bene, ma nuda non è meno bella a vedersi. La adagia su tappeti tinti con conchiglia di Sodone, e la chiama sua compagna e le poggia il collo su morbidi cuscini, delicatamente, quasi sentisse», trad. Bernardini Marzolla, 1994), consente un'insistente infiltrazione del tema elegiaco, al quale faceva cenno già l'impiego dell'avorio di origine orientale, esotico ed erotico, con il quale era realizzata la statua. La preziosità, la perfezione formale e la raffinata scelta linguistica di questi versi enfatizzano la descrizione del corteggiamento di Pigmalione, che si comporta, d'altra parte, come un perfetto *séducteur*, secondo gli stessi precetti ovidiani dell'*Ars amatoria*, portando doni all'amata, vezzeggiandola, corteggiandola. L'amore è un tema centrale, certamente, nel mito: si rileggano ancora i vv. 280-292, con frequente insistenza del lessico erotico del baciare, del toccare e del palpeggiare (Vial, 2010, pp. 126-127). La statua, ora definita *virgo* (292), ricambia i baci dell'innamorato ed arrossisce come frequentemente fanno per *pudor*, ma qui anche con evidente allusione all'atto sessuale, le vergini della poesia elegiaca. E l'intervento della dea Venere, la vera *artifex* miracolosa, consente allora "l'impresa pigmalionica", la trasformazione in godimento sessuale del desiderio fisico ed emotivo dello scultore (Elsner, 1991, p. 159): X, 295-297 *Coniugio, quod fecit, adest dea. lamque coactis / cornibus in plenum noviens lunaribus orbem, / illa Paphon genuit, de qua tenet insula nomen*, «La dea assiste alle nozze, possibili per merito suo. E quando per nove volte la falce della luna si è richiusa in un disco pieno, la sposa genera Pafo, dalla quale l'isola anche Pafo è detta» (trad. Bernardini Marzolla, 1994). L'Eros consente il superamento dell'ispirazione immateriale ed il compimento dell'atto creativo. La narrazione del mito di Pigmalione qui si chiude ed Ovidio può sperimentare, nei versi che immediatamente seguono, le sue infinite doti creative nel trattamento del successivo mito metamorfico.

## Conclusioni

In conclusione, possiamo affermare che Pigmalione è una delle figure antonomastiche dell'artista e che il vero fulcro del racconto sia esattamente il tema della creatività artistica, unito alla contrapposizione tra illusione e realtà, e all'artificiosità mutevole del verso epico-elegiaco. L'episodio di Pigmalione, condensato in

pochi versi, costituisce uno dei più delicati apologhi della meraviglia dell'immaginazione creativa (Fränkel, 1945, p. 96; Sharrock, 1991a). La creazione poetica è caratterizzata dall'ambiguità, insita nella natura del verso ovidiano, che si muove tra generi letterari diversi, ma acquisisce una «nuova naturalezza, riconquistata nell'artificio, recuperata nella finzione» (Rosati, 1983, p. 80; Del Vecchio, 2013, p. 287). Le *Metamorfosi* sono così il poema dell'apparenza e dell'inganno, come l'*Achilleide* di Stazio, un poema che alle *Metamorfosi* apertamente si riferisce (Hinds 1998, pp. 135-144; Rosati 2002, pp. 28-29). Ma in questa apparenza, e nella dissimulazione, non esiste assenza di senso, ma un preciso e prestabilito progetto poetico. L'instabilità dei corpi e la successiva trasformazione dell'aspetto fisico rappresentano, oltre che la labilità ineliminabile dell'esistenza, una ricerca di autenticità, anche di autenticità creativa (Gardini, 2017, p. 165). Sintetizza efficacemente, a suggello della creatività ovidiana, il famoso emistichio in *Met.* X, 252, che si fissa come una sorta di principio estetico della *poiesis* antica e anche della riflessione qui condotta sulla creatività artistica: *ars a deo latet arte sua*, “tanta è l'arte, che l'arte non si vede”.



## Bibliografia

Bauer F. Douglas (1962), *The Function of Pygmalion in the Metamorphoses of Ovid*, "Transactions and Proceedings of the American Philological Association", N. 93, pp. 1-21

Bernardini Marzolla Piero (ed., 1994), (Publio Ovidio Nasone), *Metamorfosi*, 2a ed., Torino, Einaudi

Bömer Franz (ed., 1980), *P. Ovidius Naso Metamorphosen: Kommentar*, Buch X-XI, Heidelberg, Carl Winter

Conte Gian Biagio (1985), *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino, Einaudi

Del Vecchio Darwine (2013), *Pigmalione: le forme e la struttura di un mito di sublimazione*, "Enthymema", N. 9, pp. 283-301

Elsner John (1991), *Visual Mimesis and the Myth of the Real: Ovid's Pygmalion as Viewer*, in John Elsner, Alison Sharrock, *Re-Viewing Pygmalion*, "Ramus", V. 20, N. 2, pp. 149-182, pp.154-168

Ferrari Giulia (2013), *Agalmatofilia. L'amore per le statue nel mondo antico: l'Afrodite di Cnido e il caso di Pigmalione*, "PsicoArt", V. 3, N. 3 <https://psicoart.unibo.it/article/view/3452>

Fränkel Hermann (1945), *Ovid A Poet between two Worlds*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press

Gardini Nicola (2017), *Con Ovidio. La felicità di leggere un classico*, Milano, Garzanti

Griffin Alan H. F. (1977), *Ovid's Metamorphoses*, "Greece & Rome", N. 24, pp. 57-70

Hardie Philip (2002), *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge, Cambridge University Press

Hinds Stephen (1998), *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press

Lindheim Sara H. (1998), *Hercules Cross-Dressed, Hercules Undressed: Unmasking the Construction of the Propertian Amator in Elegy 4.9, "Arethusa"*, N. 31, pp. 46-63

Miller Jane (1988), *Some Versions of Pygmalion*, in Charles Martindale (ed.), *Ovid Renewed: Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 205-214

Otis Brooks (1966), *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge, Cambridge University Press

Publio Ovidio Nasone (1994), *Metamorfosi*, 2a ed. Traduzione e cura di Bernardini Marzolla Piero, Torino, Einaudi

Pianezzola Emilio (1999), *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna, Pàtron

Rosati Gianpiero (1983), *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze, Sansoni

Rosati Gianpiero (ed., 2002), *Stazio. Achilleide*, 2a ed., Milano, Biblioteca Universale Rizzoli

Salzman-Mitchell Patricia (2008), *A Whole Out of Pieces: Pygmalion's Ivory Statue in Ovid's Metamorphoses*, "Arethusa", V. 41, N. 2, pp. 291-311

Segal Charles (2005), *Il corpo e l'io nelle Metamorfosi di Ovidio*, in Alessandro Barchiesi (ed.), *Ovidio. Metamorfosi*, Milano Mondadori, pp. XV-CI, Voll. 1.

Sharrock Alison R. (1991a), *Wom manufacture*, "Journal of Roman Studies", N. 81, pp. 36-49

Sharrock Alison R. (1991b), *The Love of Creation*, in John Elsner, Alison Sharrock, *Re-Viewing Pygmalion*, "Ramus", V. 20, N. 2, pp. 149-182, pp.169-182

Solodow Joseph B. (1988), *The World of Ovid's Metamorphoses*, Chapel Hill-London, The University of North Carolina Press

Uccellini Renée (2012), *L'arrivo di Achille Sciro. Saggio di commento a Stazio Achilleide 1, 1-396*, Pisa, Edizioni della Normale

Vial Hélène (2010), *La métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide. Études sur l'art de la variation*, Paris, Les Belles Lettres

