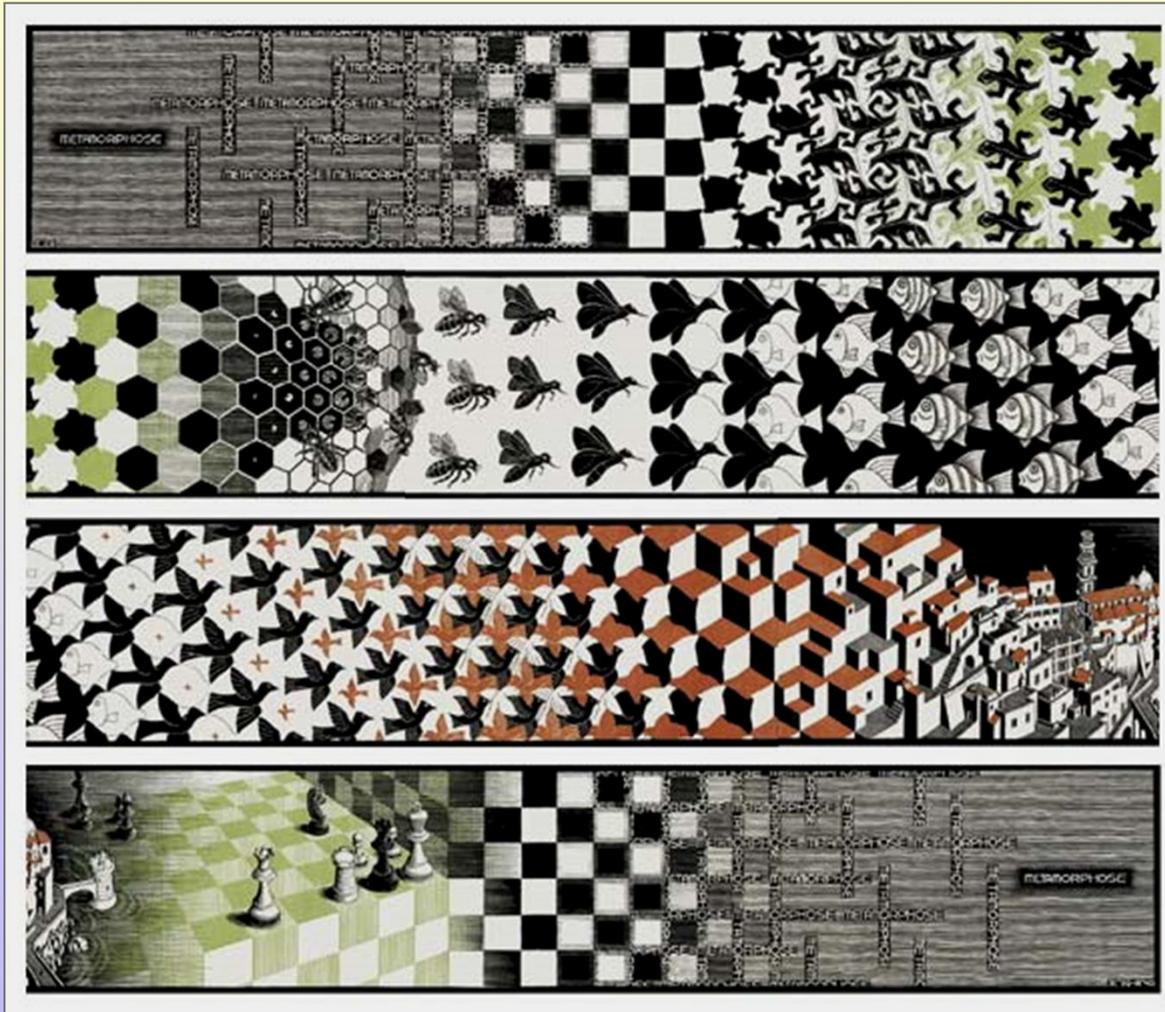


METAMORFOSI



Maurits Cornelis Escher, *Metamorfosi II* (1939)

INTRODUZIONE

**MONDO
ANTICO**

**DAL MEDIOEVO
AL BAROCCO**

**MONDO
MODERNO**

Riccardo Merlante



INTRODUZIONE

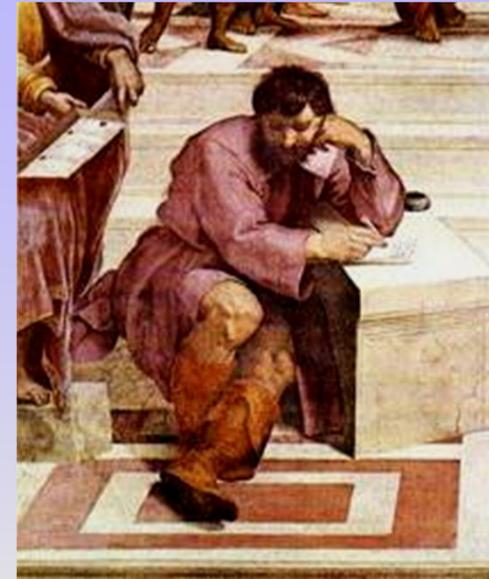


Panta rei os potamos, tutto scorre come l'acqua di un fiume, secondo l'affermazione attribuita al filosofo greco Eraclito (VI-V sec. a.C.). Come avevano intuito Anassagora e poi gli alchimisti (nel loro sogno di trovare la pietra filosofale capace di trasformare i metalli vili in oro) e come poi formulò Lavoisier, nulla si crea e nulla si distrugge, ma tutto si trasforma. L'intero universo, dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo, muta e si trasforma continuamente, dall'espandersi delle galassie ai moti delle particelle subatomiche; tutto è sottoposto ad un processo continuo di creazione e distruzione, separazione ed unione, da cui scaturisce la caleidoscopica molteplicità del mondo. Il fatto stesso di esistere nel tempo colloca ogni cosa tra un prima e un dopo, tra un inizio e una fine, tant'è che il concetto di immobilità e stasi è applicabile solo a Dio (che è oltre il tempo) e alle cose morte (che sono escluse dal tempo). Come una sorta di *leit-motiv* universale, la metamorfosi rende ogni cosa diversa da ciò che era e da ciò che sarà, ma nello stesso tempo accomuna tutte le cose. Siamo quello che siamo in relazione a come ci trasformiamo; sospinti dal soffio del divenire, la quiete ci è concessa solo in quanto negazione, assenza, morte. Tutto scorre intorno a noi e tutto si trasforma dentro di noi.

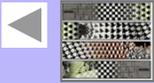
L'energia inesauribile della natura pervade tutti gli esseri e spinge all'attuazione delle possibilità latenti nelle cose e nell'uomo, promuovendo un incessante incontro di forme e allo stesso tempo la loro dissoluzione, da cui scaturiranno nuovi incontri e nuove distruzioni.

Al suo interno, dunque, la natura sprigiona sia forze liberatrici e generative, sia forze caotiche e disgregatrici, che vanno viste non in opposizione ma in un rapporto di reciproca integrazione.

Quello della metamorfosi (dal greco *metamorphosis*, che significa "cambiamento di forma") è pertanto un tema costante nelle tradizioni culturali e religiose di ogni paese, nei miti, nelle leggende, nel folklore, nell'arte, in cui l'infinita varietà delle forme del mondo e i loro mutamenti vengono non solo registrati, ma anche amplificati e deformati dall'immaginazione dell'uomo.



Eraclito raffigurato da **Raffaello** nell'affresco *La scuola di Atene* (1508-1511), Città del Vaticano, Stanza della Segnatura



Il credo religioso pone alla fine del tempo umano un decisivo cambiamento di forma, da corpo materiale (soggetto a sua volta a continua evoluzione) ad essenza spirituale. Il concetto è stato mirabilmente sintetizzato da Dante in due terzine del *Purgatorio* (X, 121-126), rivolte ai cattivi cristiani:

O superbi cristian, miseri lassi,
che, de la vista de la mente infermi,
fidanza avete ne' retrosi passi,
non v'accorgete voi che noi siam vermi
atti a formar l'angelica farfalla,
che vola a la giustizia senza schermi?

Nel cattolicesimo la metamorfosi ha valore di redenzione, di palingenesi: si pensi ai sacramenti del battesimo (che prevede la morte dell'*homo vetus* e la nascita dell'*homo novus*) e dell'eucaristia (che attualizza nel fedele il processo di morte e risurrezione di Cristo attraverso la transustanziazione, ossia la trasformazione miracolosa di pane e vino in corpo e sangue di Cristo, che sancisce l'unione effettiva tra uomo e Dio).

In campo letterario e artistico, che qui propriamente ci interessa, il tema della metamorfosi viene considerato soprattutto in direzione del fantastico e del meraviglioso, come ad esempio nelle fiabe, nelle quali solitamente il passaggio da uomo ad animale avviene tramite un sortilegio messo in atto da maghi o streghe dotati di poteri soprannaturali, mentre il processo inverso, di ritorno alla normalità, ha effetto liberatorio e segna la conclusione lieta del racconto. Di trasformazioni di un essere in un altro essere, o di forme ibride derivate dall'unione di esseri diversi, abbonda la mitologia greco-romana (ma anche quella medievale, testimoniata soprattutto dai 'bestiari'), inesauribile serbatoio di vicende e di creature metamorfiche a cui si sono costantemente ispirati artisti e poeti, con modalità e funzioni sempre diverse in rapporto alla continua trasformazione storica delle condizioni ambientali, sociali e culturali, per esprimere efficacemente un'evoluzione interiore, un mutamento o un conflitto di personalità.



Raffaello Sanzio,
La Trasfigurazione (1518-1520),
Città del Vaticano, Musei Vaticani



MONDO ANTICO

La metamorfosi è perfettamente radicata nell'immaginario del mondo antico. Negli *Inni omerici* Apollo, «simile nell'aspetto a un delfino, balzò sul mare/ nella veloce nave, e ristette su di essa, prodigio grande e pauroso» (III, *Ad Apollo*, 400-401); Dioniso assume l'aspetto di «un leone/ dallo sguardo pauroso e bieco» e gli uomini, gettatisi in mare impauriti, si trasformano in delfini (VII, *A Dioniso*, 44-53). Nell'*Odissea* **Omero** fa riferimento a due episodi metamorfici: quello di Proteo, l'antico dio del mare capace di assumere qualsiasi forma ([Odissea IV](#)), e quello della maga Circe, che trasforma i compagni di Ulisse in porci e poi di nuovo in uomini ([Odissea X](#)).

Le metamorfosi costituiscono il tema conduttore dell'omonimo poema latino di **Ovidio** (I sec. d.C.), in cui viene ripercorsa la storia del cosmo (dal Caos primordiale al diluvio universale fino alla morte di Giulio Cesare), dell'uomo e delle divinità, della natura, sotto il governo della legge universale del mutamento. Vi sono registrati, con grande intensità poetica, circa 250 episodi di trasformazioni di ogni tipo: da essere animato a inanimato ([Dafne](#) amata da Apollo e trasformata in pianta di alloro; [Narciso](#) in fiore; le Pleiadi, amate dal cacciatore Orione, in costellazione ecc.) e viceversa (le pietre, scagliate da Deucalione e Pirra dopo il diluvio, in uomini e donne; [Pigmalione](#) che si innamora della statua di Galatea da lui scolpita e che diventa umana per intervento di Afrodite), da uomo a divinità (Glauco in dio marino) fino al cambiamento di sesso (l'indovino Tiresia, che, assistendo all'unione di due serpenti, uccise la femmina e venne trasformato in donna; dopo sette anni, di fronte a una scena analoga, uccise il maschio e ritornò uomo) e alla commistione dei sessi (maschio/femmina dall'unione di [Ermafrodito](#) con Salmacide, la ninfa al seguito di Diana che per amore rinunciò al voto di verginità).

Dopo Ovidio, il tema della metamorfosi risulterà centrale nel romanzo di **Apuleio di Madaura** (II sec. d.C.) *Le Metamorfosi*, più noto col titolo di **L'asino d'oro**, che è forse il primo esempio di 'romanzo di formazione', in cui il protagonista compie un percorso iniziatico che prevede la degradazione bestiale (da uomo ad asino) per poter giungere, con l'aiuto di Iside (dea di origine egizia madre di Osiride), alla elevazione spirituale. Lucio vede trasformarsi in uccello la maga Panfila grazie all'uso di un particolare unguento; volendo sperimentarlo incarica Fotide, sua amante e serva di Panfila, di sottrarlo alla padrona, ma Fotide prende per errore l'unguento sbagliato e così Lucio finisce per assumere le sembianze di un asino ([Asino d'oro](#)), sotto le quali dovrà affrontare tutta una serie di peripezie prima di giungere alla liberazione e a diventare adepto del culto di Osiride.



Omero
Proteo (*Odissea* IV, 455-458)

... il Vecchio non scordò la sua arte ingannevole:
prima di tutto divenne chiomato leone,
e poi serpente e pantera e immane cinghiale;
liquida acqua si fece poi, albero d'alto fogliame.



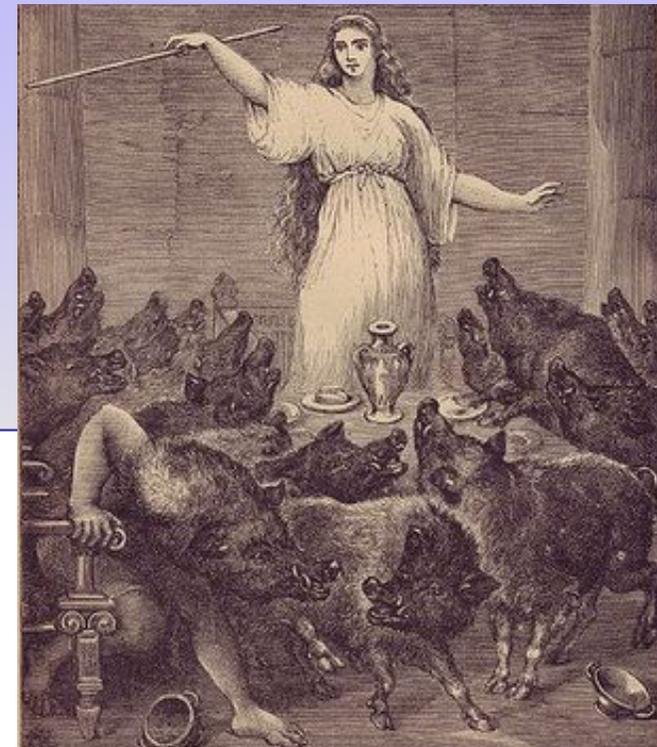
Omero

La maga Circe

(*Odissea* X, 230-243; 386-399)

Subito lei, uscita fuori, aperse le porte splendenti
e li invitava: e tutti stoltamente le tennero dietro [...]
Li condusse a sedere sopra troni e divani
e per loro del cacio, della farina d'orzo e del miele
nel vino di Prammo mischiò: ma univa nel vaso
farmachi tristi, perché del tutto scordassero la terra paterna.
E appena ne diede loro e ne bevvero, ecco che subito,
con la bacchetta battendoli, nei porcili li chiuse.
Essi di porci avevano testa, e setole e voce
e corpo: solo la mente era sempre quella di prima.
Così quelli piangenti furono chiusi; e a loro Circe
ghiande di leccio e di quercia gettava e corniole
a mangiare, come mangiano i porci che a terra si voltolano.

[...] e Circe uscì attraverso la sala,
la verga in mano tenendo, le porte aprì del porcile
e fuori li spinse, simili a porci grassi di nove stagioni.
Quelli le stavan davanti, e lei in mezzo a loro
andando, li ungeva a uno a uno con altro farmaco.
E dalle loro membra le setole caddero, nate
dal veleno funesto, che diede loro Circe sovrana:
uomini a un tratto furono, più giovani di com'eran prima,
e anche molto più belli e più grandi a vedersi.
Mi conobbero essi, e ciascuno mi strinse la mano,
e in tutti, gradita, nacque voglia di pianto: la casa
terribilmente echeggiava; la dea stessa provava pietà.





Ovidio

Apollo e Dafne (*Metamorfosi* I, 503 sgg.)

Lei fugge più leggera del vento, e non si ferma al richiamo di lui che dice: «Ti prego, fermati, figlia di Peneo: non t'inseguo come nemico. Aspetta» [...]

L'uno è veloce per la speranza, e l'altra per il terrore.

Ma chi insegue, aiutato dalle ali d'amore, è più veloce, non dà tregua, è alle spalle della fuggitiva e le ansima sui capelli sparsi per il collo.

Allo stremo delle forze impallidì, e sopraffatta

Dalla fatica della fuga, guardando le acque del Peneo

«Aiutami, padre: se in voi fiumi è un potere divino, distruggi, trasformandola, questa mia figura troppo piaciuta».

Appena finita la preghiera, un pesante torpore le invade

le membra, il petto si fascia di una fibra sottile,

i capelli si allungano in fronde, le braccia in rami;

i piedi già così veloci aderiscono a radici immobili,

il volto è invaso da una cima, rimane soltanto

lo splendore di un tempo. Anche così Apollo l'ama e, posata la destra sul tronco, sente ancora trepidare il petto

sotto la nuova corteccia, e abbraccia i rami come fossero membra; bacia il legno, e il legno rifiuta i baci.

Le disse il dio: «Dal momento che non puoi essere mia moglie, sarai almeno il mio albero; ti avrò sempre, alloro, sui capelli, sulla cetra, sulla mia faretra.



G.L. Bernini,
Apollo e Dafne (1621-1623),
Roma, Galleria Borghese

Ovidio

Narciso (*Metamorfosi* III, 407 sgg.)

C'era una fonte pura, splendida di acque argentee,
che non avevano mai toccato i pastori e le capre [...]
Qui il ragazzo, sfinito dalla caccia appassionata e dalla calura,
si sdraiò, affascinato dal luogo e dalla fonte,
e, mentre cerca di calmare la sete, un'altra sete
crebbe in lui mentre beve: rapito dalla dolcissima immagine
vista, ama una speranza incorporea e scambia per corpo
l'acqua: stupisce di se stesso e rimane immobile e impassibile
come una statua scolpita nel marmo di Paro.
Steso per terra, guarda il duplice astro dei propri occhi,
i capelli degni di Bacco e di Apollo,
le guance lisce, il collo eburneo, la splendida
bocca, il rossore misto al candore di neve,
ammira tutto ciò che lo rende mirabile; senza saperlo,
desidera se stesso, insieme loda ed è lodato,
cerca ed è cercato, brucia e appicca il fuoco.



Caravaggio (?)
Narciso (1597-1599),
Roma, Galleria Nazionale d'Arte
Antica - Palazzo Barberini



Steso per terra, guarda il duplice astro dei propri occhi,
i capelli degni di Bacco e di Apollo,
le guance lisce, il collo eburneo, la splendida
bocca, il rossore misto al candore di neve,
ammira tutto ciò che lo rende mirabile; senza saperlo,
desidera se stesso, insieme loda ed è lodato,
cerca ed è cercato, brucia e appicca il fuoco.
Quanti baci vuoti dà all'acqua ingannevole,
quante volte immerge le braccia nell'acqua
cercando il collo, e non cinge se stesso!
Non sa cosa vede, ma per quello che vede
arde, e lo stesso errore che ingannò gli occhi li eccita.
Illuso, perché cerchi di afferrare le immagini
sfuggenti? Ciò che vuoi non sta da nessuna parte; se ti volti
ciò che ami è perso, perché quella che vedi è un'ombra riflessa [...]
Ma nessun pensiero di cibo o di sonno
lo può allontanare di là: disteso sull'erba ombrosa,
guarda con occhi mai sazi la bellezza ingannevole
e si consuma attraverso i suoi stessi occhi [...]
Così, sfinito
dall'amore, si strugge a poco a poco per il fuoco nascosto [...]
Poggiò il capo sfinito sull'erba verde
e la morte chiuse gli occhi ammirati della bellezza del loro padrone.
E anche quando fu accolto nel regno degli Inferi,
si guardava nell'acqua dello Stige [...]
Già preparavano il rogo, il feretro, le fiaccole accese,
ma il corpo non c'era più: al suo posto trovarono
un fiore dorato in mezzo, circondato da petali bianchi.



Ovidio
Ermafrodito (*Metamorfosi* IV, 368 sgg.)

Il nipote di Atlante insiste a negare alla ninfa la gioia sperata, ma lei lo incalza, e aderendogli con tutto il corpo, gli disse: "Lotta pure, cattivo, non mi sfuggirai. Voi, dèi, fate che non venga mai il giorno che mi stacchi da lui e lui da me". Gli dèi esaudirono i suoi desideri; si mescolano i corpi dei due e assumono un solo aspetto; come due rami, se si rivestono di corteccia, si vedono col tempo saldarsi e crescere insieme, allo stesso modo, quando le membra si sono unite in un abbraccio tenace, non sono più due, ma una forma doppia, e non può più dirsi femmina né ragazzo, ma sembra entrambi e nessuno dei due.



F-J. Navez,
Ermafrodito e Salmacide (ca 1828),
Gand, Museo di Belle Arti



Lucio Apuleio

Lucio diventa asino (*L'asino d'oro* III, 24-25)

Dopo avermi ripetutamente assicurato di queste cose, Fotide penetra nella camera con grande trepidazione, e toglie dall'armadio un vasetto. Io, dopo averlo prima baciato e stretto al cuore, e pregatolo che mi concedesse un volo fortunato, gettai in fretta tutte le mie vesti, vi immersi avidamente le mani, estrarri una buona quantità di unguento, e incominciai a sfregarmene le membra per tutto il corpo. E già levavo le braccia con ripetuti sforzi, bramando di trasformarmi in quell'uccello, quando né piume né penne, ma i peli mi si ingrossano come setole, la tenera pelle mi si indurisce come cuoio, all'estremità delle mani le dita perdute il loro numero si uniscono in una sola unghia, e in fondo alla schiena mi spunta un'enorme coda. Ecco una faccia enorme, la bocca allungata, le narici fesse, le labbra pendenti, e poi mi crescono le orecchie in proporzioni enormi e si riempiono di peli. Non vedo più alcuna salvezza a così orrenda trasformazione [...]

E mentre non v'era più alcuna speranza di salvezza, guardandomi il corpo da tutte le parti, non mi vidi uccello, ma asino, e rimproveravo a Fotide la sua azione: ma privato del gesto e della voce umana, tendevo le estremità delle labbra, come solo mi riusciva di fare, e guardando di traluce con occhi umidi di pianto, le chiedevo tacitamente aiuto. Ella, appena mi vide in quello stato, cominciò a percuotersi il viso senza pietà con le palme, e gridò: «Me misera, sono rovinata. Mi hanno ingannata la trepidazione e la fretta, e la somiglianza dei vasetti mi ha tratto in errore».





DAL MEDIOEVO AL BAROCCO

In età medievale il tema della metamorfosi si basa soprattutto sulla ripresa delle *Metamorfosi* ovidiane, utilizzate sia in senso puramente narrativo sia in senso didascalico, come nel caso dell'**Ovidio moralizzato** (sec. XIV), che alla traduzione di alcuni episodi del poema fa seguire una spiegazione allegorica (il mito del rapimento della principessa fenicia Europa da parte di Zeus in forma di toro bianco, ad esempio, viene interpretato cristianamente come l'anima umana redenta da Cristo e trasportata dalla Terra in Paradiso). Una maggiore autonomia inventiva si riscontra nei **Lais** di **Maria di Francia** (sec. XII), una serie di poemetti di ispirazione popolare tra cui è presente il racconto di Bisclavret, il cavaliere che periodicamente abbandona la moglie per trasformarsi in lupo mannaro, «una bestia selvaggia» che «quando è in preda a quel furore,/ divora gli uomini, commette grandi mali, si aggira e vaga nelle grandi foreste».

Un vero e proprio poema della metamorfosi può essere considerato la *Divina commedia* di Dante, che si serve di essa per evidenziare processi sia di degradazione infernale che di elevazione spirituale dall'umano al divino (il «trasumanar» dello stesso protagonista, simile a quello narrato nel mito di Glauco, trasformato in divinità marina dopo aver mangiato un'erba miracolosa – **[Paradiso I, 67-75](#)**; l'invito ai superbi cristiani di non dimenticare la loro condizione di «vermi» destinati a «formar l'angelica farfalla» - **[Purgatorio X, 124-125](#)**). Le metamorfosi subite dai dannati costituiscono un segno evidente della condizione di «matta bestialitate» che domina nell'Inferno. I suicidi sono degradati a livello vegetativo, trasformati nelle piante che formano la selva del secondo girone del settimo cerchio (**[Inferno XIII, 31-45](#)**). Anche Lucifero, originariamente il serafino più splendente («la creatura ch'ebbe il bel sembiante», *Inferno* XXXIV, 18), dopo la ribellione viene trasformato nel suo opposto brutale (**[Inferno XXIV, 34-54](#)**). Nella seconda cantica Dante ricorda come esempi di superbia punita il mito delle Pieridi, trasformate in gazze (le Piche) per avere osato sfidare le Muse nel canto («quel suono/ di cui le Piche misere sentiro/ lo colpo tal, che disperar perdono», **[Purgatorio I, 10-12](#)**) e quello di Aracne, trasformata in ragno per aver sfidato nell'arte della tessitura la dea Minerva («O folle Aragne, sì vedea io te/ già mezza ragna, trista in su li stracci/ de l'opera che mal per te si fé», **[Purgatorio XII, 43-45](#)**).



Gli esempi più straordinari di metamorfosi sono comunque quelli descritti nella bolgia dei ladri, infestata da serpenti. Anche in questo caso la metamorfosi è in relazione al 'contrappasso' del peccato punito nella bolgia: la sottrazione della forma corporea, tramite mostruose trasformazioni in rettili, punisce infatti il furto dei beni altrui praticato dai ladri. La prima mutazione ha come fonte l'episodio ovidiano della forzata unione tra Ermafrodito e la ninfa Salmacide (*Metamorfosi* IV, 340-379) e descrive la fusione di due dannati in unico corpo ([Inferno XXV, 49-78](#)). La seconda riguarda una duplice metamorfosi - uno scambio di forme tra due dannati dopo che uno ha trafitto l'altro ([Inferno XXV, 103-138](#)) - per la quale Dante, conscio dei propri mezzi, sfida apertamente i propri modelli latini, in questo caso Lucano (*Farsaglia* IX, 761-805), oltre a Ovidio, («Taccia Lucano... Taccia... Ovidio»; vv. 94-97).

Nel componimento 23 del *Canzoniere* **Petrarca** utilizza il tema della metamorfosi per ripercorrere, in libero dialogo con Ovidio, le varie fasi della evoluzione poetica ed esistenziale dell'io lirico, prima e dopo il fatidico innamoramento; nella canzone, che Bernardino Daniello definiva «una piccola *Metamorfosi*», il poeta-amante appare continuamente sottoposto, con progressivo aumento di sofferenza, a trasfigurazioni in forme di vita vegetale e animale, a trasposizioni e adattamenti relativi agli elementi terra, fuoco e acqua ([Nel dolce tempo](#)).

Numerosi richiami alle metamorfosi ovidiane sono presenti nel *Libro della duchessa* (1369) di **Geoffrey Chaucer** Nell'*Orlando furioso* di **Ludovico Ariosto** il tema è legato alla maga Alcina, che quando si stanca dei propri amanti li trasforma in piante, come Astolfo, trasformato in mirto, racconta a Ruggiero ([canto VI](#)); Ruggiero cadrà a sua volta sotto l'incantesimo di Alcina, ma la maga Melissa riuscirà a fargliela vedere nel suo reale, orrendo aspetto ([canto VII](#)). Evidentemente Ariosto ha qui assunto come modelli l'episodio virgiliano di [Polidoro](#) (*Eneide* III) e quello dantesco di Pier delle Vigne (*Inferno* XIII).

La poetica barocca è poi costituzionalmente metamorfica, essendo interamente costruita sull'idea del mutamento continuo, della instabilità e della meraviglia, della caduta dei confini tra realtà e sogno, tra verità e finzione, tra vita e teatro, all'insegna di Proteo e di Circe. Ne sono esempi **L'Adone** di **G.B. Marino**, sia per quanto riguarda la struttura dinamica del poema che il ricorso a episodi metamorfici (ad esempio quello di [Narciso](#)), e soprattutto il [Sogno di una notte di mezza estate](#) di **W. Shakespeare**, dove il folletto Puck trasforma la testa di Nick Bottom in quella di un asino (con evidente riferimento alle *Metamorfosi* di Apuleio), di cui si innamora la fata Titania.



Glauco

(Paradiso I, 67-75)

Nel suo aspetto tal dentro mi fei,
qual si fé Glauco nel gustar de l'erba
che 'l fé consorto in mar de li altri dèi.

Trasumanar significar *per verba*
non si poria; però l'esempio basti
a cui esperienza grazia serba.

S'ì era sol di me quel che creasti
novellamente, amor che 'l ciel governi,
tu 'l sai, che col tuo lume mi levasti.



Laurent de La Hyre, *Glauco e Scilla* (1640-1644),
Los Angeles, J. Paul Getty Museum

La selva dei suicidi

(*Inferno* XIII, 31-45)

Allor porsi la mano un poco avante
e colsi un ramicel da un gran pruno;
e 'l tronco suo gridò: «Perché mi schiante?».

Da che fatto fu poi di sangue bruno,
ricominciò a dir: «Perché mi scerpi?
non hai tu spirito di pietade alcuno?»

Uomini fummo, e or siam fatti sterpi:
ben dovrebber'esser la tua man più pia,
se state fossimo anime di serpi».

Come d'un stizzo verde ch'arso sia
da l'un de' capi, che da l'altro geme
e cigola per vento che va via,

sì de la scheggia rotta usciva insieme
parole e sangue; ond'io lasciai la cima
cadere, e stetti come l'uom che teme.

William Blake, *La selva dei suicidi*, acquerello (1824-1827)





Lucifero

(*Inferno* XXIV, 34-54)

S'el fu sì bel com'elli è ora brutto,
e contra 'l suo fattore alzò le ciglia,
ben dee da lui proceder ogne lutto.

Oh quanto parve a me gran meraviglia
quand'io vidi tre facce a la sua testa!
L'una dinanzi, e quella era vermiglia;

l'altr'eran due, che s'aggiugnieno a questa
sovresso 'l mezzo di ciascuna spalla,
e sé giugnieno al loco de la cresta:

e la destra pareva tra bianca e gialla;
la sinistra a vedere era tal, quali
vegnon di là onde 'l Nilo s'avvalla.

Sotto ciascuna uscivan due grand'ali,
quanto si convenia a tanto uccello:
vele di mar non vid'io mai cotali.

Non avean penne, ma di vispistrello
era lor modo; e quelle svolazzava,
sì che tre venti si movean da ello:

quindi Cocito tutto s'aggelava.
Con sei occhi piangèa, e per tre menti
gocciava 'l pianto e sanguinosa bava.



Lucifero, miniatura,
MS. 1080 (1337), Milano, Biblioteca Trivulziana



Metamorfosi dei ladri: fusione di due forme

(*Inferno XXV, 49-78*)



[ZOOM](#)

Com'io tenea levate in lor le ciglia,
e un serpente con sei piè si lancia
dinanzi a l'uno, e tutto a lui s'appiglia.

Co' piè di mezzo li avvinse la pancia
e con li anterior le braccia prese;
poi li addentò e l'una e l'altra guancia;

li diretani a le cosce distese,
e miseli la coda tra 'mbedue
e dietro per le ren sù la ritese.

Ellera abbarbicata mai non fue
ad alber sì come l'orribil fiera
per l'altrui membra avviticchiò le sue.

Poi s'appiccar, come di calda cera
fossero stati, e mischiar lor colore,
né l'un né l'altro già pareva quel ch'era:

come procede innanzi da l'ardore,
per lo papiro suso, un color bruno
che non è nero ancora e 'l bianco more.

Li altri due 'l riguardavano, e ciascuno
gridava: «Omè, Agnel come ti muti!
Vedi che già non se' né due né uno».

Già eran li due capi un divenuti
quando n'apparver due figure miste
in una faccia, ov'eran due perduti.

Fersi le braccia due di quattro liste;
le cosce con le gambe e 'l ventre e 'l casso
divenner membra che non fuor mai viste.

Ogne primaio aspetto ivi era casso:
due e nessun l'immagine perversa
parea; e tal sen gio con lento passo.



William Blake, *Inferno XXV* (1824-1827)

Metamorfosi dei ladri: scambio di due forme

(*Inferno XXV*, 103-138)



[ZOOM](#)

Lo trafitto 'l mirò, ma nulla disse;
anzi, co' piè fermati, sbadigliava
pur come sonno o febbre l'assalisse.

Elli 'l serpente, e quei lui riguardava;
l'un per la piaga, e l'altro per la bocca
fummavan forte, e 'l fummo si scontrava [...]

Insieme si rispuosero a tai norme,
che 'l serpente la coda in forca fesse,
e il feruto ristrinse insieme l'orme.

Le gambe con le cosce seco stesse
s'appiccar sì, che 'n poco la giuntura
non faceva segno alcun che si paresse.

Togliea la coda fessa la figura
che si perdeva là, e la sua pelle
si faceva molle, e quella di là dura.

Io vidi intrar le braccia per l'ascelle,
e i due piè de la fiera, ch'eran corti,
tanto allungar quanto accorciavan quelle.

Poscia li piè di retro, insieme attorti,
diventarón lo membro che l'uom cela,
e 'l misero del suo n'avea due porti.

Mentre che 'l fummo l'uno e l'altro vela
di color novo, e genera 'l pel suso
per l'una parte e da l'altra il dipela,

l'un si levò e l'altro cadde giuso,
non torcendo però le lucerne empie,
sotto le quai ciascun cambiava muso.

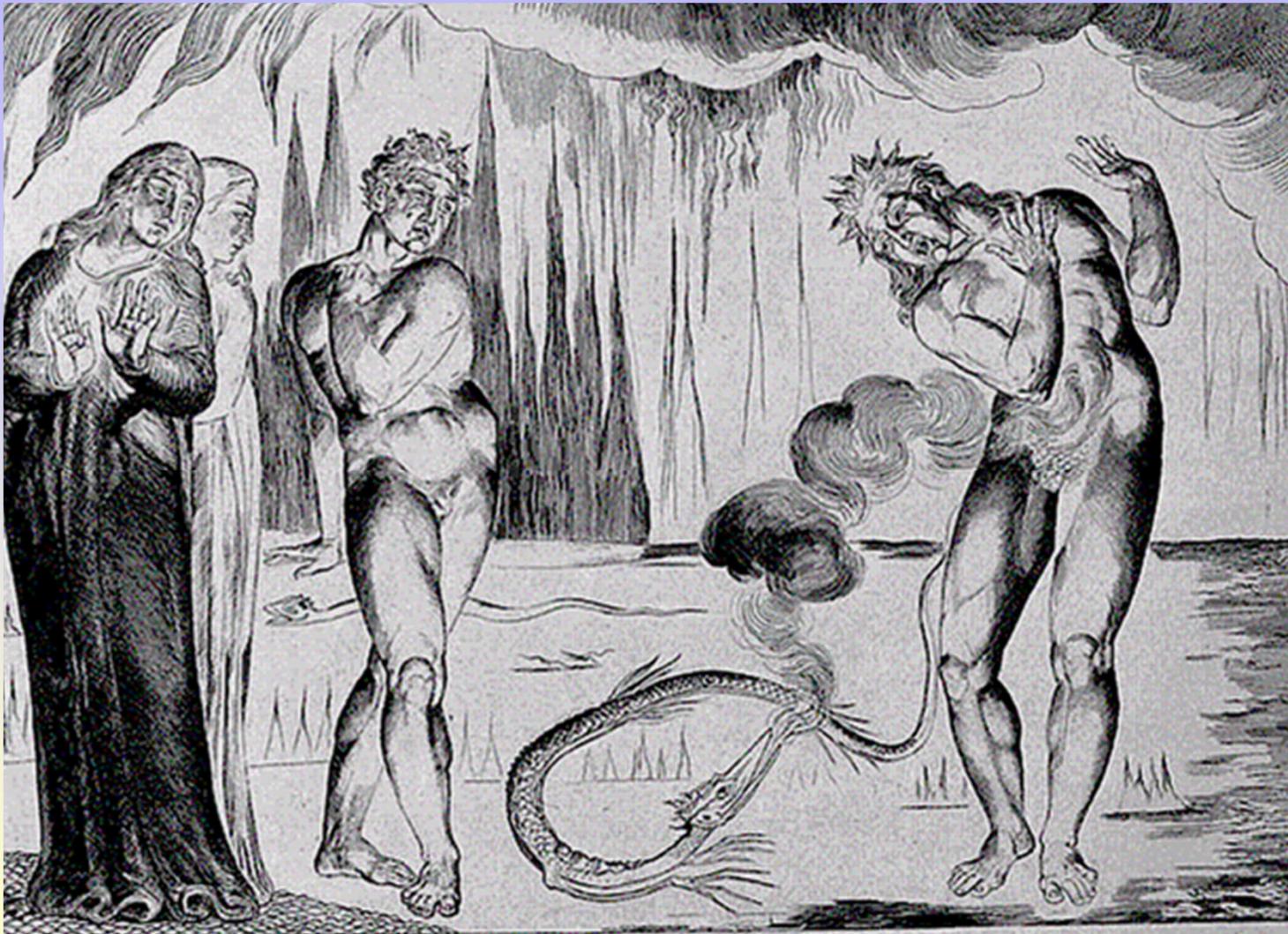
Quel ch'era dritto, il trasse ver' le tempie,
e di troppa matera ch'in là venne
uscir li orecchi de le gote scempie;

ciò che non corse in dietro e si ritenne
di quel soverchio, fé naso a la faccia
e le labbra ingrossò quanto convenne.

Quel che giacëa, il muso innanzi caccia,
e li orecchi ritira per la testa
come face le corna la lumaccia;

e la lingua, ch'avëa unita e presta
prima a parlar, si fende, e la forcuta
ne l'altro si richiude; e 'l fummo resta.

L'anima ch'era fiera divenuta,
suffolando si fugge per la valle,
e l'altro dietro a lui parlando sputa.



William Blake, *Inferno XXV* (1824-1827)



Francesco Petrarca
Nel dolce tempo (*Canzoniere* 23)

Nel dolce tempo de la prima etade,
che nascer vide e anchor quasi in herba
la fera voglia che per mio mal crebbe,
perché cantando il duol si disacerba,
canterò com'io vissi in libertade,
mentre Amor nel mio albergo a sdegno s'ebbe.
Poi seguirò sì come a lui ne 'ncrebbe
troppo altamente, e che di ciò m'avenne [...]

Qual mi fec'io quando primier m'accorsi
de la trasfigurata mia persona,
e i capei vidi far di quella fronde
di che sperato avea già lor corona,
e i piedi in ch'io mi stetti, e mossi, e corsi,
com'ogni membro a l'anima risponde,
diventar due radici sovra l'onde
non di Peneo, ma d'un più altero fiume,
e n' duo rami mutarsi ambe le braccia!
Né meno anchor m'agghiaccia
l'esser coverto poi di bianche piume
allor che folminato e morto giacque
il mio sperar che tropp'alto montava:



ché perch'io non sapea dove né quando
me 'l ritrovasse, solo lagrimando
là 've tolto mi fu, dì e nocte andava,
ricercando dallato, e dentro a l'acque;
e già mai poi la mia lingua non tacque
mentre poteo del suo cader maligno:
ond'io presi col suon color d'un cigno [...]

Canzon, i' non fu' mai quel nuvol d'oro
che poi discese in pretiosa pioggia,
sì che 'l foco di Giove in parte spense;
ma fui ben fiamma ch'un bel guardo accense,
e fui l'uccel che più per l'aere poggia,
alzando lei che ne' miei detti honoro:
né per nova figura il primo alloro
seppi lassar, ché pur la sua dolce ombra
ogni men bel piacer del cor mi sgombra.



Ludovico Ariosto

Astolfo trasformato in mirto

(*Orlando furioso* VI, ott. 26-27; 49-51)

Quivi stando, il destrier ch'avea lasciato
tra le più dense frasche alla fresca ombra,
per fuggir si rivolta, spaventato
di non so che, che dentro al bosco adombra:
e fa crollar sì il mirto ove è legato,
che de le frondi intorno il piè gli ingombra:
crollar fa il mirto, e fa cader la foglia;
né succede però che se ne scioglia.

Come ceppo talor, che le medolle
rare e vote abbia, e posto al fuoco sia,
poi che per gran calor quell'aria molle
resta consunta ch'in mezzo l'empia,
dentro risuona e con strepito bolle
tanto che quel furor truovi la via;
così murmura e stride e si corrucchia
quel mirto offeso, e al fine apre la buccia.

Deh! perché vo le mie piaghe toccando,
senza speranza poi di medicina?
perché l'avevo ben vo rimembrando,
quando io patisco estrema disciplina?
Quando credea d'esser felice, e quando
credea ch'amar più mi dovesse Alcina,
il cor che m'avea dato si ritolse,
e ad altro nuovo amor tutta si volse.

Conobbi tardi il suo mobil ingegno,
usato amare e disamare a un punto.
Non era stato oltre a duo mesi in regno,
ch'un novo amante al loco mio fu assunto.
Da sé cacciommi la fata con sdegno,
e da la grazia sua m'ebbe disgiunto:
e seppi poi, che tratti a simil porto
avea mill'altri amanti, e tutti a torto.

E perché essi non vadano pel mondo
di lei narrando la vita lasciva,
chi qua chi là, per lo terren fecondo
li muta, altri in abete, altri in oliva,
altri in palma, altri in cedro, altri secondo
che vedi me su questa verde riva;
altri in liquido fonte, alcuni in fiera,
come più agrada a quella fata altiera.



Ludovico Ariosto

Alcina nel suo vero aspetto

(*Orlando furioso* VII, ott. 70-74)

In odio gli la pose, ancor che tanto
l'amasse dianzi: e non vi paia strano,
quando il suo amor per forza era d'incanto,
ch'essendovi l'annel, rimase vano.
Fece l'annel palese ancor, che quanto
di beltà Alcina avea, tutto era estrano:
estrano avea, e non suo, dal piè alla treccia;
il bel ne sparve, e le restò la feccia.

Come fanciullo che maturo frutto
ripone, e poi si scorda ove è riposto,
e dopo molti giorni è ricondotto
là dove truova a caso il suo deposto,
si maraviglia di vederlo tutto
putrido e guasto, e non come fu posto;
e dove amarlo e caro aver solia,
l'odia, sprezza, n'ha schivo, e getta via:

così Ruggier, poi che Melissa fece
ch'a riveder se ne tornò la fata
con quell'anello inanzi a cui non lece,
quando s'ha in dito, usare opra incantata,
ritruova, contra ogni sua stima, invece
de la bella, che dianzi avea lasciata,
donna sì laida, che la terra tutta
né la più vecchia avea né la più brutta.

Pallido, crespo e macilente avea
Alcina il viso, il crin raro e canuto,
sua statura a sei palmi non giungea:
ogni dente di bocca era caduto;
che più d'Ecuba e più de la Cumea,
ed avea più d'ogn'altra mai vivuto.
Ma sì l'arti usa al nostro tempo ignote,
che bella e giovanetta parer puote.

Giovane e bella ella si fa con arte,
si che molti ingannò come Ruggiero;
ma l'annel venne a interpretar le carte
che già molti anni avean celato il vero.
Miracol non è dunque, se si parte
de l'animo a Ruggier ogni pensiero
ch'avea d'amare Alcina, or che la trova
in guisa, che sua fraude non le giova.



Virgilio
Polidoro (*Eneide* III, 22-48)

C'era lì accanto un'altura e sulla cima cornioli,
e un cespuglio di mirto, irte bacchette affollate.
Mi avvicino, e tentando strappare da terra una verde
frasca, per ornare di rami frondosi l'altare,
orrendo – stupore a narrarlo - vedo un prodigio.
L'arbusto che, rotte le radici, per primo dal suolo
è divelto, ecco ne colano gocce di sangue corrotto,
putredine macchia la terra. Un brivido freddo
le membra mi scuote, gelato d'orrore si ferma il mio sangue.
D'un secondo, di nuovo, il tronco flessibile insisto
a svellere, a cercare le cause laggiù sotto nascoste.
Corrotto pur dalla corteccia del secondo esce sangue.
Col cuore in tumulto, le Ninfe veneravo dei campi
e il padre Gradivo, sovrano delle getiche terre,
che propiziassero quella visione, il malaugurio annullassero.
Ma quando una terza bacchetta con sforzo maggiore
afferro puntando il ginocchia contro la rena,
- parlo o taccio? – un singhiozzo straziante da sotto
l'altura risuona, e chiara mi viene agli orecchi una voce:
«Enea, perché un misero scerpi? Lascia in pace un sepolto,
lascia, non contaminar le pie mani. Non estraneo ti nacqui
in Troia, non cola questo sangue dal legno.
Oh fuggi terre crudeli, fuggi un avido lido!
Perché io son Polidoro. Qui m'inchiodò seppellendomi
ferrea selva di dardi: poi germogliarono le aste puntute».
Allora tra dubbio e terrore stretta la mente,
Attonito resto, irti i capelli, chiusa in gola la voce.



Gian Battista Marino

Narciso

(*L'Adone* V, 24-27)

Ferma nelle bell'onde il guardo intento
e la propria sembianza entro vi vede;
sente di strano amor novo tormento
Per lei che finta imagine non crede;
abbraccia l'ombra nel fugace argento
e sospira e desia ciò che possiede;
quel che cercando va porta in se stesso,
miser, né può trovar quel h'ha da presso.

Corre per refrigerio all'onda fresca,
ma maggior quindi al cor sete gli sorge;
ivi sveglia la fiamma, accende l'esca,
dove a temprar l'arsura il piè lo scorge;
arde e perché l'ardor vie più s'accresca
la sua stessa beltà forza gli porge
e, nell'incendio d'una fredda stampa,
mentre il viso si bagna il petto avampa.



N. Poussin, *Eco e Narciso* (1685), Parigi, Louvre

La contempla e saluta e tragge ahi folle!
da mentito sembiante affanno vero.
Egli amante, egli amato, or gela, or bolle,
fatto è strale e bersaglio, arco ed arciero.
Invidia a quell'umor liquido e molle
la forma vaga e 'l simulacro altero
e, geloso del bene ond'egli è privo,
suo rival su la riva appella il rivo.

Mancando alfin lo spirto all'infelice,
troppo a se stesso di piacer gli spiacque.
Depose a piè dell'onda ingannatrice
la vita e, morto in carne, in fior rinacque.
L'onda che già l'uccise, or gli è nutrice,
perch'ogni suo vigor prende dall'acque.
Tal fu il destin del vaneggiante e vago
vagheggiator della sua vana imago.

Ovidio
Pigmalione (*Metamorfosi* X, 243-297)

Nel frattempo scolpì con arte mirabile
il candido avorio, e gli diede una forma con cui non può nascere
nessuna donna, e s'innamorò della sua opera:
l'aspetto è quello di una ragazza vera, e crederesti
che sia viva e voglia muoversi, salvo il pudore;
a tal punto l'arte nasconde l'arte. La guarda
e si consuma d'amore per il corpo finto.
Spesso avvicina le mani per tastare se sia
carne o avorio, e neanche allora si persuade che è avorio.
La bacia e crede di essere a sua volta baciato;
le parla, la tocca e crede che le sue dita
s'imprimano sulle membra, teme che restino i lividi.

[...]

veste la statua,
le mette anelli alle dita, lunghi monili al collo,
perle leggere alle orecchie e pendenti sul petto;
tutto le sta bene, ma nuda non è meno bella.
La mette in un letto coperto di porpora,
la chiama sua compagna, le adagia il capo
sulle morbide piume, come potesse sentirle.

Etienne-Maurice Falconet,
Pigmalione e Galatea (1763),
San Pietroburgo, Ermitage

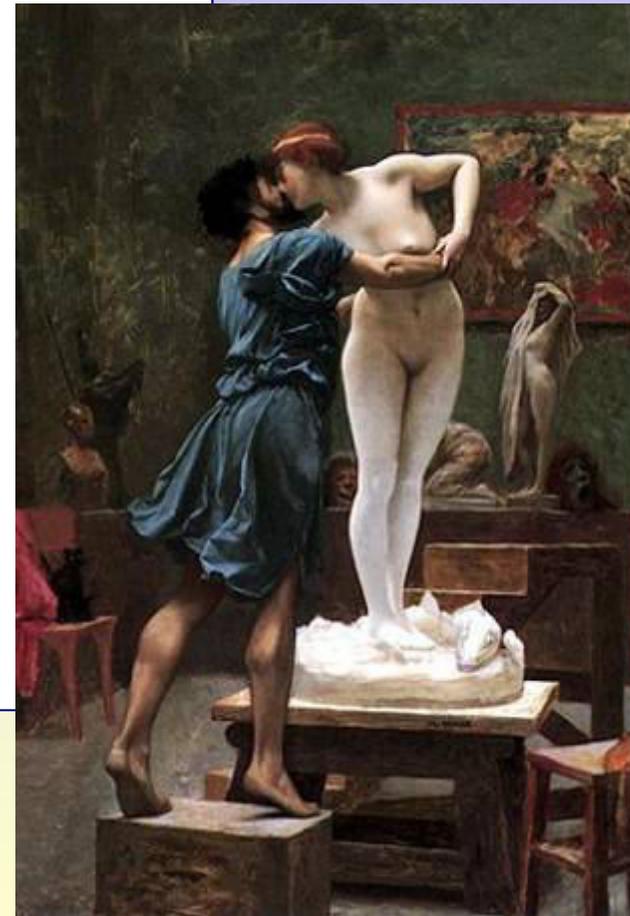


◀

Era venuto il giorno della festa di Venere [...] e Pigmalione, compiute le offerte, rimase in piedi davanti all'altare e disse con voce esitante: "Se voi potete tutto, fate che sia mia moglie", e non osò dire "la ragazza d'avorio", ma disse "qualcuna che le somigli". Ma l'aurea Venere, che era presente alla sua festa, capì il vero senso della preghiera, ed in segno del suo favore la fiamma si accese tre volte, e guizzò [la punta nell'aria.

Tornato a casa, andò dalla statua della sua ragazza, si gettò sul letto a baciarla, e gli parve che si riscaldasse. Di nuovo la bacia, le tocca il petto, e l'avorio toccato s'ammorbidisce dalla sua durezza e cede alle dita come la cera d'Imetto s'ammorbidisce al sole e, trattata dal pollice, assume moltissime forme e con l'uso diventa usabile. Mentre stupisce e gode, ma la sua gioia è dubbiosa, temendo l'inganno, l'innamorato tocca e ritocca [l'oggetto del suo desiderio.

Era davvero un corpo: le vene toccate pulsavano.



Jean Léon Gérôme,
Pigmalione e Galatea (1890),
New York, Metropolitan Museum



William Shakespeare
Bottom e Titania

(*Sogno di una notte di mezza estate* IV, 1)

TITANIA

Vieni, siedi su questo letto di fiori
ch'io carezzi le tue gotine leggiadre;
coronarti la fronte – voglio – alta e liscia,
di rose muschiate,
baciarti
queste belle orecchione prolisse, allegria
del mio cuore [...]
Gradiresti un po' di musica, mio dolce
amore?

BOTTOM

Per la musica ci ho un sufficiente orecchio
musicale: sentiamo un po' di castagnette e
tamburelli.

TITANIA

E non vorresti, amore caro, mangiare
qualche cosa?

BOTTOM

Come no? Un secchiello di biada e magari
masticare qualche po' di avena secca. Mi
sembra anche di avere una gran voglia
d'una brancatella di fieno: eh, il buon
fieno, il fieno odoroso, è quel che Dio fé.



Heinrich Füssli, *Titania e Bottom* (1793-1794),
Zurigo, Kunsthaus



MONDO MODERNO



Tra Settecento e Ottocento, in un clima di profondo mutamento della sensibilità e del gusto, la metamorfosi perde l'aggancio diretto con i modelli classici ed entra a far parte dei temi del fantastico, ossia «di quel modo di rappresentazione letteraria che mette in crisi i paradigmi di realtà del lettore, ponendolo di fronte a eventi inspiegabili» (M.Fusillo). In questo senso, il tema è presente già nell'ambito della letteratura 'gotica', come ad esempio nel racconto [Vathek](#) (1786) di **William Beckford**, dove il protagonista e i suoi sudditi rimangono irretiti da un perfido indiano, il Giaurro, trasformatosi in una palla che provoca effetti diabolici e grotteschi.

La presenza della tematica metamorfica sarà poi costante nella letteratura romantica. Vi fanno ricorso il poeta inglese **John Keats** nel poemetto del 1819 [Lamia](#) (una donna vampiro dal corpo di serpente trasformata da Mercurio in una fanciulla bellissima ma destinata a perdere la forma umana il giorno delle nozze); **Nikolaj Gogol'** nel racconto [Il ritratto](#) (1835 e 1842), in cui i temi della corruzione della bellezza a causa di forze demoniache, del difficile rapporto fra l'artista e il denaro, fra la tentazione della moda e l'autenticità dell'ispirazione, prendono corpo attraverso un quadro-vivente, il ritratto di un vecchio dal volto bronzeo e dallo sguardo inquietante; **Prosper Mérimée** nei racconti [Lokis](#) (1869), in cui si ha la trasformazione del protagonista, il conte Michel Szémioth, in orso, e [La Venere d'Ille](#) (1837), che parla del ritrovamento di una statua bronzea di Venere recante l'incisione CAVE AMANTEM («attento a te, se ella ti ama»), che esercita un fascino irresistibile sugli osservatori e che finirà per uccidere Alfonso durante la sua prima notte di nozze; si tratta di una variazione del mito di Pigmalione (Ovidio, *Metamorfosi* X, 243-297), già presente in **E.Th.A.Hoffmann** (nel racconto [L'uomo della sabbia](#), del 1816, Natanaele si innamora di Olimpia, che altro non è che un automa) e di cui si servirà ancora **Henry James** nel racconto [L'ultimo dei Valerii](#) (1873). Nei [Canti di Maldoror](#) (1869) - l'enigmatico, visionario e sconvolgente poema di **Lautréamont**, precursore del Decadentismo e del Surrealismo - vi sono numerosi riferimenti a incroci tra uomo, pianta e animale.

In ambito fiabesco ricordiamo [La sirenetta](#) (1837) del danese **Hans Christian Andersen** (la protagonista verrà prima trasformata in donna per amore, poi, disillusa, andrà incontro al proprio destino dissolvendosi in schiuma del mare, e infine verrà salvata diventando una creatura dell'aria), e [Le avventure di Pinocchio](#) (1883) di **Carlo Collodi** (pseudonimo di Carlo Lorenzini, 1826-1890), che narra il passaggio del protagonista da burattino a bambino e che può essere letto come romanzo di formazione, come paradigma del processo educativo dell'Italiano dopo l'unità del paese (secondo A. Asor Rosa quella del «burattino-popolo-Italia, che matura attraverso il dolore e la sventura», costituisce forse «la più vera fra le ricerche d'identità nazionale che l'Ottocento ci ha trasmesso»).



Tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo la metamorfosi viene utilizzata secondo varie prospettive. In chiave psicologica, in correlazione al tema del 'doppio', della scissione della personalità, in opere come il [Ritratto di Dorian Gray](#) (1891) di **Oscar Wilde**, in cui si assiste allo scambio tra il dissoluto protagonista e il ritratto, che per patto diabolico invecchia al posto suo; o [Lo strano caso del dottor Jekyll e di mister Hyde](#) (1886) di **Robert Louis Stevenson**, in cui la trasformazione non avviene per intervento soprannaturale, ma dell'uomo stesso, in questo caso il medico Jekyll, che sperimenta una pozione capace di separare nettamente il bene (Jekyll) dal male (il malvagio e mostruoso Hyde).

In chiave satirica come in [Cuore di cane](#) (1928) di **Michail Bulgakov**, dove l'endocrinologo Preobraženskij trapianta in un cane, per tentare un esperimento di ringiovanimento organico, l'ipofisi e le ghiandole seminali di un uomo (un ladro appena accoltellato in una taverna), ma ottiene come risultato una grottesca ibridazione: un essere con sensibilità canina e le prerogative umane dell'emarginato trasmesse dal ladro (il racconto è una satira nei confronti della presunzione della scienza e delle sue pretese certezze).

In chiave edonistica e superomista, come nella [Pioggia nel pineto](#) di **Gabriele D'Annunzio**, che descrive la trasformazione del protagonista e della sua donna (dal mitico nome di Ermione) in creature vegetali e la loro fusione con la natura (secondo la vocazione dannunziana al 'panismo', ossia ad una espansione dei sensi tale da porre l'individuo in sintonia con la vita del tutto).

Col personaggio del Conte Dracula (il vampiro protagonista del romanzo del 1897), **Bram Stoker** dà forma concreta alle paure e agli incubi dell'uomo nella società industriale di fine Ottocento ([Dracula](#)).

Anche l'opera di **Franz Kafka** esprime in forma di incubi il disagio esistenziale, l'alienazione, il senso di frustrazione e di malessere spirituale dell'individuo contemporaneo; in questo senso risulta particolarmente significativo il racconto [La metamorfosi](#) (1915), in cui una situazione assurda e irrealistica (il protagonista, svegliandosi, si trova trasformato in un immondo insetto) viene tuttavia presentata con assoluto realismo, come se fosse vera.

Pirandello si serve della metamorfosi per trattare il tema della ricerca dell'identità. Nel romanzo del 1904 [Il fu Mattia Pascal](#) il protagonista approfitta di un caso fortuito (per errore egli è creduto morto proprio nel momento in cui, allontanatosi temporaneamente dal suo paese, ha vinto una consistente somma di denaro) per costruirsi una nuova vita; ma la trasformazione di Mattia Pascal in Adriano Meis non porterà ai risultati sperati, poiché anche con la nuova identità il protagonista rimarrà condannato alla solitudine e ai vincoli delle convenzioni sociali.



William Beckford

L'indiano-palla (*Vathek*, 1786)

Vathek aspettò in silenzio una risposta. Ma l'indiano, restando seduto, ricominciò a ridere rumorosamente e fece le stesse smorfie che aveva fatto prima, senza concedere una parola di risposta. Vathek, che non era più in grado di sopportare una simile insolenza, con una pedata lo buttò giù dai gradini; quindi scese dal trono, gli assestò un altro calcio e continuò con tale assiduità da indurre tutti quelli che erano presenti a seguire il suo esempio. Ogni piede si sollevò e colpì l'indiano, e non appena uno dei presenti gli aveva dato un calcio si sentiva costretto a ripetere il colpo. Lo straniero dava a tutti un notevole incitamento perché, piccolo e grasso, si era ridotto simile a una palla e rotolava da tutte le parti sotto i calci degli assalitori, i quali si affannavano a corrergli dietro con un'assiduità incredibile e crescevano sempre di numero. La palla infatti, passando da un appartamento all'altro, si tirava dietro chiunque si trovasse sulla sua strada, tanto che l'intero palazzo fu messo a soqquadro e risuonò di un tremendo clamore. Le donne dell'harem, sorprese dallo strepito, corsero alle porte per scoprirne la causa; ma appena ebbero visto il passaggio della palla, incapaci di trattenersi si liberarono dalle strette degli eunuchi, i quali invano le pizzicavano a sangue per fermarle. Essi stessi, pur tremando per la fuga delle loro pupille, non erano meno incapaci di resistere a quella forza d'attrazione.

Dopo aver traversato gli atri, le gallerie, le camere, le cucine, i giardini e le stalle del palazzo, l'indiano continuò la sua corsa attraverso i cortili; mentre il califfo, inseguendolo più da vicino di tutti gli altri, gli assestava quanti più calci poteva; non senza ricevere di quando in quando quelli che i suoi competitori nella loro precipitazione destinavano alla palla [...]

La vista della fatale palla bastava a trascinare qualunque spettatore. Gli stessi muezzin, benché la vedessero da lontano, si precipitavano giù dai minareti e si mescolavano alla folla che cresceva in modo così sorprendente che, in ultimo, non un solo abitante rimase a Samarah, eccetto i vecchi, i malati costretti a letto e i lattanti, le cui nutrici potevano correre più spedite senza di loro [...]

La confusione che universalmente si diffuse, rese Samarah simile a una città presa dal turbine o abbandonata al saccheggio. In ultimo il maledetto indiano, che manteneva la sua rotondità di figura dopo essere passato attraverso tutte le strade e le piazze pubbliche e averle lasciate vuote, rotolò verso la piana di Catoul e imboccò la vallata ai piedi della montagna delle quattro fontane [...]

L'indiano continuò nella folle corsa; e, come si temeva, spiccato il volo dall'orlo del precipizio con la rapidità di un fulmine, si perse nella voragine sottostante.



John Keats
Lamia (1819)

Era una forma gordiana di abbagliante tinta,
a macchie vermiglie, d'oro, verdi e azzurre;
rigata come una zebra, maculata come un leopardo,
occhiuta come un pavone, e tutta di cremisi listata;
era cosparsa d'argentee lune, sì che, quand'essa respirava,
si dissolvevano, o splendevano più lucenti, o intrecciavano
le loro luci con altri più cupi ricami. –
Così, coi lati iridescenti, afflitta da tante miserie,
pareva, insieme, una donna degli elfi in espiazione,
la bella di un demone, o un demone stesso.
Su la sua cresta ella aveva un languido fuoco
cosparsa di stelle, come la tiara d'Arianna;
la sua testa era di serpente, ma oh amara dolcezza!
ella aveva bocca di donna, completa, con tutte le sue perle,
e quanto agli occhi: che altro potevano fare là simili occhi,
nati così belli, se non piangere e piangere?
come Proserpina ancora piange per l'aura della sua Sicania.
La sua gola era di serpente, ma le parole ch'ella diceva,
come attraverso gorgogliante miele, spinte eran da Amore.



Anna Lea Merritt,
Lamia, la donna serpente (1889),

Nikolàj Gogol'

Il ritratto (1835-1842)

Detto questo, d'improvviso l'artista si mise a tremare e impallidì: protendendosi dalla tela posata a terra, lo fissava una faccia febbrilmente contratta. Due occhi terribili erano puntati proprio su di lui, come pronti a divorarlo; sulle labbra era dipinto l'ordine minaccioso di tacere. Spaventato, fu per gridare e chiamare Nikita, che in anticamera aveva già cominciato a russare bellicosamente; ma poi, di colpo, si fermò e scoppiò a ridere. La sensazione di terrore si dileguò istantaneamente. Si trattava del ritratto che aveva acquistato e di cui s'era del tutto dimenticato. La luce della luna, entrata nella stanza, era caduta anche su di esso e gli aveva conferito una strana vivezza. Eartkov si accinse a esaminarlo e a pulirlo. Inzuppò nell'acqua una spugna, la passò varie volte sulla tela, ne tolse quasi tutta la polvere e il sudiciume che vi si erano accumulati e depositati sopra, lo appese davanti a sé alla parete e non poté fare a meno di meravigliarsi ancora di quell'opera straordinaria: il volto appariva quasi vivo, e gli occhi lo guardavano in modo tale che, alla fine, egli trasalì e, indietreggiando, mormorò con voce stupita: «Mi guarda, mi guarda con occhi umani!»

[...]

Si avvicinò nuovamente al ritratto per esaminare quegli occhi sorprendenti e notò allora con orrore che essi sembravano seguitare a guardare proprio lui. Non si trattava più d'una copia della natura; era la strana vivezza che potrebbe illuminare la faccia d'un cadavere uscito dalla tomba. Fosse la luce della luna, che reca con sé il delirio del sogno e a tutto conferisce altre sembianze, opposte a quelle positive del giorno, o fosse un'altra causa, fatto è che a un tratto, senza sapere perché, egli aveva cominciato a provar terrore di restare solo nella stanza. Si allontanò in silenzio dal ritratto, si voltò dall'altra parte e si sforzò di non guardarlo, ma intanto, senza volerlo, lo sbirciava di traverso. Finalmente ebbe paura persino di camminare per la stanza; gli sembrava che subito qualcun altro si mettesse a camminargli dietro, e quindi di continuo, timorosamente, si voltava a guardare. Non era mai stato un pauroso, ma la sua immaginazione e i suoi nervi erano delicati, e quella sera non sapeva spiegarsi nemmeno lui il suo timore. Si sedette in un angolo, ma anche qui gli parve che da dietro le spalle qualcuno gli puntasse gli occhi addosso.



Neanche il russare di Nikita, che si udiva dall'anticamera, riusciva a scacciare il suo terrore. Finalmente si alzò, impaurito, senza alzare gli occhi, si ritirò dietro il paravento e si mise a letto. Attraverso le fessure del paravento vedeva la sua stanza illuminata dalla luna e vedeva anche il ritratto appeso proprio di fronte, sul muro. Quegli occhi si fissarono su di lui in modo ancor più terribile, più carico di significato, e parve che volessero guardare solo lui. Pieno d'una sensazione d'angoscia, si decise ad alzarsi dal letto, afferrò il lenzuolo e, accostatosi al ritratto, ve lo avvolse. Fatto questo, si mise a letto più tranquillo; cominciò a pensare alla povertà e al misero destino degli artisti, allo spinoso cammino che lo attendeva nel mondo; e intanto i suoi occhi involontariamente guardavano attraverso una fessura del paravento il ritratto avvolto dal lenzuolo. Lo scintillio della luna rafforzava il biancore del lenzuolo, ed egli ebbe l'impressione che quegli occhi terribili avessero cominciato a brillare persino attraverso il lenzuolo. Con terrore guardò più fissamente, come se volesse sincerarsi che si trattava d'una assurdità. Ma ecco che davvero... ecco che vede, vede chiaramente che il lenzuolo non c'è più... che il ritratto è scoperto e, oltrepassando tutto ciò che c'è intorno, guarda dritto verso di lui, guarda proprio dentro di lui... Gli si gela il cuore. E vede: il vecchio si è mosso e a un tratto si è appoggiato alla cornice con entrambe le mani. Infine si solleva sulle braccia, allunga fuori le gambe, si stacca dalla cornice... Attraverso la fessura del paravento non si vede ormai che la cornice vuota. Nella camera rintrona un rumore di passi, che si fa sempre più vicino, più vicino al paravento. Il cuore del povero artista cominciò a battere furiosamente. Con il respiro che gli veniva meno per il terrore aspettava che da un momento all'altro il vecchio si affacciasse a guardarlo da dietro il paravento. Ed ecco che avvenne proprio questo, egli s'affacciò da dietro il paravento a guardarlo, sempre con quel suo viso bronzeo e muovendo i suoi grandi occhi. Eartkov fece uno sforzo per gridare e sentì di non avere voce; si sforzò di muoversi, di fare un movimento qualsiasi, ma le sue membra restarono ferme. Con la bocca spalancata e il respiro mozzo guardava quel terribile fantasma, alto, ricoperto da una specie d'ampia veste asiatica, aspettando di vedere che cosa avrebbe fatto. Il vecchio si sedette quasi ai suoi piedi e tirò fuori qualcosa di sotto le pieghe del suo ampio abito. Era un sacchetto. Il vecchio lo slegò e, afferratolo per le due estremità, lo scosse: con un rumore sordo caddero a terra dei rotoli piuttosto pesanti simili a lunghe colonnine; ognuno era avvolto in una carta azzurra e su ognuno stava scritto: *1000 ducati*.



Prosper Mérimée
L'uomo-orso (*Lokis*, 1869)

Allorché mi destai, l'orologio del castello batteva le tre. La notte era chiara, ancorché la luna fosse un poco velata da una bruma leggera. Tentai di ritrovare il sonno, ma non ci fu verso. Secondo il mio costume in simili occasioni, volli prendere un libro e studiare, ma non trovai i fiammiferi alla mia portata. Mi alzai e andavo brancolando per la camera, quando un corpo opaco, voluminosissimo, passò dinanzi alla mia finestra, e cadde con un rumore sordo nel giardino. La mia prima impressione fu che fosse un uomo, e credetti che uno dei nostri ubriachi fosse caduto dalla finestra. Apersi la mia e guardai: non vidi nulla. Accesi infine la bugia e, rimessomi a letto, ripassai il mio glossario fino al momento in cui mi venne portato il tè.

Verso le undici mi recai in salotto, ove trovai molti occhi pesti e facce disfatte; appresi difatti che era stata lasciata la tavola assai tardi. Né il conte né la giovane contessa erano ancora comparsi. Alle undici e mezzo, dopo molti frizzi di dubbio gusto, si principiò a mormorare, sommessamente sulle prime, in breve a voce alquanto alta. Il dottor Fröber s'incaricò di mandare il cameriere del conte a bussare alla porta del suo padrone. Di lì a un quarto d'ora quello ridiscese e, un poco agitato, riferì al dottor Fröber d'aver bussato più d'una dozzina di volte, senza ottenere risposta. Ci consultammo, Madame Dowghiello, il dottore e io. L'inquietudine del cameriere mi si era comunicata. Salimmo tutti e tre con lui. Davanti alla porta trovammo la cameriera della giovane contessa in preda al panico: affermava che qualche disgrazia doveva essere accaduta, perché la finestra di Madame era spalancata. Rammentai con sgomento quel corpo pesante caduto innanzi alla mia finestra. Bussammo a gran colpi. Nessuna risposta. Infine il cameriere portò una sbarra di ferro, e sfondammo la porta... No! Mi manca il coraggio di descrivere lo spettacolo che s'offerse ai nostri occhi. La giovane contessa era stesa, morta, sul suo letto, col viso orribilmente straziato, la gola aperta, inondata di sangue. Il conte era scomparso, e nessuno da allora ha avuto sue nuove. Il dottore considerò l'orribile squarcio della giovane donna. – Non è stata una lama d'acciaio – gridò – a produrre questa piaga... È stato un morso!...



Prosper Mérimée
La Venere d'Ille (1837)

Era coricata – dice – da pochi minuti, con le tendine del letto abbassate e chiuse, quando l'uscio della stanza si aprì e qualcuno entrò. In quel momento la sposa era dalla parte del muro, voltata verso la parete. Non fece alcun movimento, convinta che fosse il marito. Un istante dopo, il letto diede uno schianto, come se lo avessero caricato di un peso enorme. Ebbe molta paura, ma non osò rivoltare la testa. Cinque minuti, dieci minuti forse (non ha un'esatta nozione del tempo) trascorsero a quel modo. Poi ebbe un movimento involontario, oppure si mosse la persona che era nel letto; sentì il contatto di una cosa fredda come il ghiaccio. Si nascose addirittura nel corsello, tra letto e muro, con un tremore di tutte le membra. Di lì a poco la porta si aprì una seconda volta, ed entrò qualcuno che disse: «Buonasera, mogliettina!». Subito dopo furono tirate le tendine. Udì un grido soffocato. La persona che stava accanto a lei, nel letto, si alzò a sedere e parve allungare le braccia in avanti. Allora volse il capo... e vide – dice - il marito in ginocchio vicino al letto, la testa all'altezza del guanciale, tra le braccia di una specie di gigante verdastro, che lo stringeva con forza. Dice, e me lo ha ripetuto venti volte, poveretta!... dice di aver riconosciuto... indovinatelo un poco... la Venere di bronzo, la statua. Da quando è qui tutti ne vanno fantasticando... Ma torno al racconto della povera demente. A quella vista smarrì la conoscenza, e forse da qualche momento aveva anche smarrito la ragione. Non c'è modo che sappia dire quanto sia durato il suo svenimento. Tornata in sé, vide ancora il fantasma, o la statua, come si ostina a dire, ferma, con le gambe e la parte inferiore del corpo nel letto, il busto e le braccia protesi, e tra le braccia il marito esanime. Un gallo cantò. Allora la statua uscì dal letto, lasciò cadere il cadavere e scomparve.



Ernst Theodor Amadeus Hoffmann
Olimpia (*L'uomo della sabbia*, 1816)

Erano le voci di Spallanzani e dell'odioso Coppelius che così selvaggiamente turbinavano e strepitavano. Natanaele si cacciò dentro la stanza in preda a un'angoscia indicibile. Il professore teneva aggranfiato per le spalle un corpo femminile, che l'italiano Coppola teneva per i piedi, e lo stiracchiavano di qua e di là, in una furibonda lite per il suo possesso. Completamente terrorizzato, Natanaele aveva fatto un balzo indietro, quando riconobbe Olimpia in quella spoglia; avvampando d'ira selvaggia, si precipitò per strappare la sua amata a quei forsennati, ma in quell'attimo Coppola si voltò, sviticchiando con terribile forza la carcassa dalle mani del professore, e proprio con quella gli assestò un così duro colpo da farlo vacillare e cader supino sopra la tavola dove stavano fiale, storte, boccette e cilindri di vetro: tutti quegli arnesi si schiantarono cricchiando in mille pezzi. Allora Coppola si gettò la spoglia sulle spalle e si buttò a precipizio giù per le scale, facendo rintronare un'agghiacciante risata, mentre i piedi della donna, orribilmente penzolanti, echeggiavano sui gradini col loro legnoso tic-tac. Natanaele era rimasto pietrificato: aveva soltanto veduto anche troppo chiaramente che il viso di cera, mortalmente pallido di Olimpia, non aveva occhi: era una bambola senza vita.



Isidore Ducasse conte di Lautréamont
Uomo-pianta-animale (*Canti di Maldoror IV*, 1869)

Sono sporco. Roso dai pidocchi. I porci, quando mi guardano, vomitano. Le croste e le escare della labbra m'hanno reso squamosa la pelle, coperta di pus giallastro. Io non conosco l'acqua dei fiumi, né la rugiada delle nubi. Sulla nuca, come su un letamaio, mi cresce un fungo enorme dai peduncoli ombrelliferi. Seduto sopra un mobile informe, non muovo le membra da quattro secoli. I miei piedi hanno messo radice nel suolo, e compongono, fino al mio ventre, una sorta di viva vegetazione, piena d'ignobili parassiti, che, senza derivare ancora dalla pianta, non è già più carne. Tuttavia il mio cuore batte [...]

Sognavo d'essere entrato nel corpo d'un maiale, non m'era facile uscirne e avvoltoavo i miei peli nelle paludi più fangose. Era come una ricompensa? Oggetto dei miei auspici, non facevo più parte dell'umanità! Io, per me, intesi così l'interpretazione, e ne provai una gioia più che profonda. E tuttavia, cercavo attivamente quale atto di virtù avessi compiuto per meritare, da parte della Provvidenza, tale insigne favore. Ora che ho girato e rigirato nella memoria le varie fasi di quello spaventoso appiattimento contro il ventre del granito, durante il quale la marea, senza che me ne accorgessi, passò due volte su quel miscuglio irriducibile di materia morta e di carne viva, non è forse senza utilità proclamare che quella degradazione non era probabilmente che una punizione realizzata su di me dalla giustizia divina. Ma chi conosce i propri intimi bisogni, o la causa delle proprie gioie pestilenziali? Quella metamorfosi non parve mai ai miei occhi se non come l'alta e magnanima eco d'una felicità perfetta, ch'io aspettavo da molto tempo. Era giunto, finalmente, il giorno in cui fui un maiale! Provavo i denti sulla corteccia degli alberi; il grugno, me lo contemplavo con delizia [...] Durante il giorno, mi battevo con i miei nuovi simili, e il suolo era cosparso di numerosi strati di sangue coagulato. Ero il più forte, e riportavo tutte le vittorie. Cocenti ferite mi coprivano il corpo; fingevo di non accorgermene. Gli animali terrestri si scostavano da me, ed io restavo solo nella mia splendente grandezza.

Carlo Collodi

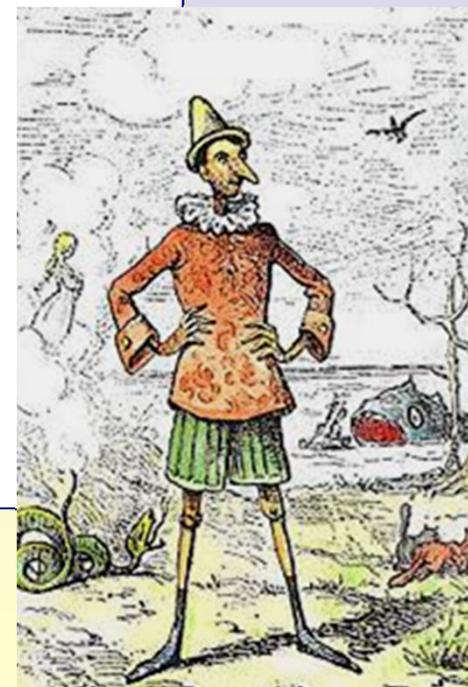
Da burattino a bambino (*Le avventure di Pinocchio*, 1883)

Ora immaginatevi voi quale fu la sua meraviglia quando, svegliandosi, si accorse che non era più un burattino di legno: ma che era diventato, invece, un ragazzo come tutti gli altri. Dette un'occhiata all'intorno e invece delle solite pareti di paglia della capanna, vide una bella camerina ammobiliata e agghindata con una semplicità quasi elegante. Saltando giù dal letto, trovò preparato un bel vestiario nuovo, un berretto nuovo e un pajo di stivaletti di pelle, che gli tornavano una vera pittura. Appena si fu vestito, gli venne fatto naturalmente di mettere le mani nelle tasche e tirò fuori un piccolo portamonete d'avorio, sul quale erano scritte queste parole: «La Fata dai capelli turchini restituisce al suo caro Pinocchio i quaranta soldi e lo ringrazia tanto del suo buon cuore».

Aperto il portafoglio, invece dei soldi di rame, vi luccicavano quaranta zecchini d'oro, tutti nuovi di zecca.

Dopo andò a guardarsi allo specchio, e gli parve d'essere un altro. Non vide più riflessa la solita immagine della marionetta di legno, ma vide l'immagine vispa e intelligente di un bel fanciullo coi capelli castagni, cogli occhi celesti e con un'aria allegra e festosa come una pasqua di rose.

In mezzo a tutte queste meraviglie, che si succedevano le une alle altre, Pinocchio non sapeva più nemmeno lui se era desto davvero o se sognava sempre a occhi aperti.



Pinocchio visto da **Enrico Mazzanti** (1883)



— E il mio babbo dov'è? — gridò tutt'a un tratto: ed entrato nella stanza accanto trovò il vecchio Geppetto sano, arzillo e di buon umore, come una volta, il quale, avendo ripreso subito la sua professione d'intagliatore, stava appunto disegnando una bellissima cornice ricca di fogliami, di fiori e di testine di diversi animali.

— Levatemi una curiosità, babbino: ma come si spiega tutto questo cambiamento improvviso? — gli domandò Pinocchio saltandogli al collo e coprendolo di baci.

— Questo improvviso cambiamento in casa nostra è tutto merito tuo — disse Geppetto.

— Perché merito mio?...

— Perché quando i ragazzi, di cattivi diventano buoni, hanno la virtù di far prendere un aspetto nuovo e sorridente anche all'interno delle loro famiglie.

— E il vecchio Pinocchio di legno dove si sarà nascosto?

— Eccolo là — rispose Geppetto: e gli accennò un grosso burattino appoggiato a una seggiola, col capo girato sur una parte, con le braccia ciondoloni e con le gambe incrociate e ripiegate a mezzo, da parere un miracolo se stava ritto. Pinocchio si voltò a guardarlo; e dopo che l'ebbe guardato un poco, disse dentro di sé con grandissima compiacenza:

— Com'ero buffo, quand'ero un burattino! e come ora son contento di esser diventato un ragazzino perbene!...



Pinocchio visto da
Carlo Chiofalo (1901)



Oscar Wilde

Il ritratto di Dorian Gray (1891)

Prese la lampada dal tavolo, e andò di sopra senza far rumore. Mentre disserrava la porta un sorriso di gioia sfiorò il suo viso stranamente giovane, e gli s'indugiò sulle labbra. Sì: sarebbe stato buono, e quell'odiosa cosa che aveva nascosto non avrebbe più generato l'orrore. Il peso da portare gli pareva ora meno grave.

Entrò silenziosamente, richiuse dietro di sé la porta a chiave, come faceva sempre, tolse la stoffa purpurea che copriva il quadro. Gli uscì dalle labbra un'esclamazione di dolore e di sdegno. Non riusciva a vedere alcun mutamento, salvo forse negli occhi, dove c'era un'espressione di scaltrezza, e nella bocca, che s'era modellata in una smorfia di ipocrisia. L'opera era sempre nauseante – più ancora di prima se possibile – e la rugiada scarlatta che macchiava la mano pareva lucente, quasi simile a sangue fresco. Tremò [...]

Una volta gli faceva piacere guardare il quadro mutare e invecchiare. Da qualche tempo non provava più questo piacere. Gli aveva tolto il sonno. Quando era stato lontano aveva tremato di paura che altri occhi potessero guardarlo. Aveva aggiunto una malinconia alle sue passioni. Era per lui la sua coscienza. Sì, era ormai una coscienza. La avrebbe distrutta.

Si guardò intorno, e vide il coltello che aveva colpito Basil Hallward. Lo aveva pulito molte volte, e non v'erano macchie. Era lucido, e scintillava. Come aveva ucciso il pittore, così voleva uccidere anche l'opera del pittore e tutto quel che racchiudeva. Così avrebbe ucciso il passato, e una volta morto il passato, sarebbe stato libero. Avrebbe ucciso la mostruosa anima vivente, senza i suoi odiosi rimproveri, avrebbe finalmente potuto godere la pace. Prese l'arma e con quella colpì il ritratto.

Si udì un grido e un tonfo. Il grido fu così dolorosamente tremendo che i servi spaventati si svegliarono e uscirono dalle camere [...] Bussarono, ma nessuno rispose. Chiamarono: tutto rimase silenzioso. Finalmente, dopo aver invano tentato di forzare la porta, andarono sul tetto e scesero sul balcone. La finestra cedette facilmente. Le serramenta erano vecchie.

Entrati, videro appeso al muro uno splendido ritratto del loro padrone, quale l'avevano visto l'ultima volta, in tutta la magnificenza della sua meravigliosa bellezza e gioventù. Per terra giaceva un uomo, morto, con un coltello piantato nel cuore. Era canuto, il viso raggrinzito e ripugnante. Soltanto esaminando gli anelli riuscirono a riconoscerlo.



Robert Louis Stevenson
Jekyll e Hyde (1886)

Una maledetta notte, in ore tarde, mescolai i vari elementi: sorvegliai la loro ebollizione e l'uscita del vapore dal bicchiere, e quando l'ebollizione cessò, con un forte impeto di coraggio, bevvi la pozione.

Provai subito dopo le più tormentose sensazioni: uno scricchiolio nelle ossa, una nausea mortale e un orrore dello spirito che non può essere superato né all'ora della nascita né a quella della morte. Poi questa agonia andò a poco a poco calmandosi, e io rientrai in me stesso come se fossi scampato da una grave malattia. C'era qualcosa di strano nelle mie sensazioni, qualcosa di indescrivibilmente dolce. Mi sentivo più giovane, più leggero, più felice nel corpo; entro me stesso sentivo una spensieratezza inebriante, una corrente di disordinate immagini sensuali che mi turbinavano nella fantasia, uno sciogliersi di ogni vincolo che mi obbligasse, e una sconosciuta ma non innocente libertà dello spirito. Seppi subito, fin dal primo alito di quella nuova vita, di essere più malvagio, dieci volte più malvagio, venduto come uno schiavo al male che era alle mie origini: e questa idea, in quel momento, mi rinvigorì, mi deliziò come un vino. Stesi le mani, esultando della freschezza di quelle sensazioni, e in quell'atto mi accorsi improvvisamente di essere diminuito di statura.

Non c'era specchio, a quel tempo, nella mia stanza: quello che ho ora accanto mentre scrivo vi fu portato in seguito, proprio per osservare queste trasformazioni. La notte si era intanto inoltrata verso il mattino: il mattino, per quanto nero, era quasi maturo per il concepimento del giorno: gli abitanti della casa se ne stavano ritirati, nelle ore del sonno più profondo; e io decisi, eccitato com'ero dalla speranza e dal trionfo di avventurarmi, sotto la mia nuova forma, fino alla mia camera. Attraversai il cortile, dove le costellazioni posarono lo sguardo su di me, piene di stupore (mi venne da pensare) poiché ero la prima creatura del genere che si fosse rivelata alla loro insonne vigilanza. Attraversai furtivamente il corridoio, straniero nella mia stessa casa, ed entrato in camera mi vidi per la prima volta... nelle sembianze di Edward Hyde.



Michail Bulgakov
Cuore di cane (1928)

Dal diario clinico del dottor Bormental [assistente del professor Preobraženskij]

2 gennaio. Fotografato al magnesio nell'atto di sorridere. Si è alzato dal letto rimanendo ritto per mezz'ora sulle zampe posteriori. È alto quasi come me [...]

6 gennaio. Oggi, dopo che gli è caduta la coda, ha pronunciato in maniera perfettamente chiara la parola «birreria». Abbiamo messo in funzione un registratore fonografico. Cose da pazzi. Non so più che pensare. Il professore ha smesso di ricevere. A partire dalle ore 17, dal gabinetto medico, dove il cane-uomo passeggia su e giù, arrivano, pronunciate chiaramente, bestemmie delle più volgari e le parole: «Ancora un goccio».

7 gennaio. Pronuncia molte parole. «Vetturino», «Non c'è posto», «Giornale della sera», «il più bel regalo per i bambini» e l'intero repertorio di imprecazioni di cui è ricca la lingua russa. Il suo aspetto è pauroso. Gli è rimasto un po' di pelo soltanto sulla testa, sul mento e sul petto; per il resto è calvo e la pelle è flaccida. Nella regione degli organi genitali è un maschio in formazione. Il cranio è aumentato considerevolmente di volume. La fronte è bassa e sfuggente. Mi sento impazzire [...]

11 gennaio. Ha accettato definitivamente i calzoni. Ha pronunciato una lunga frase buffa: «Mollami una sigaretta, le brache mi stan strette». Il pelo sulla testa è scarso e serico, molto simile a una capigliatura. Però sulle tempie si vede qualche macchia rossastra. Oggi ha perso gli ultimi peli sulle orecchie. L'appetito è incredibile. È un divoratore di aringhe. Alle 17 avvenimento sensazionale: il cane-uomo ha pronunciato per la prima volta parole non più avulse da ciò che lo circonda, ma in relazione a fatti del momento. Quando il professore gli ha ordinato: «Non gettare avanzi di cibo sotto la tavola» lui ha improvvisamente risposto: «Piantala, rompiscatole».



Gabriele D'Annunzio
La pioggia nel pineto (*Alcyone*, 1903)

[...]

E immersi
noi siam nello spirto
silvestre,
d'arborea vita viventi;
e il tuo volto ebro
è molle di pioggia
come un foglia,
e le tue chiome
auliscono come
le chiare ginestre,
o creatura terrestre
che hai nome
Ermione.

[...]

E piove su le tue ciglia,
Ermione.

Piove su le tue ciglia nere
sì che par tu pianga
ma di piacere; non bianca
ma quasi fatta virente,
par da scorza tu esca.
E tutta la vita è in noi fresca
aulente,
il cuor nel petto è come pesca
intatta,
tra le palpebre gli occhi
son come polle tra l'erbe,
i denti negli alveoli
son come mandorle acerbe.

E andiam di fratta in fratta,
or congiunti or disciolti
(e il verde vigor rude
ci allaccia i malleoli
c'intrica i ginocchi)
chi sa dove, chi sa dove!
E piove su i nostri volti
silvani,
piove sulle nostre mani
ignude,
sui nostri vestimenti
leggieri,
su i freschi pensieri
che l'anima schiude
novella,
su la favola bella
che ieri
m'illuse, che oggi t'illude,
o Ermione



Bram Stoker **Dracula** (1897)

La finestra alla quale stavo affacciato era alta e profonda, e benché consunta dal tempo, il davanzale di pietra era ancora intero. Mi ritrassi con cautela e guardai fuori.

Vidi la testa del Conte sporgersi dalla finestra. Non vidi la faccia, ma lo riconobbi dal collo e dal movimento delle braccia e delle mani. Non potevo sbagliare, quelle mani le conoscevo bene. Dapprima provai interesse e un lieve divertimento. È incredibile quanto poco basti a interessare e divertire un uomo quando è prigioniero. Ma le mie reazioni furono di ripugnanza e di terrore quando vidi l'intera figura emergere dalla finestra lentamente e strisciare lungo il muro del castello, al di sopra di quello spaventevole precipizio, «a faccia in giù», con il mantello svolazzante come due grandi ali. Non riuscivo a credere ai miei occhi. Pensai che fosse uno scherzo della luce, un gioco d'ombre, ma continuai a guardare. Non mi ingannavo. Vidi le dita delle mani e dei piedi aggrapparsi agli angoli delle pietre, usare tutte le irregolarità della facciata per muoversi verso il basso a velocità considerevole, come una lucertola che corre sul muro.

Ma che genere di uomo è o che genere di creatura è, sotto sembianze umane?

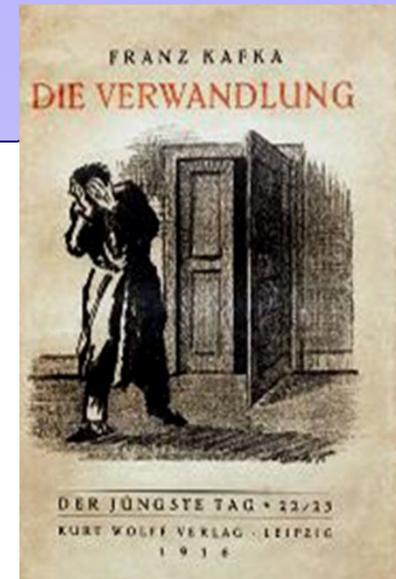
[...]

La terra da poco rimossa riempiva le grandi casse portate dagli slovacchi. Non c'era nessuno. Cercai invano una via d'uscita. Poi esaminai il terreno centimetro per centimetro. Scesi anche nei sotterranei, immersi nel buio, ma dovetti costringermi a farlo. Scesi due volte, ma trovai soltanto pezzi di bare e mucchi di polvere. La terza volta, scoprii qualcosa. In una delle grandi casse – erano cinquanta in tutto –, su un mucchio di terra smossa, giaceva il Conte! Era morto o dormiva, non capii, perché gli occhi erano aperti, ma non vitrei come quelli dei morti, e le guance, nonostante il pallore, erano tepide e le labbra rosse come sempre. Ma non c'era altro segno di vita, né polso né respiro né battito del cuore. Non poteva trovarsi là da molto tempo, perché l'odore di terra dura soltanto poche ore. Accanto alla cassa, vidi il coperchio, in cui erano stati praticati sei fori. Pensai che il Conte avesse le chiavi nelle tasche e stavo per perquisirlo, quando vidi ardere in quegli occhi morti un odio tale, anche se inconscio di me e della mia presenza, che fuggii dalla finestra, mi arrampicai lungo il muro e tornai nella mia camera. Mi gettai ansimando sul letto e cercai di riflettere ...



Franz Kafka **La metamorfosi** (1915)

Gregorio Samsa, svegliandosi una mattina da sogni agitati, si trovò trasformato, nel suo letto, in un enorme insetto immondo. Riposava sulla schiena, dura come una corazza, e sollevando un poco il capo vedeva il suo ventre arcuato, bruno e diviso in tanti segmenti ricurvi, in cima a cui la coperta da letto, vicina a scivolar giù tutta, si manteneva a fatica. Le gambe, numerose e sottili da far pietà, rispetto alla sua corporatura normale, tremolavano senza tregua in un confuso luccichio dinanzi ai suoi occhi. Cosa m'è avvenuto? pensò. Non era un sogno. La sua camera, una stanzetta di giuste proporzioni, soltanto un po' piccola, se ne stava tranquilla fra le quattro ben note pareti. Sulla tavola, un campionario disfatto di tessuti – Samsa era commesso viaggiatore – e sopra, appeso alla parete, un ritratto, ritagliato da lui – non era molto – da una rivista illustrata e messo dentro una bella cornice dorata: raffigurava una donna seduta, ma ben dritta sul busto, con un berretto e un boa di pelliccia; essa levava incontro a chi guardava un pesante manicotto, in cui scompariva tutto l'avambraccio. Lo sguardo di Gregorio si rivolse allora verso la finestra, e il cielo fosco (si sentivano battere le gocce di pioggia sullo zinco della finestra) lo immalinconì completamente. Che avverrebbe se io dormissi ancora un poco e dimenticassi ogni pazzia? pensò; ma ciò era assolutamente impossibile, perché Gregorio era abituato a dormire sulla destra, ma non poteva, nelle sue attuali condizioni, mettersi in quella posizione. Per quanto si gettasse con tutta la sua forza da quella parte, tornava sempre oscillando sul dorso: provò per cento volte, chiuse gli occhi per non veder le sue zampine dimenanti, e rinunciò soltanto quando cominciò a sentire nel fianco un dolore sottile e sordo, ancora non mai provato ...



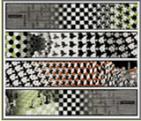
Luigi Pirandello

Da Mattia a Adriano (*Il fu Mattia Pascal*, 1904)

Il sentimento che le passate vicende mi avevano dato della vita non doveva aver più per me, ormai, ragion d'essere. Io dovevo acquistare un nuovo sentimento della vita senza avvalermi neppur minimamente della sciagurata esperienza del fu Mattia Pascal. Stava a me: potevo e dovevo esser l'artefice del mio nuovo destino, nella misura che la Fortuna aveva voluto concedermi. «E innanzi tutto» dicevo a me stesso, «avrò cura di questa mia libertà: me la condurrò a spasso per vie piane e sempre nuove, né le farò mai portare alcuna veste gravosa. Chiuderò gli occhi e passerò oltre appena lo spettacolo della vita in qualche punto mi si presenterà sgradevole. Procurerò di farmela più tosto con le cose che si sogliono chiamare inanimate, e andrò in cerca di belle vedute, di ameni luoghi tranquilli. Mi darò a poco a poco una nuova educazione; mi trasformerò con amoroso e paziente studio, sicché, alla fine, io possa dire non solo di aver vissuto due vite, ma d'esser stato due uomini.

Già ad Albenga, per cominciare, ero entrato, poche ore prima di partire, da un barbiere, per farmi accorciar la barba: avrei voluto levarmela tutta, lì stesso, insieme coi baffi: ma il timore di far nascere qualche sospetto in quel paesello mi aveva trattenuto. Il barbiere era anche sartore, vecchio, con le reni quasi ingommate dalla lunga abitudine di star curvo, sempre in una stessa positura, e portava gli occhiali su la punta del naso. Più che barbiere doveva esser sartore. Calò come un flagello di Dio su quella barbaccia che non m'apparteneva più, armato di certi forbicioni da maestro di lana, che avevan bisogno d'esser sorretti in punta con l'altra mano. Non m'arrischiai neppure a fiatare: chiusi gli occhi, e non li riaprii, se non quando mi sentii scuotere pian piano.

Il brav'uomo, tutto sudato, mi porgeva uno specchietto perché gli sapessi dire se era stato bravo [...] Se era stato bravo! Intravidi da quel primo scempio qual mostro fra breve sarebbe scappato fuori dalla necessaria e radicale alterazione dei connotati di Mattia Pascal! Ed ecco una nuova ragione d'odio per lui. Il mento piccolissimo, puntato e rientrato, ch'egli aveva nascosto per tanti e tanti anni sotto quel barbone, mi parve un tradimento. Ora avrei dovuto portarlo scoperto, quel cosino ridicolo! E che naso mi aveva lasciato in eredità! E quell'occhio! «Ah, quest'occhio», pensai, «così in estasi da un lato, rimarrà sempre suo nella mia nuova faccia! Io non potrò far altro che nascondere alla meglio dietro un paio d'occhiali colorati, che coopereranno, figuriamoci, a rendermi più amabile l'aspetto. Mi farò crescere i capelli e, con questa bella fronte spaziosa, con gli occhiali e tutto raso, sembrerò un filosofo tedesco».



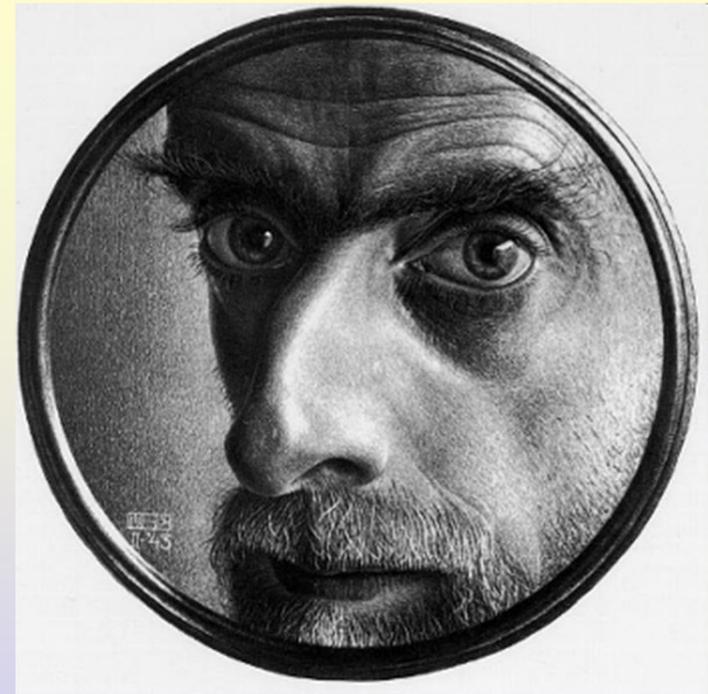
Maurits Cornelis Escher

Maurits Cornelis Escher (1898-1972) è stato un originale artista olandese. Dal 1923 al 1935 abitò a Roma e fino al 1937 il paesaggio italiano costituì la sua principale fonte di ispirazione. Dopo questa data cominciò a lavorare alla ripartizione regolare della superficie piana secondo motivi realistici, fondendo elementi fantastici e matematici. La sua opera grafica trae ispirazione da molteplici campi (psicologia, geologia, logica, poesia) ed è ricca di spunti che le rendono particolarmente interessanti anche in ambito scientifico (nastro di Möbius, moto perpetuo, costruzioni impossibili, illusioni ottiche, geometrie cangianti, combinazioni di finito e infinito, tassellature del piano e dello spazio: il tutto con effetti sconcertanti e paradossali).

La sua opera completa è conservata a L'Aja, presso il Gemeentemuseum.

Come ha scritto J. L. Locher, «egli ha saputo con geniale intuito rappresentare l'ambiguità del nostro tempo. I suoi ingannevoli paesaggi, le sue prospettive invertite, le architetture da capogiro, i mosaici fantastici, le orrido-grottesche figure umane e animali, le costruzioni geometriche minuziosamente disegnate, incantano e sconcertano l'uomo moderno affascinato dal surreale e insieme ne soddisfano il bisogno di ordine e di equilibrio. Nei contrasti giorno-notte, cielo-acqua, pesci-uccelli delle incisioni più famose, l'ambiguità visiva diventa ambiguità di significato e il positivo e il negativo sono diabolicamente intercambiabili».

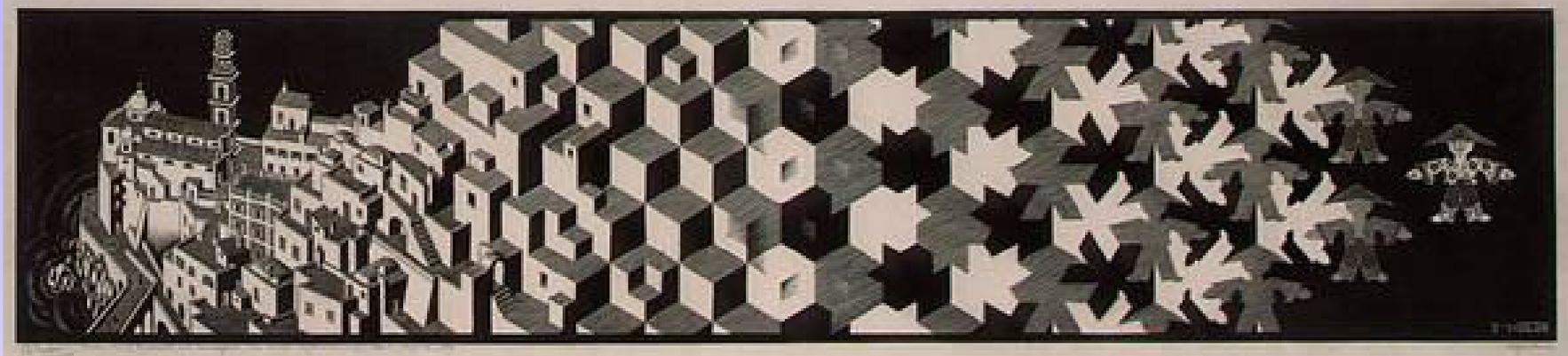
Quello della metamorfosi è uno dei suoi temi ricorrenti, come si può riscontrare in opere come [**Metamorfosi I**](#) (1937), [**Cielo e acqua I**](#) (1938), [**Verbum**](#) (1942), [**Rettili**](#) (1943).



Escher, *Autoritratto* (1943)



Metamorfosi I (1937)

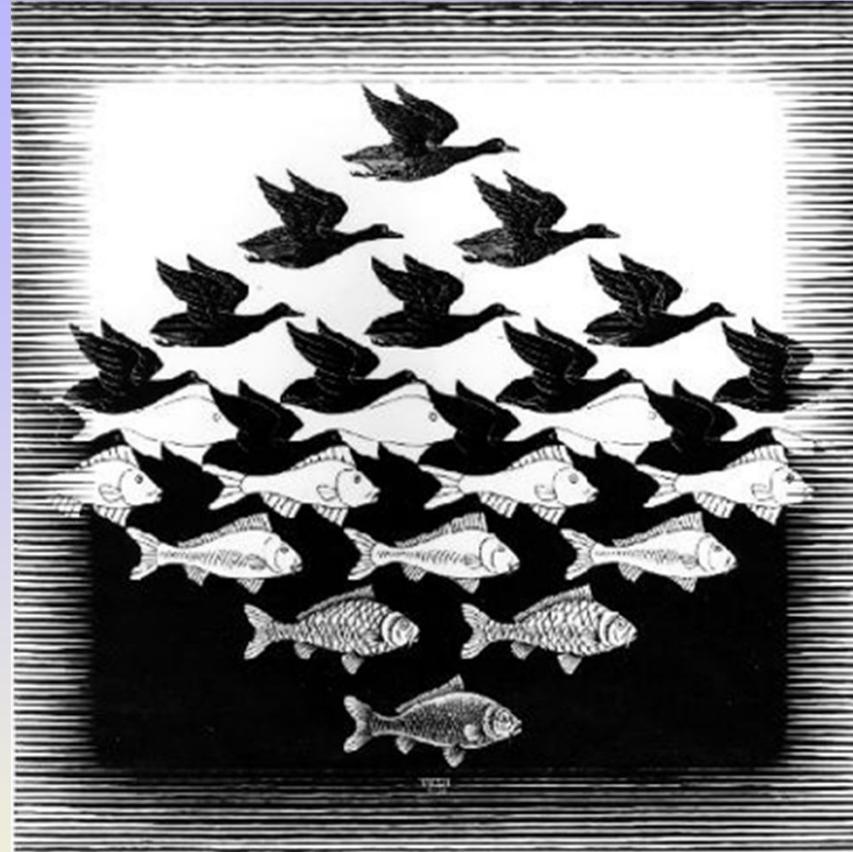


«Il punto di partenza di questa xilografia è costituito da un motivo di figure contigue e ripetitive di un piccolo cinese. Il disegno rivela chiaramente che la struttura di base di questo motivo è formata da una divisione regolare della superficie in triangoli equilateri. Al pari di questi triangoli, gli omini del disegno sono soltanto frammenti di una struttura che potrebbe proseguire all'infinito, e che tuttavia nella xilografia è usata per creare un'immagine che contiene in sé la propria risoluzione. Verso destra, l'omino diventa sempre più dettagliato, finché si distacca dalla serie, e assume una sua posizione sullo sfondo come individuo indipendente. Nel mezzo della xilografia l'immagine si trasforma in esagoni connessi tra loro che a loro volta subiscono una progressiva trasformazione nelle case di una cittadina italiana, che occupano il lato sinistro della xilografia» J. L. Locher).

La successiva versione del 1939 (*Metamorfosi II*, riprodotta nella Home Page) il tema viene sviluppato. «In luogo dell'uomo e della città ai due estremi della composizione, Escher fa qui coincidere l'inizio e la fine della sua opera. Se le estremità di questa composizione fossero unite in un cilindro, gli schemi all'inizio e alla fine di essa si sovrapporrebbero. Nel suo movimento continuo, questa xilografia rivela anche molte delle possibilità di collegamento e di permutazione. Le trasformazioni che vediamo non sono soltanto dipendenti dalla forma, ma sono determinate anche dal contenuto del soggetto. Gli esagoni che si trasformano in favi sono il risultato di un'associazione della forma, ma le api che Escher fa volare fuori dai favi rappresentano una possibilità logica suggerita dal contenuto. Un altro mutamento determinato da un'analogia associazione è la trasformazione della torre in un pezzo degli scacchi» (J. L. Locher).

Cielo e acqua I (1938)

Questa xilografia ha trovato impiego in fisica, geologia, chimica e, in psicologia, nello studio della percezione visiva. «In quest'immagine numerosi elementi si uniscono in un'unica rappresentazione visiva, ma separatamente formano ciascuno un punto di partenza per la delucidazione di una teoria in ognuna di queste discipline. La base di questa xilografia è una divisione regolare del piano, consistente di uccelli e pesci. Vediamo una serie orizzontale di questi elementi, incastrati l'uno nell'altro come tasselli di un puzzle, nella parte mediana, di transizione, della xilografia. In questa fascia centrale, gli elementi pittorici si equivalgono: uccelli e pesci sono alternativamente in primo piano o sullo sfondo, a seconda che l'occhio si concentri

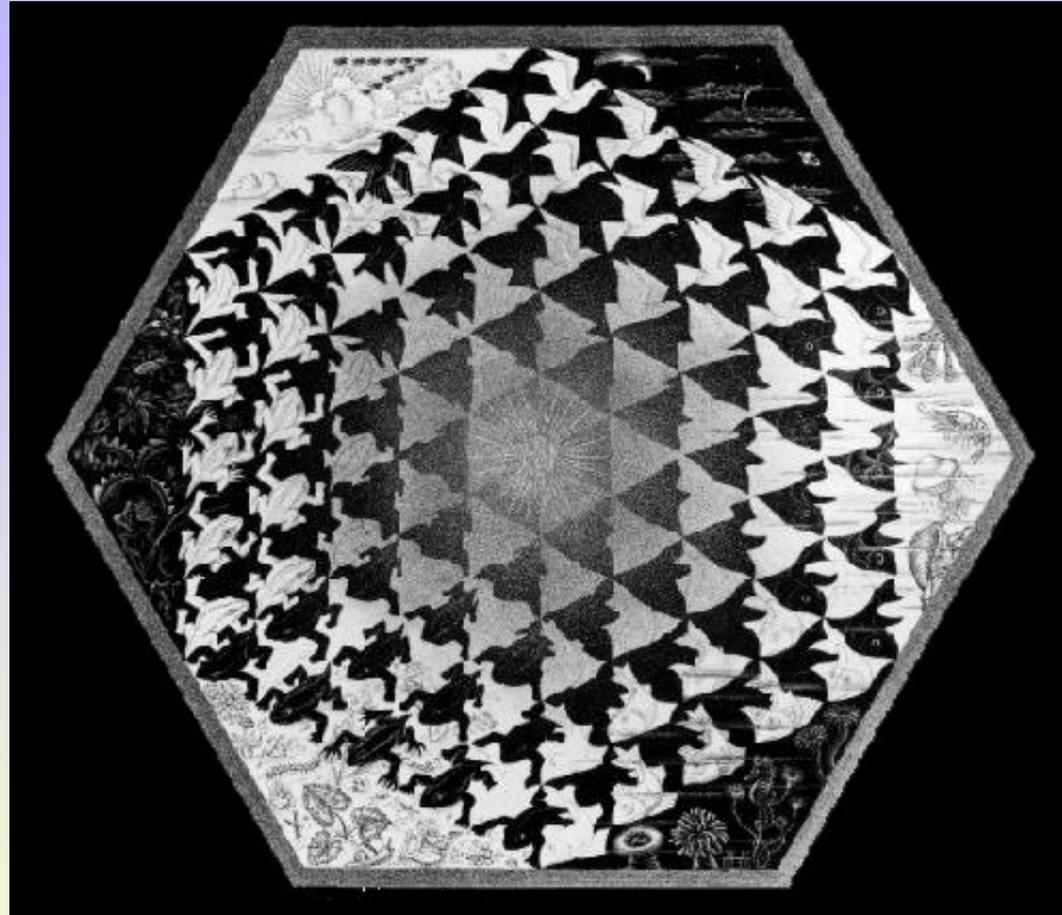


sugli elementi chiari o su quelli scuri. Gli uccelli acquistano una crescente tridimensionalità verso l'alto, i pesci verso il basso. Tuttavia, i pesci verso l'alto e gli uccelli verso il basso perdono gradualmente le loro forme per divenire uno sfondo uniforme di cielo e di acqua rispettivamente. Possiamo pensare a numerose coppie di concetti associati a questa immagine: luce-ombra, alto-basso, piatto-tondo, figura-sfondo, elementi pittorici intrecciati – elementi pittorici indipendenti, struttura geometrica – forma realistica, e in relazione al soggetto dell'opera, uccelli-pesci, cielo-acqua, immobilità-movimento. Lo scienziato che vuole illustrare visivamente una teoria, può scegliere uno o più elementi dell'opera che corrispondono alle componenti di tale teoria, e in tal modo questa xilografia diventa modello per la teoria» (J. L. Locher).



Verbum (1942)

«Questa litografia rappresenta il processo di individualizzazione dal centro verso i margini. Vediamo un' indefinita area centrale grigia che si va delineando in un motivo di triangoli contigui bianchi e neri, che a loro volta si trasformano gradualmente in uccelli, pesci e rettili, che simboleggiano aria, acqua e terra. Ciascuna di queste specie animali si manifesta in una versione bianca e una nera, che indica così il giorno e la notte. Queste figure contrastanti di animali hanno origine non soltanto dallo stesso tono grigio e dallo stesso motivo astratto, ma anche l'una dall'altra. In senso orario, gli uccelli si tramutano in pesci, i pesci in rettili, e i rettili di nuovo in uccelli. Ai margini esterni, dove gli animali sono definiti, questo movimento diventa simultaneamente un complesso processo di scambio tra primo piano e sfondo. Il chiarore del giorno, dietro agli uccelli neri, dà origine a uccelli bianchi, mentre gli uccelli neri diventano il buio della notte dietro agli uccelli bianchi. Gli uccelli bianchi si immergono nel chiarore del giorno dietro ai pesci neri che, a loro volta, derivano dal buio della notte, e così via» (J. L. Locher)



«La graduale fusione delle figure, l'una nell'altra, e le trasformazioni che alla fine divengono manifeste, mi sembrano rappresentare l'essenza non soltanto della vita, ma dell'intero universo» (Melvin Calvin)



Rettili (1943)

«La litografia illustra uno dei temi prediletti da Escher, l'animazione di una struttura astratta.

Disponendo alcuni effetti personali intorno al quaderno d'appunti – un bicchiere di gin, un portacenere e un pacchetto di cartine per sigarette – Escher suggerisce la presenza dell'artista, o per meglio dire la sua temporanea assenza, durante la quale il disegno nel quaderno d'appunti, la sua creazione, comincia ad avere una propria vita. Uno dei rettili si distacca dalla struttura geometrica che lo tiene legato alla carta. L'alligatore in miniatura si arrampica su un manuale di zoologia, su una squadra da disegno, e "al punto più alto della sua esistenza" (per citare le parole dello stesso Escher), in cima a un dodecaedro, uno dei cinque solidi platonici, emette uno sbuffo di fumo



L'animaletto è ora vividamente animato, e la sua forma perfetta contrasta nettamente con quella del solido corpo geometrico sul quale è salito. Tuttavia, come in tante delle opere di Escher, il cerchio si chiude. Passando attraverso oggetti comuni ed effimeri, un pacchetto di sigarette e uno di fiammiferi, l'animaletto ritorna alla sua piatta, statica esistenza cartacea» (C. H. A. Broos).