

«PLUS EST, QUAM QUOD VIDEATUR, IMAGO»:  
L'ARTE DI MORFEO (OV. MET. 11.633 SS.)

ABSTRACT – Among the metapoetic characters of Ovid's *Metamorphoses* there is Morpheus, a *daemon* from Book XI, son of Hypnos and co-protagonist of the Ceyx-Alcyone episode. The first and the second section of the article intend to show that his metamorphic capabilities, introduced by the poet at 633-649 and applied by the dream at 650-673, are strictly related to Ovid's poetical technique: as a matter of fact, the *enargeia* of Morpheus' transformations conjures up the author's visual language and the aims of artistic *mimesis*, which is most proved by Ovidian vocabulary. Moreover, the importance of the themes of image and eyesight raises an issue about knowledge and its limits: this is because the eye is seen as the basic source of knowledge. On the other hand, the illusionistic power of Morpheus involves an exploration of a poetics of absence and presence: the vanishing phantom of a dead (Ceyx) is able to deceive a living in a dream and to persuade her of its truth and real presence. This is possible through its use of speech and through the mention of Ceyx's name, which constitute the two major evidences of identity, together with *facies*. Therefore the last section of the article deals with the "victim" of the *daemon's* arts, Alcyone: since Alcyone is the trusting spectator of his theatrical performance, she may represent the reader – particularly the reader of the *Metamorphoses* – and their suspension of disbelief.

Dietro la vena affabulatrice della parola letteraria, le *Metamorfosi* ovidiane, al vertice della propria dotta autoconsapevolezza, invitano i lettori più accorti allo smascheramento del potere illusionistico dell'arte. Un'arte "spettacolare", che esplora l'icasticità di un verbo fattosi immagine, e che insieme si svela nella sua natura fittizia: l'interruzione dell'effetto di realtà qua e là palesa il gioco del narrare, ma non smentisce la fede nella poesia come mandato altissimo e glorioso.

Di volta in volta in volta, questo o quel luogo del testo, questo o quel personaggio sono stati segnalati dalla critica come veicoli dell'auto-riflessione artistica: spiccano, tra gli altri, Narciso (3.339-510), vittima e simbolo della fantasmagoria dell'arte, e Pigmalione (10.243-297), l'arti-

sta-artefice per antonomasia<sup>1</sup>. Meno studiato, invece, il caso di Morfeo, *shape-shifter* dell'XI libro (v. 633 ss.), esperto imitatore di umane sembianze, che turba i sogni regali della vedova Alcione<sup>2</sup>.

Nostro scopo è pertanto abbozzare il profilo di questa entità demonica, *alter ego* del poeta e sorta di *Metamorfosi* personificata, che mette in scena l'arte di raccontare mentre si dipana sotto gli occhi meravigliati del lettore. Movendo dalla presenza di Morfeo nella letteratura e nell'arte antica, se ne disegnerà dapprima la genealogia e si setaccerà l'essenza retorica della sua capacità metamorfica, così come risulta da *Ov. Met.* 11.633-649; quindi, analizzando il nucleo della visione notturna della sovrana (vv. 650-673), sarà osservato da vicino l'agire materiale di Morfeo, e si formuleranno ipotesi sul rapporto tra parola e immagine, un rapporto che il *daemon* "trasformista" – e Ovidio con lui – sonda mediante la propria arte. Lo sconvolgimento psichico di Alcione per il traumatico passaggio dal sonno alla veglia (v. 673 ss.) sarà infine l'occasione per indagare il suo *status* di "pubblico" dello spettacolo inscenato da Morfeo, oltre che, forse, del *mirum* portato alla ribalta dal poema.

### 1. *La caverna di Morfeo, attore, poeta, artista, retore*

Personaggio proverbialmente noto nell'età moderna, dove viene in prevalenza assimilato al dio del Sonno, nella tradizione letteraria antica, per quanto ne sappiamo, Morfeo è menzionato soltanto nel poema ovidiano maggiore (11.635 e 647); le stesse fonti iconografiche non offrono, a tutt'oggi, solidi appigli: del *daemon* non risultano rappresentazioni effettive, anche se sopravvive qualche scarna traccia della presenza personificata dei Sogni nell'arte<sup>3</sup>. In Ovidio il trasformista oniroide figura tra

<sup>1</sup>) A partire almeno da Rosati 1983, spunto e punto di riferimento per il confronto abbozzato qui tra le due figure eponime e Morfeo.

<sup>2</sup>) È fondamentalmente Hardie 2002, a riflettere a più riprese sulla vocazione poetica di Morfeo (cfr. sopr. pp. 89, 136, 277 s.) e sulla "letterarietà" consapevole della caverna del Sonno, adibita dal *daemon* a proprio eremo; cfr. anche Tissol 1997, p. 79 s. Per altri versanti, la figura di Morfeo è stata oggetto degli studi di Patti 2003, pp. 103-118, e di Baldo 2006, p. 63 s. Se il primo s'impenna sulle specificità del riuso ovidiano del sogno epico, *technical device* sospeso tra tradizione e innovazione, il secondo fa dell'esperienza onirica di Alcione un saggio dell'ironia delle *Metamorfosi*. Inoltre, l'originale opzione di un genio dei sogni, visitatore notturno in luogo del classico caro estinto, è indagata da Fantham 1979, p. 339 s., che prende le mosse dalla confutazione di Immisch 1931, pp. 98-102.

<sup>3</sup>) P. es. Paus. 2.10.2 e Phil. *Im.* 1.27. Merita inoltre ricordare la coppa conservata al Museo Nazionale di Copenhagen (ca. metà del VI sec. a.C.), che reca in corrispondenza dei manici due coppie di giovani alati alle prese con un gioco da tavolo: forse la più antica rappresentazione pervenutaci di entità oniroidi. Cfr. *LIMC*, VII, 1, p. 53 s., e VII, 2,

gli attori coprotagonisti del “romanzo” di Ceice, re di Trachis, e Alcione, sua sposa *fidissima*, dove funge da messaggero di morte: l'ansia sollecitata della regina *Aeolides*, che, all'oscuro del naufragio in cui il marito è scomparso, offre voti e incensi per il suo lieto ritorno, induce gli dèi a intervenire, per stornare dai sacri altari le mani della donna, rese impure dal lutto; a mezzo di Morfeo, celato sotto le sembianze mistificanti di Ceice, sarà inviato ad Alcione un sogno dal contenuto profetico, rivelatore dell'infelice sorte dell'amato (*veros narrantia casus*, v. 588)<sup>4</sup>.

Membro della vaporosa corte del Sonno, di cui è figlio, il demone abita con i Sogni suoi fratelli la dimora cimmerica del dio, avvolta nel silenzio incantato di una notte informe e perenne, che è effigiata con ironia sottile (v. 592 ss.)<sup>5</sup>. E allusivamente ironico è anche il ritratto di “Υπνος vegliardo (*pater*, v. 633; *senior*, v. 646) in rapporto all'iconografia più diffusa, che attribuisce alla divinità fattezze efebiche o di *iuvenis*: a una figura matura o in età avanzata si addice infatti l'inedita autorevolezza paterna del Sonno delle *Metamorfosi*<sup>6</sup>; laddove la genealogia di stampo esiodeo ascrive la maternità del Sonno e dei Sogni – uniti dunque in un vincolo di fratellanza – alla Notte (*Theog.* 211 s., 756-766), entità presente nella caverna ovidiana a mo' di richiamo allusivo (v. 607), senza che ne siano chiariti i rapporti con la corte dormiente.

Innumerevoli come le spighe di grano, come le fronde del bosco e i granelli di sabbia gettati sul lido dal mare, i *Somnia vana* giacciono addormentati tutt'attorno al letto del padre, cristallizzati nell'infinita varietà delle parvenze illusorie con cui sono soliti presentarsi all'uomo (vv. 613-615); alcuni mostrano il loro volto soltanto a re e condottieri,

p. 44, oltre a Bisi 1963, p. 692 s., e, per l'etimologia di Μορφεύς, Roscher 1993a, col. 3215; Hanslik 1974, col. 313.

<sup>4</sup>) Superfluo ricordare la matrice omerica (*Od.* 19.560-567) della distinzione tra sogni veritieri e fallaci, adombrata forse a questo punto dal poeta. Anche quando, come nel caso di Alcione, il sogno è inviato dalla più autorevole delle fonti, il dio, ed esibisce il proprio messaggio in tutta chiarezza, non per questo è più attendibile (cfr. *Hom. Il.* 2.5 ss.). Il suo carattere ambiguo trova ulteriore conferma nella natura stessa della materia onirica, fatta anzitutto di immagini: nuova luce può ricevere allora la frequenza con cui Ovidio rinnova la pretesa veridicità delle finzioni messe in atto dai *Somnia*, dato cruciale – come si avrà modo di dire a breve – anche in un'ottica metaletteraria.

<sup>5</sup>) Utile a inquadrare l'ampio *excursus* topografico dedicato al reame del Sonno, Guidorizzi 1988, p. XIV s.: cfr. soprattutto i ragguagli sulla sussistenza spazio-temporale attribuita dall'*epos* alle entità demoniche.

<sup>6</sup>) Così Griffin 1997, p. 235. D'altra parte, l'innovazione è concorde con l'evoluzione dell'arte figurativa, a cui Ovidio avrebbe guardato, stando alle immagini del dio canuto riprodotte sui sarcofagi romani di età imperiale (cfr. Bömer 1980, p. 393 s.); mentre tra i “ritratti” testimoniati sin dal periodo arcaico (cfr. Paus. 5.18.1 s.) si collocano, p. es., le repliche del bronzo attribuite a Prassitele o a Scopas, raffigurante un alato e leggiadro Sonno giovinetto (cfr. Guerrini 1961, pp. 62-63). Su *Hypnos* cfr. anche Roscher 1993a, coll. 2846-2851, e *LIMC*, V, 1, pp. 591-609; V, 2, pp. 403-418.

altri vagano fra la gente comune<sup>7</sup>, ciascuno dotato di specifici poteri mimetici (vv. 644-645).

*At pater e populo natorum mille suorum  
Excitat artificem simulatoremque figurae  
Morphea: non illo quisquam sollertius alter  
Exprimit incessus vultumque sonumque loquendi;  
adicit et vestes et consuetissima cuique  
verba; sed hic solos homines imitatur ...*<sup>8</sup>

Accondiscendendo ai voleri degli Olimpici, il Sonno risveglia dunque Morfeo, prima di sciogliersi in un molle languore e farsi inghiottire di nuovo dalle coltri (cfr. vv. 646-649).

Latore dell'incarico superno – precisa il poeta – non è né l'Icelo noto ai mortali col nome di Fobetore, che sa assumere forma animale, né Fantaso, imitatore di oggetti inanimati (vv. 638-645):

*... et alter  
fit fera, fit volucris, fit longo corpore serpens:  
hunc Icelon superi, mortale Phobetora vulgus  
nominat<sup>9</sup>; est etiam diversae tertius artis  
Phantasos: ille in humum saxumque undamque trabemque,  
Quaeque vacant anima, fallaciter omnia transit;*

è, bensì, uno specialista, che esercita le sue capacità metamorfiche applicandole ai soli esseri umani. A un interesse tutto esornativo risponde, all'apparenza, la breve digressione sulla progenie del dio *Somnus*, una tassonomia funzionale dal sapore ellenistico; essa è articolata nella sua prima parte in una gradazione discendente che procede dal mondo umano (vv. 635-638) alla natura priva di vita (vv. 638-641), passando attraverso

<sup>7</sup>) Occhieggia qui forse il relitto di un'antica credenza, che risuona pure in Hom. *Il.* 2.79-83, con il commento di Nestore al sogno di Agamennone: vero, secondo l'anziano guerriero, proprio perché inviato da Zeus al capo della spedizione, ἄριστος Ἀχαιῶν. Tale credenza, che si affaccia qua e là in area greca, è ben attestata in Mesopotamia, dove le decisioni del sovrano sono attribuite all'ispirazione del dio, con cui può vantare un filo diretto (Patti 2003, p. 110).

<sup>8</sup>) Vv. 633-638. Il testo latino qui e appresso riprodotto segue Anderson 1981<sup>2</sup>.

<sup>9</sup>) L'idea della divergenza tra i sistemi denominativi in uso presso gli uomini e gli dèi risale a Omero (*Il.* 1.403 s., 2.813 s., 14.291, 20.74; *Od.* 10.305, 12.61). In questo passo la perizia formale di Ovidio si esercita in particolare nella descrizione delle qualità imitative dei fratelli oniroidi: il v. 639 è un *tricolon* a membri crescenti, legati dall'anafora di *fit*; l'ultimo *colon*, il più lungo, ritrae non a caso un serpente *longo corpore* (cfr. Lucr. 5.33, *immani corpore serpens*). Ai vv. 642-643 le trasformazioni di Fantaso sono accomunate dalle risorse foniche dell'allitterazione e dell'omoteleuto (*saxumque undamque trabemque*), amplificate da *quaeque*. Un procedimento analogo sottolinea anche le doti di Morfeo (*vultumque sonumque ... cuique*), che per altro verso rinviano all'*ars* di Fobetore (v. 635, *alter*; v. 638, *alter*). La scorrevolezza del polisindeto (cfr. anche v. 637, *et ... et*) esalta la fluidità dei processi metamorfici.

so il regno animale (vv. 641-643). I nomi, grecizzanti e parlanti, che individuano i Sogni, non trovano alcun riscontro nella tradizione a noi nota: se ἵκελος significa «simile», «somialtante», le risonanze spaventevoli di φοβήτωρ e l'etimologia trasparente di Fantaso (connesso con φαντάζεσθαι, «mostrare», «mostrarsi») <sup>10</sup> dichiarano quale sia l'essenza dei sogni, *phantasiai* verisimili, finzioni imitative; dal canto suo, il *nomen omen* di Morfeo, derivato dal greco μορφή, ne svela la natura di «rappresentatore di forme o immagini», come esplicitato dalla formula *artifex simulatorque figurae*, glossa etimologica indebitata forse con Prop. 1.2.7 s. <sup>11</sup>.

Nel loro insieme, i tre fratelli incarnano dunque la possibilità di imitare la Natura. Con Morfeo, l'artista della contraffazione fraudolenta, esperto falsificatore del portamento, del volto e della voce, della foggia del vestire e persino dell'idioletto, i demoni rappresentano la personificazione del processo metamorfico e, in un'ottica metanarrativa, simboleggiano le *Metamorfofi* stesse. Sotto il profilo contenutistico-tematico, certo; ma le *mutatae formae* degli Ὀνειροί aspirano anche a tradursi in una dichiarazione di poetica, in cui la *polyeidía* dell'universo narrato reagisce con la varietà dei modi del narrare. Modi su cui presiede la retorica, connaturata alla creazione poetica, oltreché ai procedimenti diegetici operanti nel *carmen perpetuum* <sup>12</sup>.

E lo spettacolo del regno di Ὕπνος, se ve ne fosse bisogno, questo documenta. La plasticità del ritratto del dio è ispirata dall'estro allegorico di Ovidio, che gli guadagna un posto al fianco di Invidia (2.760 ss.), Fame (8.788 ss.) e Fama (12.39 ss.). Già l'ingegnosa immagine del «risveglio del Sonno» occupa ben quattro versi, a immortalare un processo lento, cui la divinità riottosa oppone una strenua resistenza passiva (sottolineata dall'enfatica ripetizione *iterumque iterumque*, vv. 618-621): ... *tardaue deus gravitate iacentes / vix oculos tollens iterumque iterumque relabens / summaque percutiens nutanti pectora mento / excussit tandem sibi se cubitoque levatus / ...* <sup>13</sup>. La sorprendente fisicità di questa e delle altre entità astratte del poema illustra ancora l'icasticità del verso ovidiano.

<sup>10</sup> Fantaso riporta a Φαντασίον, abitante dell'isola luciana dei Sogni (*Ver. Hist.* 2.33), i cui discussi contatti con l'antra ovidiano del Sonno hanno fatto postulare l'esistenza di una fonte ellenistica comune; anche la connotazione di φοβήτωρ riporta a un Sogno della *Storia Vera*, Ταραξίων (da ταραξις, «confusione», «sconvolgimento»), uno «Sconvolgitore», ovvero, nei domini del Sonno, un «Latore di incubi».

<sup>11</sup> *Crede mihi, non ulla tua est medicina figurae: / nudus Amor formae non amat artificem* (cfr. Griffin 1997, p. 248).

<sup>12</sup> Pianezzola 1999, pp. 29-42 e 211-222.

<sup>13</sup> Al centro del ritratto campeggia il *calembour* brillante *excussit tandem sibi se*, un concettismo di gusto tipicamente ovidiano, che si avvantaggia dello scarto tra il senso letterale e il sovrascenso allegorico di *somnus*. Molte delle personificazioni del poema, p. es. 2.302 s., 2.383, 8.819, 11.125, sono impreziosite da analoghi giochi di parole, spesso fondati sull'ambiguità degli usi pronominali (cfr. Tissol 1997, p. 59 ss.).

no, una convergenza di verbale e visivo che assimila l'impronta stilistica del Sulmonese ai modi dell'*ekphrasis*, e trova la quadratura di narrazione e descrizione<sup>14</sup>. Quando poi le ipostasi si mettono a parlare, l'artificio è tipicamente declamatorio.

Così, la nettezza delle immagini oniriche delle *Metamorfosi* procede di pari passo con l'evidenza pittorica della parola poetica, o *enargeia*<sup>15</sup>, una qualità stilistica raccomandata dalla retorica antica, in particolare nelle digressioni descrittive, e perseguita da Ovidio. Si scopre allora con sorpresa un'affinità fra Invidia, esatta controparte della Fama, e Morfeo, nel segno di una visività dalle ricadute metaletterarie. L'Invidia si fregia infatti di uno sguardo acutissimo, seppur obliquo, che si traduce nella facoltà di elaborare immagini e infonderle nell'animo delle vittime: un potere condiviso con il genio dei sogni, oltre che con il poeta; la cui arte si misura nella *sub oculis subiectio*, nell'obiettivo di rendere presenti agli occhi del lettore – spettatore e testimone oculare – le forme fisiche in tutta la loro vividezza, operando una sorta di ideale transcodificazione dal linguaggio verbale a quello iconico<sup>16</sup>.

Lo stesso Morfeo, per certi versi, desume la sua abilità dalla tradizione oratoria della prosopopea. Oltre Cicerone (*Pro Cae.* 33 ss.), che modulava voce e movenze per calarsi nella parte del redivivo Appio Claudio Cieco<sup>17</sup>, il demone, sedicente Ceice, porterà all'estremo la prerogativa retorica di riportare in vita i defunti: perché la creazione fittizia dell'oratore aspira a concretarsi, ma finzione rimane, e motivo topico; mentre acquista una sua realtà corporea grazie alla maestria del genio dei sogni, che addirittura materializzerà l'illustre estinto non nei suoi tratti di persona vivente, bensì nelle presumibili apparenze *post mortem* (cfr. v. 650 ss.). Ovidio dunque non attribuisce vitalità all'apparato retorico limitandosi a volgere in materiale diegetico produttivo i fatti di stile, che

<sup>14</sup>) Cfr. Rosati 1983, p. 140, e Hardie 2008, p. 173 ss. D'altronde, secondo Pianez-zola 1999, p. 63 ss., proprio per l'"esteriorità", l'ipostasi classica si distinguerebbe nel complesso dall'allegoria medievale, puntata invece verso l'interiorità e l'introspezione psicologica.

<sup>15</sup>) Una rassegna delle antiche formulazioni retoriche e filosofiche del concetto è in Zanker 1981, pp. 297-311.

<sup>16</sup>) Perutelli 2000, p. XVIII. È possibile estendere decisamente al personaggio di Morfeo i rilievi di Hardie 2008, pp. 101-116, che ha evidenziato la valenza metapoetica delle grandi figurazioni allegoriche del poema ovidiano (e non solo, cfr. sopr. pp. 101 s. e 105 ss.), mettendone in risalto i punti di contatto. Legando in una sorta di ideale filo rosso i vari allestimenti dell'autocoscienza artistica, ai vv. 666-667 sarà lo stesso figlio del Sonno ad alludere alla doppiezza della Fama, irresistibile *story-teller*, che *quid in caelo rerum pelago geratur / et telluri, videt* (12.63 s.). Cfr. anche Tissol 1997, p. 67, e Barchiesi - Koch 2005, p. 301 ss.

<sup>17</sup>) Quint. 11.1.39. Sulla figura di enunciazione cfr. 3.8.49 ss. e 9.2.29 ss.

sono al servizio della rilettura del mito e alludono a una letterarietà riflessiva.

Di più: Morfeo, attore illusionista, eccelle nell'arte della *mimesis*; operando *in primis* come immagine che si offre allo sguardo di uno spettatore, cioè come spettacolo, il demone "replica" la perizia dei maestri d'arte nel plasmare opere dallo statuto di realtà persuasivo, facendo coincidere artista e oggetto artistico. In questo passo, d'altronde, tutto ci parla di figure che prendono forma, dai nomi propri dei figli del Sonno alla cura nella scelta lessicale, che annovera *imagine* (v. 587), *varias imitantia formas* (v. 613), *veras aequant imitamine formas* (v. 626), *sub imagine regis* (v. 627), *simulacra ... fingant* (v. 628), *artificem simulatoremque figurae* (v. 634), *exprimit* (v. 636), *imitatur* (v. 638), *fit ... fit ... fit* (v. 639), *fallaciter ... transit* (v. 643), *in faciem ... abit sumptaue figura* (v. 653), *exanimi similis* (v. 654), *coniugis umbram* (v. 660), *specie viri* (v. 677), *umbra fuit e umbra ... manifesta virique / vera* (v. 688 s.)<sup>18</sup>, fino ai vv. 671-673, di cui si parlerà tra poco.

Soprattutto, il dono di Morfeo simboleggia la virtù del poeta di incidere in profondità sull'immaginazione del lettore, facendosi portavoce dell'intima alleanza, semantica e funzionale, tra poesia e sogno<sup>19</sup>: già *imago* e *simulacrum* si prestano a definire sia la visione onirica, sia l'opera d'arte, *figurae* che trovano la loro sintesi suprema nel *daemon*. Il terreno comune dell'apparenza, del *δοκεῖν* sancisce il soccombere del vero dinanzi alla forza persuasiva della finzione e alla valorizzazione dell'effetto sul destinatario. In modo analogo, il contenuto di verità dei Sogni ovidiani (*veros ... casus*, v. 588; *veras ... formas*, v. 626; *umbra ...*

<sup>18</sup>) Tutta la teatralità della trasformazione di Morfeo, la sua capacità "artistica" di dare corpo e vita ad altre figure sprigionano dalla pregnanza del vocabolario adottato: *exprimo*, che qui vale *in somniis exhibeo*, indica non solo l'atto della creazione nella sua concretezza materiale, ma significativamente, nelle arti sceniche e nell'*actio* dell'oratore, equivale a *repraesentare* (cfr. Cic. Q. Rosc. 20), mentre in un contesto retorico può significare *verbis ante oculos ponere*. Anche *fingo*, il verbo del "plasmare" artificiale per eccellenza, specie quando si parla di arti visive, può assumere il valore di *simulo*, *in bono* o *in malo* (cfr. Ov. *Trist.* 2.524), e indicare la *performance* istrionica così come la vacua rappresentazione onirica (cfr. Verg. *Ecl.* 8.108) e l'invenzione letteraria (cfr. Ov. *Pont.* 3.9.47). Lo stesso *imitor* è impiegato nel senso di *effingo*, di *exprimo*, o ancora in riferimento alle movenze teatrali (cfr. Ov. *Ars* 2.569), alle superfici riflettenti, alle ombre e alle riproduzioni d'arte, con le connotazioni dell'illusorio o del fallace (Ov. *Am.* 3.14.13; *Pont.* 1.2.45, *somnia ... veros imitantia casus*). Cfr. *TLL* V.2.1787.40 ss., VI.2.770.40 ss., VII.1.432.57. Su *fingo* cfr. anche Mazzoli 1985, p. 526 s., sul derivato *figura* e il suo rapporto con *forma* vd. Aretini 2000, pp. 7-12.

<sup>19</sup>) Convergenza, questa, già callimachea. Il prologo alla prima edizione degli *Aitia* si apriva plausibilmente, sulla scorta del modello esiodeo, con il racconto dell'investitura poetica: ma in sogno; a questo riguardo, Brillante 2003, pp. 87-109, dimostra come l'incontro tra la visione onirica e il canto sia l'esito di un lungo processo di laicizzazione del sapere, che indebolisce il rapporto tra verità e poesia, esaltandone piuttosto lo statuto di τέχνη.

*vera*, v. 688 s.) risiede, paradossalmente, nella presunta aderenza al vero, nella dimensione “attoriale” dell’inganno; ed è proprio sul piano della verisimiglianza mimetica, ovvero la proprietà di dar foggia a *imagines* fedeli del modello – reale o meno –, che si gioca l’affinità concettuale tra il Sogno e la poesia, almeno nell’ambito delle moderne poetiche della finzione: l’antro del Sonno potrà così rappresentare, a livello ideale, la sorgente dell’invenzione letteraria.

Come il Sulmonese sul pubblico di lettori e ascoltatori, così Morfeo opera sulla sua platea di spettatori, attraverso le seduzioni della *φαντασία*. Se anche Ovidio non aderisce all’estetica che ne deriva, è suggestivo provare ad accostare l’*ars* del figlio del Sonno alla facoltà plasmatrice e creatrice, sede dell’attività immaginativa, adibita alla produzione di immagini<sup>20</sup>. In particolare, nelle figure di Morfeo e Pigmalione il concetto sembra quasi coagularsi nella sua duplicità di immaginazione riproduttivo-presentativa e immaginazione produttivo-rappresentativa; così, laddove nel mestiere del figlio del Sonno irrompe il mondo esterno con la sua corporeità, la tensione verso l’ideale guida la mano dello scultore (10.243-249), che pure ottempera ai precetti canonici della mimesi nella concreta realizzazione dell’opera (10.250 ss., *virginis est verae facies, quam vivere credas / et, si non obstet reverentia, velle moveri: / ars adeo latet arte sua*):

*Quas [scil. Propoetides] quia Pygmalion aevum per crimen agentis  
Viderat, offensus vitiiis, quae plurima menti  
Feminae natura dedit, sine coniuge caelebs  
Vivebat thalamique diu consorte carebat.  
Interea niveum mira feliciter arte  
Sculpfit ebur formamque dedit, qua femina nasci  
Nulla potest, operisque sui concepit amorem.*

## 2. *Sulle orme di un Sogno.*

*Quando l’identità è questione di immagini e parole*

Veniamo ora al concreto operato dell’entità demonica (vv. 650-709).

Dopo essere penetrato nei recessi della caverna del Sonno, attardatosi sui suoi torpidi abitanti, l’obiettivo del narratore guadagna l’uscita, seguendo da vicino Morfeo nel suo viaggio alla volta della reggia di Tra-

<sup>20</sup>) Del resto, più di una proposta è stata avanzata in tal senso: non solo Rosati 1983, p. 81 ss., ma Hardie 2002, p. 277 s. e *passim*; in Tissol 1997, pp. 63 ss., 79 ss., il concetto di *φαντασία* equivale sostanzialmente a *ειδωλοποιία*. Per una storia filosofica del termine *phantasia*, cfr., p. es., Rispoli 1985 e Watson 1988; *ivi* ulteriore bibliografia.

chìs; un viaggio che si realizza sotto il segno dell'oscurità e del silenzio, conducendo in breve il genio dei sogni al cospetto di Alcione (vv. 650-652). Il *daemon* si libra infatti attraverso le tenebre *nullos strepitus facientibus alis*, notazione arguta, in contrasto con l'immagine convenzionale delle ali *stridentes* (cfr. p. es. Ov. *Met.* 4.616): Morfeo si appropria dunque dei tratti assegnati ai sogni, che la tradizione immagina alati (Hom. *Il.* 2.71; Eur. *Hec.* 71) e in grado di penetrare lo spazio fisico reale, solcato dal loro volo veloce; giunti al capezzale del dormiente (Hom. *Il.* 2.17), essi assumevano sembianze umane o animali (Hom. *Il.* 2.20 s.). Ovidio, che forse avvertiva un'incongruenza tra tali proprietà, mira a riconciliarle, prevedendo una fase preliminare dell'allestimento metamorfico in cui il figlio del Sonno si spoglia delle ali (v. 652)<sup>21</sup>.

A questo punto l'apparizione di Morfeo alla regina di Trachìs può sfruttare un assembramento di luoghi comuni, che detta gestualità, postura e parole all'impostore, sul quale converge il modulo tradizionale del coniuge defunto, contaminato con il motivo del dio "ingannatore"<sup>22</sup>. Eppure, il genio dei sogni si comporta sotto ogni rispetto come un'*umbra* autentica, senza che l'orchestrazione dell'abile messinscena infici la veridicità del messaggio onirico. In questo senso, nella figura di Morfeo sembrano rifluire alcuni tratti dell'ambigua indole del *trickster*<sup>23</sup>: al pari di un "briccone divino", amorale benefattore dell'umanità, il figlio del Sonno si muove con destrezza lungo la linea di confine tra uomini e dèi, e in virtù della sua marginalità si incarica di ricomporre la frattura tra i mondi, fra la sfera sotterranea e quella terrena in particolare; in Ovidio l'astuto araldo opera poi per il tramite di un sogno, altro tradizionale emissario del regno dei morti.

Della visione è specificata la localizzazione temporale – notturna, come da copione<sup>24</sup> – e individuata l'esatta posizione spaziale – il talamo di Alcione (*coniugis ante torum miserae stetit*, v. 655) –; più specificamente, Morfeo si manifesta ai piedi del letto dell'eroina (*lecto incumbens*, v. 657), secondo il modello narrativo che, inaugurato dall'*Iliade* (23.62 ss.), rifluisce poi nella storia letteraria antica<sup>25</sup>. Ovidio distoglie quindi l'attenzione dal cronotopo e si volge all'apparenza esteriore del-

<sup>21</sup>) Così Griffin 1997, p. 251, a cui si deve anche l'osservazione sulla trasvolata silenziosa del Sogno, forse ispirata alle movenze dei pipistrelli o degli uccelli notturni.

<sup>22</sup>) Su cui cfr. Fantham 1979, p. 339 ss. È questo un terreno già ampiamente sondato dalla critica ovidiana: di seguito ci si limiterà a richiamare in sintesi solo alcuni dei tratti convenzionali e innovativi di Morfeo. Si vedano in proposito le osservazioni di Bömer 1980, p. 407 s., e Griffin 1997, p. 252 ss.

<sup>23</sup>) Già Fantham 1979, p. 338, paragona il personaggio a «a good confidence trickster».

<sup>24</sup>) Cfr. Verg. *Aen.* 2.268-271, 4.351 s. Del resto, come è noto, era credenza antica che i sogni veritieri giungessero tra la mezzanotte e l'alba.

<sup>25</sup>) Cfr. Tib. 2.6.38; Prop. 3.10.2; Ov. *Met.* 9.687, 15.654.

l'*umbra*, il cui viso è bagnato di pianto (cfr. Hom. *Il.* 23.106; Verg. *Aen.* 2.271 e 288); nudo, livido, cadaverico, la barba intrisa d'acqua e grondanti le chiome (v. 654 ss.), Morfeo si dà cura di riprodurre in Ceice *naufragus* una topica delle apparizioni fantasmatiche letterarie, e cioè la permanenza dei medesimi tratti fisici che contraddistinguono il defunto al momento della morte<sup>26</sup>. Il demone subordina l'evidenza dell'allestimento visivo all'efficacia comunicativa del messaggio: l'esperienza onirica assolve così a una funzione tipicamente epica, allorché si profila come prefigurazione del futuro – o, in senso lato, dell'ignoto –, tesa ad ammonire l'interlocutore e a indirizzarne l'azione diurna, leva dello sviluppo narrativo. Dopo aver ascoltato le ragioni di Ceice/Morfeo, esposte senza soluzione di continuità, Alcione si scioglie in lacrime e interpella la vacua parvenza nel sonno (Hom. *Il.* 23.94; Enn. *Ann.* 49), cercando invano di stringerla tra le braccia (vv. 675 e 686 s.); un gesto che trova riscontro nell'analogo tentativo di Achille (Hom. *Il.* 23.99 s.), altrettanto infruttuoso, sintesi struggente della fugacità dei ricongiungimenti tra i vivi e i defunti (Hom. *Od.* 11.206 ss.; Verg. *Georg.* 4.497 ss.; *Aen.* 2.792 ss., 6.700 ss.). Infine, come di consueto, il simulacro si dissolve nel nulla.

Il tratto più marcato della scena è l'insistenza martellante sulla sfera della visività, come si confà al contesto onirico, che già la consuetudine linguistica greca risolve in un'esperienza passiva, la quale «visita» (φοιτᾶν, προσελθεῖν) o «sta sopra» il dormiente, circostanziata da *verba videntis*<sup>27</sup>. Sin dall'avvio della *rhexis*, Morfeo richiede ad Alcione uno sforzo d'agnizione, in tre versi che reiterano i verbi del riconoscimento oculare (vv. 658-660): *agnoscis Ceyca, miserrima coniunx, / an mea mutata est facies nece? Respice: nosces / inveniesque tuo pro coniuge coniugis umbram*.

*Agnosco, respicio, nosco, invenio*. Il composto proemiale *agnoscis* risuona ancora in clausola grazie a *nosces*, incorniciato da *respice* e dal *rejet invenies*; la catena fonica accumula consonanti palatali (*agnoscis, Ceyca, facies, nece, respice, nosces*), rinserrando così il flusso concettuale. Particolarmente tendenzioso l'interrogativo *an mea mutata est facies nece?*, dove *nece* svela la morte violenta dell'eroe, ribadita dalla voce *umbram* e anticipata dal nesso *miserrima coniunx*. La menzione del nome (*Ceyca*) e la notorietà dell'aspetto sono dunque gli strumenti di cui Morfeo si serve per fugare ogni dubbio circa la propria persona, in quanto *signa* identitari inconfutabili<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Cfr. Hom. *Il.* 23.65 ss.; Verg. *Aen.* 1.354-356, 2.272-279; Prop. 4.7.7-10.

<sup>27</sup> Dodds 1959, p. 124. Per la densità semantica dei verbi *video* e *videor* nelle *Metamorfosi*, in riferimento alla «poetica della spettacolarità», si rinvia, di nuovo, a Rosati 1983, p. 138 ss.

<sup>28</sup> Cfr. Bettini 2000, p. 151, a cui si rimanda per le considerazioni seguenti (sopr. pp. 319-327 e 332-343). Che le abilità mimetiche del *daemon* rechino un lontano, flebile

L'apparenza fisica coopera infatti alla definizione dell'identità individuale, che, in una cultura dell'esteriorità quale è quella antica, è legata più alla dimensione interpersonale e sociale della *notitia* e della *cognitio* (*agnoscis*, v. 658; *nosces*, v. 659) che all'essenza, all'intrinseca sostanza del singolo, il quale prende coscienza di sé dal di fuori, attraverso lo sguardo altrui. *Media* di questa relazione riflessiva sono anzitutto la voce, la parola, ma anche l'incedere, garanti da un lato della riconoscibilità del soggetto sociale e, all'opposto, utili a contraffazioni e furti d'identità: non a caso Morfeo non conosce rivali nel simulare l'*incessus* di ciascuno, e nel riprodurre *sonum loquendi* e *consuetissima cuique verba* (v. 636 s.), ovvero il linguaggio "individuale" risolto in ciascuna delle sue componenti idiolettiche, dalle caratteristiche foniche al repertorio lessicale. L'uso di *facies* in sostituzione di *vultus* (v. 636) induce inoltre a riflettere sul significato più profondo del capzioso quesito del dio ingannatore (v. 659), comprensibile alla luce della diversa valenza delle due voci: da un lato il *vultus*, indipendente dai tratti somatici effettivi, è la cangiante spia di pensieri e affezioni, da cui ci si attende una significativa e irriflessa coincidenza con la vita interiore – come un ideale luogo della sincerità, che non soggiace alla visione, ma all'intuizione, penetrante nelle pieghe del suo valore semiotico. Eppure il *vultus* può essere simulato, trasformato in segno deviante, in maschera: di quest'arte abietta è maestro Morfeo (*exprimit ... vultum*). Dall'altro lato, la *facies*, e cioè la sembianza corporea o il viso, nella sua unicità anatomica non tollera contraffazioni, né è suscettibile del controllo dell'io: immediato certificato d'identità, è perciò su di essa che astutamente fa leva il figlio del Sonno, rivolgendosi ad Alcione.

Il corpo rappresenta, s'intende, la sintesi di materia e forma. Al riguardo, una proficua prospettiva di indagine viene dai rilievi "bakhtiniani" di Segal<sup>29</sup>, il quale esplora le potenzialità metaletterarie del «forte senso del corporeo» che permea di sé il poema: non solo, nel bene e nel male, Narciso, Pigmalone e Alcione sono indotti in errore e si lasciano fuorviare – più o meno consapevolmente – dall'apparenza illusoria delle forme fisiche; ma la metamorfosi, che coinvolge i corpi, oggetti ambivalenti a cavaliere tra natura e cultura, è il tramite primo tra l'arte e la realtà. Lo stesso Morfeo modella il proprio corpo come fosse un oggetto d'arte, portando così a rifinitura il ritratto dell'artista creatore abbozzato con Pigmalone e il suo cantore Orfeo, tra le figure metapoetiche

riflesso dei rituali funebri propri della cultura aristocratica romana? Il *mos* assegnava infatti una specifica posizione ai *mimetài*, attori e mimi che si accompagnavano ai nobili, per studiarne i comportamenti e le peculiarità di espressione, diventandone "controfigure". Da tener presente, a tal proposito, la dignità regale di Ceice *tyrannus* (11.278).

<sup>29</sup>) Segal 2005, p. XVII ss. Sul parallelo arte/metamorfosi si è espresso anche Solodow 1988, cap. VI.

più rilevanti sullo scorcio del *carmen perpetuum*: se l'entità demonica incarna il *mirum* delle forme, le quali sanno mutarsi l'una nell'altra, essa rappresenta di diritto «an Orpheus for the *Metamorphoses*»<sup>30</sup>, il poema che esibisce gli infiniti punti d'incontro nella varietà vivente dei *corpora*. In questo senso, il corpo è il luogo della morbida fluidità, del divenire soggetto alla sfera della visualizzazione, come lo è d'altronde il verso ovidiano, il quale, con significativa analogia, è «pieno di stimoli visuali in movimento»<sup>31</sup>: grazie all'arte delle *Metamorfosi*, che in fondo è quella di Morfeo, l'immagine acquista nitidezza, si impone all'immaginazione, e poi dilegua, assumendo un'altra forma fedele al modello; l'illusione realistica interpreta così l'esigenza di vita.

Lucrezio prima di Ovidio aveva dato voce a conturbanti speculazioni sulla materialità della carne, in particolare in relazione alla sua vulnerabilità e alla morte. Ed è ancora il *De rerum natura*, il poema del materialismo areligioso e razionalistico, ad aver impartito nel quarto libro sublime insegnamento della teoria epicurea della percezione<sup>32</sup>: i *simulacra*, che, distaccandosi dai corpi, bersagliano i nostri organi di senso, stimolando la visione oculare e mentale, si situano all'origine delle stesse immagini oniriche (vv. 26 ss., 757 ss.), e offrono lo spunto per l'aspra condanna della passione erotica (vv. 1037-1287). Ora, l'Alcione ovidiana, come Narciso e Pigmalione, è destinata a entrare in relazione con un "fantasma d'amore", sperimentando sulla propria persona le conseguenze dell'interazione con un'*imago*. L'apparizione di Morfeo si conforma infatti alla tipologia "oggettiva" del sogno omerico, che ora più che mai si manifesta nella sua natura di raffinata stilizzazione letteraria; l'*Aussertraum*<sup>33</sup>, il «sogno esterno», scisso e indipendente dalla mente del soggetto, si definisce in quanto εἰδωλον, entità "doppia" dotata di vita propria – una natura condivisa con una categoria di fenomeni ben definiti, apparentati dagli identici meccanismi percettivi: sono classificabili come εἰδωλα i riflessi nello specchio (Narciso), le statue antropomorfe (Pigmalione), i fantasmi, le anime dei defunti, le ombre (Morfeo).

Il problema gnoseologico sotteso alla nozione di *simulacrum* si affaccia già con il mito di Narciso e la sua paradossale inversione della sapienza delfica<sup>34</sup>, concretandosi in una questione di auto-coscienza,

<sup>30</sup>) Hardie 2002, p. 277.

<sup>31</sup>) Calvino 1994, p. XII.

<sup>32</sup>) Hardie 2002, p. 150 ss., ipotizza l'influsso del pensiero lucreziano sull'episodio di Narciso (ma cfr. le riserve di Paduano - Perutelli - Galasso 2000, p. 886).

<sup>33</sup>) Risale a Hundt 1935, la distinzione tra *Aussertraum* (o *dream-visitation*) e *Innertraum*, il «sogno interno», procedente dall'animo del dormiente e dettato dalle preoccupazioni diurne. La coppia «oggettivo»/«soggettivo» è preferita da Guidorizzi 1988, p. XIII ss., a cui si rimanda per il rapporto tra sogno oggettivo e l'idea di doppio.

<sup>34</sup>) Alla celeberrima massima del «conosci te stesso», del resto, Ovidio aveva già riservato una lettura spiritosa nell'*Ars amatoria*, dove l'autorità oracolare di Apollo si

connessa all'incantesimo dello specchio. Come è noto, lo "scandalo" del racconto ovidiano giace nell'incapacità del *puer iuvenisque* di riconoscere se stesso in un simulacro riflettente, e nella lucida follia di un amore "schizofrenico" al risveglio improvviso della coscienza, che squarcia il "velo di Maya". In un fantasmagorico gioco dell'assurdo, Narciso soccombe all'evidenza della vista innamorandosi di un'immagine, la propria. Con Alcione il problema della conoscenza e dei limiti dell'attività conoscitiva si esteriorizza volgendosi all'altro da sé, a quel non-io che anzitutto, prevedibilmente, è la persona amata: *eros* e illusione tornano in primo piano.

E infatti, non è solo l'incontro notturno con l'*umbra* di Ceice a essere scandito dalle incursioni nel terreno della visualizzazione; l'eroina tessala ostenta sin dall'avvio dell'episodio una spiccata ricettività alle immagini: là la vividezza di recenti scenari di morte sul mare faceva il paio con l'evocazione retrospettiva delle fanciullesche paure della figlia del signore dei venti, dando corpo alle sue ansie presaghe per la sorte di Ceice:

*aequora me terrent et ponti tristis imago*<sup>35</sup>:  
*et laceras nuper tabulas in litore vidi*  
*et saepe in tumulis sine corpore nomina legi.*

(vv. 427-429)

*Quo magis hos novi [scil. ventos] (nam novi et saepe paterna*  
*parva domo vidi), magis hos reor esse timendos.*

(vv. 437-438)

La vista è già intesa come il senso foriero della conoscenza più sicura, dotato di valore probativo, perché avalla le parole pronunciate da Alcione proprio sulla scorta della personale esperienza autoptica. L'accumulo dei *verba videndi* torna poi ad esaltare la caparbità con cui l'eroina resiste alla separazione dall'amato, protraendo nel tempo il momento del distacco definitivo (vv. 466-471):

...  
*Prima [scil. Alcyone] videt redditque notas; ubi terra recessit*  
*Longius, atque oculi nequeunt cognoscere vultus,*

compiace di ridursi a monito galante, condensandosi nell'invito all'amante ad aver piena coscienza delle proprie qualità, e a valorizzarle per affinare l'opera di seduzione (2.493 ss.). Non sfugge neanche l'affinità, probabilmente un'allusione ironica, tra la profezia di *Met.* 3.348 (*si se non noverit*) e le parole rivolte a Edipo da Giocasta (*Soph. Oed. tyr.* 1068), che ha infine compreso la verità tremenda di un altro responso di Tiresia (cfr. Gildenhard - Zissos 2000, pp. 129-147).

<sup>35</sup>) L'ossessivo "vedere" di Alcione non si limita a coinvolgere l'organo reale, ma passa attraverso l'occhio dell'intelletto: la scelta di *imago* per indicare l'immagine mentale del mare, piuttosto che un astratto contenuto di pensiero, denuncia lo spessore dei timori di Alcione.

*Dum licet, insequitur fugientem lumine pinum;  
Haec quoque ut haut poterat spatio submota videri,  
Vela tamen spectat summo fluitantia malo;  
Ut nec vela videt ...*

Alcione incarna dunque la vittima ideale di Morfeo, che esige dal suo pubblico una fiducia illimitata nell'autoevidenza (ἐνάργεια) della percezione oculare. Si conferma così la produttività del richiamo a Lucrezio, che proprio nell'occhio, in adesione alle tesi epicuree sull'infallibilità dei sensi, colloca il criterio fondamentale di ogni verità<sup>36</sup>.

Fin qui si è ragionato di una sola tra le componenti costitutive dell'identità – e del *dolos* di Morfeo: la coerenza dell'immagine, lasciando da parte l'atto di parola, nelle sue peculiarità fonetiche e verbali. Vale dunque la pena di soffermarsi sulla *rhexis* del figlio del Sonno, sulla sua produttività mimetica e comunicativa. Interessante notare come, se la *vox* del demone falsifica con esattezza quella di Ceice (v. 671 s.), i suoi *verba* di fatto riproducono la *narratio* di Ovidio.

*Nil opis, Alcione, nobis tua vota tulerunt.  
Occidimus! Falso tibi me promettere noli!  
Nubilus Aegeo deprendit in aequore navem  
Auster et ingenti iactatam flamine solvit,  
Oraque nostra tuum frustra clamantia nomen  
Implerunt fluctus ...*

(vv. 661-666)

L'annuncio solenne della "propria" morte (v. 661 s.), data in un certo senso per assodata nei tre versi dell'*exordium* (vv. 658-660), si apre e si chiude su una negazione (*nil ... noli*), che del distico incornicia perentoriamente il nocciolo concettuale, *occidimus*, indipendente e isolato in sede prominente. E davvero categorica e senza appello è la dichiarazione di Morfeo, se l'oggetto della duplice negazione riflette la cifra dell'autoinganno di Alcione e della sua sollecitudine muliebre per lo sposo lontano<sup>37</sup>: i *vota* infruttuosi allusi dal fantasma rinviano infatti ai *tot votis* che la vedova formulava al v. 582 nel nome della fedeltà coniugale e dell'incolumità di Ceice, mentre le false promesse consolatorie (*falso tibi me promittere*) riverberano le vacue speranze espresse dall'eroina al v. 576 (*reditusque sibi promittit inanes*).

<sup>36</sup>) Cfr., a titolo d'esempio, il breve contributo di Carozzo 2001, pp. 83-89, con ulteriori spunti bibliografici.

<sup>37</sup>) Vv. 573-582: *Aeolis interea, tantorum ignara malorum, / dinumerat noctes et iam, quas induat ille, / festinat vestes, iam quas, ubi venerit ille, / ipsa gerat, reditusque sibi promittit inanes. / Omnibus illa quidem superis pia tura ferebat, / ante tamen cunctos Iunonis templa colebat / proque viro, qui nullus erat, veniebat ad aras / utque foret sospes coniunx suus utque rediret, / optabat, nullamque sibi praeferret; at illi / hoc de tot votis poterat contingere solum.*

L'*amplificatio*, procedimento espressivo tipico delle *Metamorfosi*, diviene qui un operatore di riflessività, e attraverso l'ambiguo rapporto di omologia tra il narratore di primo e di secondo grado, genera un dedalo disorientante di voci che si rincorrono l'un l'altra. Ecco allora, sul piano della diegesi, la reduplicazione della sequenza del naufragio (vv. 474-572), di cui si appropria il figlio del Sonno dopo Ovidio, con un significativo scarto nella focalizzazione, oltretutto nella voce narrante. La *narratio* dei vv. 663-666 s'impenna sulla rigorosa descrizione dei momenti salienti del disastro, convertita da Morfeo in ulteriore pretesa di autenticità: le luci si accendono ancora sul nero furore dei venti di tempesta, che hanno sorpreso la nave di Ceice inerme sull'Egeo, sbattuta dal violento turbinio degli elementi. Eppure, in una sorta di esplosione della dualità, il racconto "a specchio" dell'istrione è scalfito da un'incrinatura, rimandando un'immagine (volutamente?) distorta del suo reciproco "reale": l'imputazione del naufragio all'impeto dell'*Auster* (v. 664) confligge a sorpresa con il resoconto ovidiano (*coepit ... praeceps spirare valentius Euris*, v. 480 s.). E se la critica concorda sulla generale congruità delle due versioni<sup>38</sup>, sussiste però l'ipotesi che il lettore sia chiamato a raffrontarle in maniera esplicita; dalla loro straniante distanza affiorerebbe infatti l'illusione ordita dal genio dei sogni, studiata nondimeno sin nei minimi dettagli "idiolettici" – così, *gravis ... unda* (v. 656) è un richiamo al v. 496, *gravis unda*.

Non è tutto: la pregnanza della voce *coniunx*, che attraverso l'intera vicenda sancisce la sacralità di un vincolo erotico incrollabile (cfr. vv. 384, 440, 445, 563, 727, 743 s.), è prestata alle arti ingannevoli di Morfeo, assecondate dal narratore (*coniugis*, v. 655): notevole soprattutto l'apostrofe ad Alcione, *miserrima coniunx*, che ha di fronte a sé *pro coniuge coniugis umbram*<sup>39</sup> (v. 660). Intanto, la dislocazione strategica dei pronomi al v. 662 (*tibi me*) rinsalda tra i due "sposi" una presunta comunione di affetti, al pari di *nostra tuum* al v. 665, dove l'esperto caratterista ripercorre il *topos* erotico del *nomen in ore*, mimando gli ultimi istanti di vita di Ceice *naufragus*: *in oraue nostra tuum frustra clamantia nomen / implerunt fluctus* si raccolgono le notazioni dei v. 544 s. (*Ceycis in ore /*

<sup>38</sup> Cfr., p. es., Bömer 1980, pp. 365, 414, e Griffin 1997, pp. 204, 255. Sia che *auster* rappresenti una denominazione metonimica per i fenomeni ventosi in genere, sia che esso identifichi propriamente il Noto, il vento di tempesta per eccellenza: d'altronde *omnique e parte feroces / bella gerunt venti*, v. 490 s.

<sup>39</sup> Voce di per sé ambigualmente polisemica, può designare lo «spettro» di un trapassato, l'«immagine onirica», il «fantasma che appare in sogno» (cfr. Verg. *Aen.* 6.894), ma anche la «parvenza», l'«ombra plasmata per inganno». Con quest'ultima accezione («la parvenza di tuo marito al posto di tuo marito») suona al lettore, al corrente della mistificazione, come una vera e propria confessione. Su *umbra*, corrispettivo latino di *σκιά*, sulla sua valenza visiva che gronda oscurità e indefinitezza, sui suoi rapporti con *imago*, *simulacrum* e *figura*, cfr. almeno Negri 1984, p. 51 ss., e 1990, p. 379 ss.

*nulla nisi Alcyone est*), 562 s. (*invocat heu frustra, sed plurima nantis in ore est / Alcyone coniunx*) e 567 (*nominat Alcyonen ipsisque inmurmurat undis*).

Alla *narratio* segue un'*argumentatio* che pretende di essere litotica – e lo è di fatto per Alcione –, ma risulta al lettore inevitabilmente antifrastica: *non haec tibi nuntiat auctor / ambiguus, non ista vagis rumoribus audis: / ipse ego fata tibi praesens mea naufragus edo* (v. 666 s.). L'intento è di ribadire la coerenza della messinscena, grazie alla ridondanza dei pronomi *haec ... ista, ipse ego*, corroborata dalla duplicazione della negazione e dalla persistenza dei marcatori del soggetto parlante, quali appunto *ipse ego*, in posizione rilevata, e *praesens, mea, edo*. Allo scopo informativo, s'intreccia, nel finale del discorso, un obiettivo parenetico (v. 669 s., *surge, age, da lacrimas lugubriaque indue nec me / indeploratum sub inania Tartara mitte!*), in stretta ottemperanza ai *desiderata* celesti, che indicavano in *somnia ad Alcyonen veros narrantia casus* (v. 588) la soluzione *utque manus funestas arceat aris* (v. 584): la richiesta di Morfeo/Ceice verte perciò intorno all'urgenza degli adempimenti rituali.

Terzo e ultimo designatore di identità di cui si fa forte Morfeo è il *nomen*: scandito in apertura dal fantasma, *Ceyx* campeggia al centro del v. 658 con la corposa densità di una *imago*. E in effetti, il nome e l'immagine sono stretti da un legame la cui potenza non è sfuggita alla teoria e alla sintomatologia d'amore: a partire dal motivo del *nomen in ore*, l'atto di nominare, univoco nella sua convenzionalità, ha un oscuro potere sostitutivo, che ricongiunge in *absentia* le persone care, unite nell'anima eppure separate nei corpi. Il Ceice ovidiano, come si è visto, radicalizza in punto di morte il *topos* erotico, mentre Morfeo abusa del nome del re (*Ceyca*) e della di lui sposa (*oraque nostra frustra clamantia nomen*) per i suoi scopi truffaldini. A dimostrazione che il *nomen*, vero e proprio simulacro sonoro, riempie, quasi risarcisce l'assenza, e sulle labbra dell'amante esso possiede la virtù – o il peccato<sup>40</sup> – di presentificare l'amato lontano.

Il "ritratto dell'amante" assente, la sua immagine riflessa operano come meccanismi metonimici supplenti della presenza reale, referente cui tendono in uno sforzo innato, ma vano, di identificazione e sovrapposizione. Non occorre pensare a Pigmalione, creatore di un'opera che nella sua perfezione fungeva da surrogato della realtà: anche l'oggetto

<sup>40</sup>) A ben guardare anche la connessione nome/immagine è variamente declinata dalle differenti sensibilità poetiche di Lucrezio e Ovidio: il *De rerum natura* ha messo in guardia dalla persistenza ossessiva e abbacinante del *dulce nomen* dell'amato, che in *absentia* del referente reale persiste a tormentare l'amante, allucinandolo come fosse un'ombra vista (4.1062). Sul nome, inteso come equivalente verbale dell'immagine, Bettini 1992, p. 30 s.

della visione onirica, in quanto imitazione non reale, si configura come «an absence masquerading as a presence»<sup>41</sup>. Vita e morte, “esserci” e “non esserci” si mescolano nella condizione liminare di Ceice/Morfeo; e il fuggevole incontro dei coniugi in sogno, esperienza fornita – per definizione – di uno statuto di realtà inferiore alla veglia, non è che un’illusione di apparenze stratificate: ecco che l’evanescente inconsistenza dell’*umbra* fasulla di un defunto si “diluisce” ancora, perdendosi nella vacuità della visione onirica. Di più: allorché la regina si desterà sgomenta al suono della propria voce, la flebile presenza fantasmica avrà già ceduto il campo a un’assenza piena, a un vuoto che Alcione non rinuncerà a saturare con una sterile ricerca di tracce materiali:

*voce sua specieque viri turbata soporem  
excudit et primo, si sit, circumspicit, illic,  
qui modo visus erat ...*

(vv. 677-679)

*“... stetit hoc miserabilis ipso  
ecce loco”; et quaerit, vestigia siqua supersint.*

(v. 692 s.)

Comunque vada inteso il termine *vestigia* (qui presumibilmente nel senso di «orme»), è bene ricordare che anche le impronte corporee, εἶδωλα proprio come il nome, il fantasma e l’immagine onirica, rappresentano segni “al posto del” soggetto, magici significanti della sua assenza e spie rivelatrici della sua presenza<sup>42</sup>. Di qui l’indagine oculata della regina trachinia, cristallizzata in un gesto racchiuso di nuovo nella sfera della vivività: *si sit, circumspicit et quaerit, vestigia siqua supersint*, dove *sum*, il verbo della sostanza, fa il paio con *videor* (*qui visus erat*), verbo dell’apparenza, verbo di Morfeo. Ad Alcione manca poco per precipitare nella più cupa disperazione *postquam non invenit usquam* (v. 680), e per perdersi con l’amato nel mare del non-essere: “*nulla est Alcyone, nulla est ait. Occidit una / cum Ceyce suo. Solantia tollite verba!*”.

<sup>41</sup>) Hardie 2002, p. 272. Il paradosso dell’iscrizione della presenza nell’assenza è indagato ancora da Bettini 1992, p. 51 ss. e *passim*, e 1991, p. 4 ss.

<sup>42</sup>) Cfr. Bettini 1992, p. 18 ss. Sono considerazioni che acquistano una qualche rilevanza alla luce della funzione consolatoria attribuita da Alcione a oggetti e luoghi legati all’amato, un processo psichico connesso al primato della visione autoptica. Anche il lido dove Ceice si è imbarcato funge da traccia mnestica dello sposo lontano: qui l’eroina può rievocare il passato attraverso un esercizio di ricordo associativo, in termini affatto simili a quelli riservati allo spettro appena svanito dal talamo (v. 712 ss., “*hic retinacula solvit, / hoc mihi discedens dedit oscula litore*” *dicit / dumque notata locis reminiscitur acta* ...). Insomma, in virtù di un meccanismo di corrispondenza segnica, sanzionato a livello stilistico dall’uso abbondante dei deittici, «topography evokes memories» (Hardie 2002, p. 276).

A meno che, ai fini di un rinnovato ed eterno connubio *in mortem*, i *nomina* degli sposi non siano incisi, adiacenti, su un unico epitaffio sepolcrale: *inque sepulchro / si non urna, tamen iunget nos littera, si non / ossibus ossa meis, at nomen nomine tangam* (vv. 705-708). La potenza evocativa del nome si addensa nel cenotafio, *mnema* dell'esistenza "altra" del defunto, *pendant* materiale alla volatilità dell'*umbra*; l'accostamento tra la ponderosità di *tango* e la diafanità di *nomen*, il chiasmo e i poliptoti *ossibus ossa* e *nomen nomine*, contigui, costringono insieme la dimensione immateriale e la sfera corporea. Con significativo slittamento, i *nomina* di Ceice e Alcione godono dunque di una fisicità flebile – eppure inaspettatamente resistente, e tenace –, garantita dalla scrittura: a immortalarli saranno le *litterae* dell'iscrizione funebre e dello stesso poema ovidiano.

### 3. *Nel talamo di Alcione, lettrice e spettatrice ingenua*

Il circuito della visività innescato dall'artista Morfeo si richiude sul destinatario, Alcione, e funziona come dispositivo di teatralizzazione dell'atto di narrazione, riproducendo all'interno della finzione letteraria il circuito comunicativo vigente tra autore e pubblico delle *Metamorfosi*: «the reader's view is frequently focalised and guided through the astonished gaze of spectators within the text»<sup>43</sup>, che avvertono del rischio di distorsione dell'immagine, a cui non si sottrae l'immagine *ficta*, poetica. L'inganno, la simulazione, la menzogna iconica è suggerita da Ovidio al lettore per orientarne la fruizione estetica, moltiplicando il gioco delle interpretazioni possibili, scoprendo le sottili ambiguità delle figure della visualità: strumento principe, l'ironia.

E d'ironia è intessuto il resoconto dell'esperienza onirica di Alcione, come rilevato in almeno un'occasione da Gianluigi Baldo<sup>44</sup>: la ricerca patetica di sapore neoterico e virgiliano si esaurirebbe nell'infittirsi della trama intertestuale, nell'esibizione strumentale dell'armamentario dei *topoi* più abusati del sogno eroico, che adulterano con malizia l'immediatezza del discorso epico, svelandone la finzione. La distanza del narratore dal materiale diegetico, cui pare impossibilitato ad aderire fino in fondo, è segnalata altresì dalle dinamiche della focalizzazione; uno sdoppiamento persistente del punto di vista oppone la voce di Ovidio, "connivente" con l'equivoca commedia di Morfeo, all'inconsapevole Al-

<sup>43</sup>) *Ivi*, p. 173.

<sup>44</sup>) 2006, p. 63 ss. Sulle strategie del distanziamento ironico adottate dalla voce narrante ovidiana, cfr. anche Perutelli 1979, p. 94 ss.

cione: *adicit his vocem Morpheus, quam coniugis illa / crederet esse sui; fletus quoque fundere veros / visus erat gestumque manus Ceycis habebat* (vv. 671-673).

Ironico controcanto alla verità pretesa dell'eroina, l'uso linguistico del narratore formalizza il suo distacco percettivo dal personaggio, insieme con lo scarto tra la visuale parziale del soggetto e la realtà. Così si esprime Alcione al risveglio – *Traum-Ich* e *Traummerzählerin* – raccontando la propria esperienza onirica ai servitori, subito accorsi al suo grido d'angoscia (vv. 686-692):

*Naufragus interiit [scil. Ceyx]: vidi agnovique manusque  
Ad discedentem cupiens retinere tetendi.  
Umbra fuit, sed et umbra tamen manifesta virique  
Vera mei. Non ille quidem, si quaeris habebat  
Adsuetos vultus nec quo prius, ore nitebat:  
Pallentem nudumque et adhuc umentem capillo  
infelix vidi ...*

Che la missione del figlio del Sonno sia coronata dal successo, lo certificano dunque la stessa *rhexis* omodiegetica di Alcione e la sua reazione all'apparizione notturna (v. 674 ss.). Non lascia adito a dubbi l'affermazione *umbra manifesta ... virique vera mei*, tonificata dall'assonanza "chiastica" di *virique* e *vera*, *manifesta* e *mei*, e confortata dalla fermezza del nesso avversativo *sed tamen*. Ma la presunzione di Alcione si spinge al punto di riproporre al v. 691 una concisa *variatio* dei vv. 654-656: *pallens~luridus, exanimi similis; nudum~sine vestibibus ullis; umentem capillo~uda videtur / barba viri, madidisque gravis fluere unda capillis*<sup>45</sup>; la stessa formula *naufragus interiit* attinge alla *narratio* di Morfeo (vv. 662-666), in particolare alle parole che ne segnano l'inizio e la fine, *occidimus* (v. 662) e *naufragus* (v. 668). È questo un campione della tendenza ovidiana alla dilatazione stilistica, diretta ora a esaltare il potere irresistibile delle *phantasiai*, cui Alcione come sempre soccombe; spie di una tale "debolezza" sono l'avverbio *adhuc* (v. 691) e i deitici *hoc ... ipso / ecce loco* (v. 692 s.), che adombrano la consistenza tangibile dell'apparizione ai suoi occhi. In fondo, la geminazione stessa del sogno, ri-raccontato dall'eroina, rientra nella fenomenologia dell'eco, nuova esplorazione della dualità, riproduzione verbale sin troppo mimetica dell'immagine e del discorso di Morfeo.

L'importanza attribuita alla percezione oculare sottolinea la centralità del soggetto senziente, destinatario del sogno come della poesia, e ci riporta alla nozione di *phantasia*, intesa ora come «la facoltà attraverso la quale una realtà appartenente al mondo esterno viene ad essere

<sup>45</sup>) Sono osservazioni di Patti 2003, p. 115.

rappresentata»<sup>46</sup> dall'individuo; la distanza conoscitiva tra l'oggetto e la sua rappresentazione mentale induce a riflettere sull'effetto della realtà sensibile – nel nostro caso, la poesia o il sogno – all'atto della ricezione, e sui mezzi tecnici profusi – dall'artista e da Morfeo – per ottenere un'impressione potenzialmente ingannevole, anche se talvolta piacevole: in questo senso, Alcione, che dalla verità presunta del *simulacrum* si lascia irretire, aderendovi senza alcuno scarto “soggettivo”, all'apparenza incarna il pubblico ideale delle *Metamorfosi*; la sospensione dell'incredulità, attivata dal personaggio e per convenzione anche dal lettore, si sposa con quell'esigenza di *enargeia* trasversale alla poesia ovidiana, e corona la tensione del dettato verso la vivezza pittorica.

Del resto l'efficace realismo rappresentativo dello spettacolo onirico è scientemente perseguito da Morfeo proprio mediante la compiuta applicazione della poetica dell'*enargeia*, che il *daemon* inverte, scindendola dalla sua natura di procedimento retorico, e innestandola addirittura sulla propria persona<sup>47</sup>. Così, la domanda d'apertura *agnoscis Ceyca, miserima coniunx?* riceve da Alcione una replica a distanza, avvalorata dalla ripresa della medesima voce verbale: all'intento probatorio del nesso *vidi agnovique*, imperniato ancora sull'infalibilità cognitiva dell'*αὐτοψία*, fa da contrappunto la notazione *manusque / ad discedentem cupiens retinere tetendi*, descrittiva del velleitario tentativo della regina (*movet ... lacertos / per somnum corpusque petens amplectitur auras*, v. 674 s.)<sup>48</sup>, che risponde con puntualità alle sollecitazioni tendenziose del fantasma.

Il gesto di Alcione ci introduce al tema della comunicazione non verbale, e della sua interazione con la parola. Notevole è, soprattutto, l'apporto espressivo del pianto, che interviene a definire la relazione tra i personaggi e a orientarne i comportamenti. Tipicamente, è il lamento di Morfeo (v. 657, *fletu super ora profuso*) a contagiare Alcione, che alle parole lacrimose del fantasma reagisce piangendo (v. 674, *ingemit Alcyone; lacrimas movet*). Ora, la ripresa speculare della gestualità di norma intesse tra i personaggi, complici di un rapporto privilegiato, una fitta

<sup>46</sup>) Brillante 2003, p. 107, che sulla *phantasia* e sul suo legame con l'arte e la poesia si sofferma a p. 100 ss. *Enargeia* e *φαντασία* (*visio*), concetti che già Quint. *Inst.* 6.2.32 mette esplicitamente in relazione, sono al centro di Manieri 1998.

<sup>47</sup>) È ancora Perutelli 2003, p. 14 ss., a imputare all'esercizio dell'*enargeia* un difetto di realismo nella resa onirica ovidiana. In effetti, singolarmente, è proprio il gusto realistico del Sulmonese, che si esercita nella nitida precisione dei dettagli, nella definizione del dato visivo, a sottrarre verisimiglianza al sogno, a cui si addicono piuttosto immagini sfocate, dai contorni ancora più labili al ricordo della coscienza desta.

<sup>48</sup>) Stridente risulta il contrasto tra il gesto tipico dell'eroina *petens corpus* e la risultante, *amplectitur auras*; un gesto che il lettore ha modo di osservare, grazie all'alternarsi della voce narrante e alla mutata prospettiva, dapprima dall'esterno, come fosse oggetto di un esame “fenomenologico” sull'esperienza del sogno, poi dall'interno, raccontato dalla viva voce della sognatrice.

orditura di identici affetti (Hom. *Od.* 23.205 ss.; Verg. *Aen.* 2.268 ss., 6.684 ss., 12.54 ss.); ma qui, la comunione del pianto, proprio nel momento in cui sembra sottrarre Alcione dall'isolamento emotivo, ottiene l'esito contrario, affermando una reciprocità di sentimenti artefatta, che allontana inesorabilmente l'eroina dal sedicente Ceice: tra loro si erge, insormontabile, la barriera dell'inganno, sorgente di un'equipollenza solo apparente fra indicatori esterni dello stato d'animo (v. 672, *fletus quoque fundere veros / visus erat*). L'effetto di straniamento convince il lettore dell'inautenticità della συμπάθεια e inibisce la sua piena adesione alla pretesa concitazione della scena. Per di più, il modulo del «contagio delle lacrime», già studiato dalla critica nella sua formulazione virgiliana<sup>49</sup>, è ritardato dall'inserito dei vv. 671-673: esso segnala sì l'identità indubitabile dell'apparizione al di là del semplice aspetto esteriore, declinando e adattando al caso specifico le doti imitative di Morfeo (cfr. vv. 635-638); ma naturalmente, per converso, ne afferma il carattere mendace. Inoltre, proprio l'esattezza dell'allestimento metamorfico «svuota il *pathos* e nega l'unità del personaggio, trasformandolo in una segmentazione di gesti (*voce[m] ... fletus ... gestum*)»<sup>50</sup>.

Non solo il pianto di Morfeo, ma anche il tributo delle lacrime versato in cambio dalla regina di Trachis ha un che di artificioso: è ancora Baldo a richiamare l'attenzione sulla curiosa sillessi *lacrimas movet atque lacertos* (v. 674), indice della disinvolta libertà con cui Ovidio si accosta al repertorio topico; infatti, il patetismo meccanico dei due gesti tipici risulta emblematicamente compendiato da una *iunctura* straniante, che fa emergere il carattere «fisiologico» di tali manifestazioni emotive: è come se *movet lacrimas* ottemperasse con tempestività al comando di Morfeo (*da lacrimas*), manifestando la propria natura di artificio letterario.

L'inestricabile groviglio di ironia e *pathos* scaturisce dunque dall'opacità della narrazione: il narratore onnisciente non si eclissa dietro al fluire degli eventi, ma interviene nel racconto rivelando la propria presenza e lasciando trasparire da intrusioni e commenti un punto di vista alternativo al mondo narrato. Una solidale complicità fra pubblico e voce narrante è promossa in tal modo a spese dei personaggi, lusingati dal multiforme sovrapporsi dei piani di realtà: il bagaglio di competenze pregresse e le informazioni derivate dal testo orientano la ricezione del destinatario e innescano il gioco delle inferenze, che lo colloca in una posizione di superiorità rispetto al limitato orizzonte conoscitivo dei personaggi. Lo svelamento della finzione narrativa è d'intralcio alla libera effusione del sentimento, risarcita dal piacere intellettuale del lettore colto,

<sup>49</sup>) Ricottilli 2000, p. 192 s. Su Ovidio, e questo passo in particolare, cfr. Hollenburger-Rusch 2001 (pp. 87 ss., 159 ss.).

<sup>50</sup>) Baldo 2006, p. 67 s. Per le osservazioni seguenti circa l'espressione *lacrimas movet atque lacertos*, cfr. p. 68 ss.

che qui apprezza l'ironico scarto tra la genuina intensità della reazione di Alcione<sup>51</sup> e la versatilità delle doti attoriali dell'*umbra*, segnalata a più riprese da un narratore compiaciuto (*in faciem Ceycis abit sumptaque figura; exanimi similis; coniugis umbram; specie viri*).

E allora l'ingenuità della regina di Trachis, come l'*error puerile*<sup>52</sup> di Narciso, mette in guardia dal rischio di prendere troppo sul serio il mondo della storia narrata, che vive di una esistenza limitata, irriducibile all'alterità congenita della vera realtà. A voler andare oltre il patto finzionale stipulato per convenzione con lo scrittore, «bugiardo autorizzato»<sup>53</sup>, a voler eccedere nell'immedesimazione e nell'identificazione con la *fabula*, il lettore vedrebbe l'illusione dissolversi al pari di un'immagine riflessa in una fonte, non diversamente da una visione di sogno quando si tenta di afferrarla (cfr. v. 674 ss.). Meglio seguire allora l'esempio di Pigmalione, e della dimensione dell'immaginario mantenere il controllo: solo così, forse, l'inganno potrà essere conquistato al vero<sup>54</sup>.

GIADA PORCHERA  
giada.porchera@gmail.com

<sup>51</sup>) Genuinità che si cela anche nel lamento innalzato ai vv. 694-707, dove i moduli e gli schemi formali attinti all'elegia, e declinati altre volte dalla poesia ovidiana in toni seri o giocosi, convergono nel delineare una situazione artificiosa e inautentica: rivolgendosi ad altri che allo sposo motivi quali l'incrollabile unità spirituale degli amanti e l'ideale di una *iuncta mors*, peraltro già indirizzati da Alcione al vero Ceice nel momento del *discidium* (v. 421 ss.), l'eroina li svuota di contenuto patetico. Le sue parole e la recita di Morfeo veicolano così una prospettiva straniante, un'ottica inedita da cui il lettore può guardare ai codici poetici tradizionali. Per il riuso disinvoltato del codice elegiaco, il passo ricorda in certo modo gli episodi di Narciso e Pigmalione: lì l'applicazione straniata di *topoi* erotici abusati era volta a esaltare la perversione del sentimento dell'efebico superbo e la paradossalità del corteggiamento dello scultore agalmatofilo (cfr. Paduano - Perutelli - Galasso 2000, pp. 888, 1300 ss., e Barchiesi - Koch - Rosati 2007, II, p. 179 s.).

<sup>52</sup>) Cfr. *Ov. Am.* 3.6, 3.12.44; *Tr.* 3.8.1-12. Su Narciso, «desiring reader» reo di *credulitas*, e poi «sophisticated» e «engaged reader» nel momento in cui squarcia il velo dell'illusione (v. 463) ma persevera delirante nell'autoinganno della propria passione, cfr. Hardie 2002, p. 147 s.

<sup>53</sup>) Segre 1979, p. 213.

<sup>54</sup>) Cfr. Elsner 1991, pp. 154-168, il quale privilegia una lettura dello scultore cipriota quale simbolica "maschera" del lettore/spettatore piuttosto che come espressione autoriflessiva dell'artista.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Anderson 1981<sup>2</sup> P. Ovidii Nasonis *Metamorphoses*, edidit W.S. Anderson, Leipzig - Stuttgart 1981<sup>2</sup>.
- Aretini 2000 P. Aretini, «*Non corpus, sed quasi corpus*»: note sulla semantica di figura, «*Invigilata Lucernis*» 22 (2000), pp. 7-12.
- Baldo 2006 G. Baldo, *Gesto e personaggio nelle «Metamorfosi» di Ovidio*, in G. Papponetti (a cura di), *Ovidio fra Roma e Tomis*, Atti del Convegno internazionale di studi (Sulmona, 13-15 giugno 2003), Sulmona 2006, pp. 55-75.
- Barchiesi - Koch 2005 Ovidio, *Metamorfosi*, I, a cura di A. Barchiesi, trad. di L. Koch, Milano 2005.
- Barchiesi - Koch - Rosati 2007 Ovidio, *Metamorfosi*, II, trad. di L. Koch, comm. di A. Barchiesi e G. Rosati, Milano 2007.
- Bettini 1991 M. Bettini (a cura di), *La maschera, il doppio e il ritratto. Strategie dell'identità*, Roma - Bari 1991.
- Bettini 1992 M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino 1992.
- Bettini 2000 M. Bettini, *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, Torino 2000.
- Bisi 1963 A. Bisi, s.v. *Oneiros*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, V, Roma 1963.
- Bömer 1980 P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Komm. von F. Bömer, Buch X-XI, Heidelberg 1980.
- Brillante 2003 C. Brillante, *Sogno, ispirazione poetica e phantasia nella Grecia arcaica*, «*Quaderni urbinati di cultura classica*», n.s., 75 (2003), pp. 87-109.
- Calvino 1994 I. Calvino, *Gli indistinti confini*, in Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Mazzolla, Torino 1994, pp. VII-XVI.
- Carlozzo 2001 G. Carlozzo, *Il vedere come prova. L'accumulo di verba videndi nel poema di Lucrezio*, «*Pan*» 18-19 (2001), pp. 83-89.
- Dodds 1959 E.R. Dodds, *I greci e l'irrazionale*, trad. it. di V. Vacca De Bosis, Firenze 1959.
- Elsner 1991 J. Elsner, *Visual mimesis and the myth of the real: Ovid's Pygmalion as viewer*, «*Ramus*» 20 (1991), pp. 154-168.
- Fantham 1979 E. Fantham, *Ovid's Ceyx and Alcyone: the metamorphosis of a myth*, «*Phoenix*» 33 (1979), pp. 330-345.

- Gildenhard - Zissos 2000 I. Gildenhard - A. Zissos, *Ovid's Narcissus (Met. 3.339-510): Echoes of Oedipus*, «American Journal of Philology» 121 (2000), pp. 129-147.
- Griffin 1997 A.H. Griffin, *A commentary on Ovid Metamorphoses Book XI*, «Hermathena» 162-163 (1997).
- Guerrini 1961 L. Guerrini, s.v. *Hypnos*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, IV, Roma 1961.
- Guidorizzi 1988 G. Guidorizzi (a cura di), *Il sogno in Grecia*, Roma - Bari 1988.
- Hardie 2002 P. Hardie, *Ovid's poetics of illusion*, Cambridge 2002.
- Hardie 2008 P. Hardie, *The Word personified: Fame and Envy in Virgil, Ovid, Spenser*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 61 (2008), pp. 101-116.
- Hanslik 1974 R. Hanslik, s.v. *Morpheus*, in Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, XVI, 1, München 1974.
- Hollenburger-Rusch 2001 C. Hollenburger-Rusch, «*Liquitur in lacrimas*». *Zur Verwendung des Tränenmotivs in den «Metamorphosen» Ovids*, Hildesheim 2001.
- Hundt 1935 J. Hundt, *Der Traumglaube bei Homer*, Greifswald 1935.
- Immisch 1931 O. Immisch, *Necare*, «Rheinisches Museum» 80 (1931), pp. 98-102.
- LIMC* *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*.
- Manieri 1998 A. Manieri, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi: phantasia ed enargeia*, Pisa - Roma 1998.
- Mazzoli 1985 G. Mazzoli, s.v. *Fingo*, in *Enciclopedia Virgiliana*, II, Roma 1985, pp. 526-527.
- Negri 1984 A.M. Negri, *Gli psiconimi in Virgilio*, Roma 1984, p. 51 ss.
- Negri 1990 A.M. Negri, s.v. *Umbra*, in *Enciclopedia Virgiliana*, V, Roma 1990, pp. 378-384.
- Patti 2003 M. Patti, «*Agnoscis Ceyca, miserrima coniunx?*» (*Ov. Met. 11, 658*). *Il sogno di Alcione come tributo normativo all'epos*, in L. Landolfi - P. Monella (a cura di), «*Ars adeo latet arte sua*». *Riflessioni sull'intertestualità ovidiana. Le Metamorfosi*, Palermo 2003.
- Paduano - Perutelli - Galasso 2000 Ovidio, *Opere*, II. *Le Metamorfosi*, trad. di G. Paduano, introd. di A. Perutelli, comm. di L. Galasso, Torino 2000.

- Perutelli 1979 A. Perutelli, *La narrazione commentata: studi sull'epillio latino*, Pisa 1979.
- Perutelli 2000 A. Perutelli, *Il fascino ambiguo del miracolo laico*, in Paduano - Perutelli - Galasso 2000, pp. IX-LXXXI.
- Perutelli 2003 A. Perutelli, «*Quae me suspensam insomnia terrent*». *Angosce del futuro nel sogno epico latino*, in S. Volterrani (a cura di), *Le metamorfosi del sogno nei generi letterari*, Firenze 2003, pp. 11-20.
- Pianezzola 1999 E. Pianezzola, *Ovidio: modelli retorici e forma narrativa*, Bologna 1999.
- Ricottilli 2000 L. Ricottilli, *Gesto e parola nell'Eneide*, Bologna 2000.
- Rispoli 1985 G.M. Rispoli, *L'artista sapiente. Per una storia della fantasia*, Napoli 1985.
- Rosati 1983 G. Rosati, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, con un saggio di A. La Penna, Firenze 1983.
- Roscher 1993a W.H. Roscher, *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*, II, 2, Hildesheim - Zürich - New York 1993.
- Roscher 1993b W.H. Roscher, *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*, I, 2, Hildesheim - Zürich - New York 1993.
- Segal 2005 C. Segal, *Il corpo e l'io*, in Ovidio, *Metamorfosi*, I, a cura di A. Barchiesi, trad. di L. Koch, Milano 2005, pp. XV-CI.
- Segre 1979 C. Segre, s.v. *Finzione*, in *Enciclopedia Einaudi*, VI, Torino 1979, p. 213.
- Solodow 1988 J.B. Solodow, *The World of Ovid's Metamorphoses*, Chapel Hill - London 1988.
- Tissol 1997 G. Tissol, *The face of Nature. Wit, narrative, and cosmic origins in Ovid's Metamorphoses*, Princeton 1997.
- TLL *Thesaurus Linguae Latinae*.
- Watson 1988 G. Watson, *Phantasia in Classical Thought*, Galway 1988.
- Zanker 1981 G. Zanker, *Enargeia in the ancient criticism of poetry*, «*Rheinisches Museum für Philologie*» 124 (1981), pp. 297-311.