

A R C H A E O L O G I C A

181

A R C H A E O L O G I C A

*Collana diretta da*

PAOLO CARAFA  
Sapienza Università di Roma

*Comitato scientifico*

MARIA TERESA D'ALESSIO  
Sapienza Università di Roma

STEVEN ELLIS  
University of Cincinnati

MARCO GALLI  
Sapienza Università di Roma

ELISABETTA GOVI  
Alma Mater Studiorum, Università di Bologna

RAFAEL HIDALGO PRIETO  
Universidad Pablo de Olavide de Sevilla

DANIELE MALFITANA  
Istituto per i Beni Archeologici e Monumentali, CNR

BENEDETTA SCIARAMENTI

PAESAGGI DEL DRAMMA  
NELLE «METAMORFOSI» DI OVIDIO  
E NELLA PITTURA ROMANA COEVA



GIORGIO BRETSCHEIDER  
EDITORE

XIV-204 pagine di testo, 11 tavole a colori e 18 tavole b/n fuori testo

ISSN 0391-9293

ISBN 978-88-7689-317-9

Il volume è stato sottoposto ad una procedura di valutazione anonima *peer review*

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta di

*Giorgio Bretschneider Editore* - Roma

Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge

PRINTED IN ITALY

---

COPYRIGHT © 2019 by GIORGIO BRETSCHEIDER EDITORE - ROMA  
[www.bretschneider.it](http://www.bretschneider.it)

## SOMMARIO

ARTE E LETTERATURA OVIDIANA NELLA PROSPETTIVA DEL PAESAGGIO MITOLOGICO. UNA PREMESSA . . . . .	p.	ix
I. SCOMPORRE UN PAESAGGIO, PERCORRERLO: ALCUNE CONSIDERAZIONI GENERALI . . . . .	»	1
II. L'ARTE DI FARE PAESAGGI NELL'ANTICHITÀ . . . . .	»	9
1. <i>Un breve esame retrospettivo</i> . . . . .	»	9
2. <i>Paesaggi funzionali</i> . . . . .	»	17
3. <i>Al di là della parete: i paesaggi di Roma</i> . . . . .	»	21
4. <i>Il paesaggio nell'arte romana: teoria e prassi</i> . . . . .	»	33
III. IL TONO EMOTIVO DEL PAESAGGIO . . . . .	»	47
1. <i>Il paesaggio idillico come luogo ideale</i> . . . . .	»	47
2. <i>Senza idillio: il dramma in natura nell'arte e nella letteratura</i> . . . . .	»	61
IV. PAESAGGIO E NARRAZIONE . . . . .	»	71
1. <i>Il paesaggio del mito, l'Odissea</i> . . . . .	»	71
2. <i>Il paesaggio della storia, la storia nel paesaggio</i> . . . . .	»	79
3. <i>Paesaggi di metamorfosi: i luoghi di Ovidio</i> . . . . .	»	95
4. <i>Guardare una storia: la narrazione per immagini</i> . . . . .	»	106
V. PAESAGGIO DRAMMATICO E PAESAGGIO BRULLO: TRA TESTO E IMMAGINE . . . . .	»	113
1. <i>Premessa alla selezione dei soggetti</i> . . . . .	»	113
2. <i>«Per saltus et saxa vagum»: il paesaggio di Atteone</i> . . . . .	»	116
3. <i>«Dove sei? Da che parte ti devo cercare?» Le fragili ali di Icaro</i> . . . . .	»	128
4. <i>L'albero spoglio, il corpo spogliato: il supplizio di Marsia</i> . . . . .	»	137
5. <i>Tra le rocce, Dirce: immagini di un paesaggio dilaniato</i> . . . . .	»	148
6. <i>Lo spazio della reclusione: Polifemo e Galatea, Perseo e Andromeda</i> . . . . .	»	158
CONCLUSIONI . . . . .	»	181
BIBLIOGRAFIA . . . . .	»	187
REFERENZE FOTOGRAFICHE . . . . .	»	205
TAVOLE		

## ARTE E LETTERATURA OVIDIANA NELLA PROSPETTIVA DEL PAESAGGIO MITOLOGICO. UNA PREMESSA

Discutere del paesaggio nel pensiero e nell'arte romani entro la cornice letteraria delle *Metamorfosi* ovidiane comporta già in partenza una dilatazione della categoria stessa di paesaggio, da un punto di vista ontologico e semantico. Cerchiamo di precisare. Se per 'paesaggio delle *Metamorfosi*' intendessimo, in senso stretto, quella multiforme serie di scenari che ambienta la catena di narrazioni nel poema, potremmo già mettere a fuoco un'evidenza soddisfacente: il mondo poetico che Ovidio configura come una fascia continua, seguendo il flusso dei corpi che cambiano in un lasso temporale che da mitico si fa storico, ha in sé tutte le dimensioni possibili, celeste – terrena – ultraterrena, ed assieme conserva quei caratteri di riconoscibilità che lo rendono uno spazio familiare, dunque percorribile.

Ma la novità, ed assieme l'operazione intellettuale che isola Ovidio nella rosa dei grandi traduttori della classicità ai secoli a venire, è piuttosto la stabilizzazione formale di uno spazio immaginifico, ma verosimile, destinato a durare come 'spazio del mitologico', via d'accesso, tramite di conoscenza e dominio del classico inteso come luogo del pensiero.

L'estetizzazione dello 'spazio reale' non lo libera dai rapporti con la realtà tangibile, per cui i costituenti dello spazio immaginario, ottenuto *per artem*, mantengono affezioni sensibili e qualità materiali che conservano inalterata la reattività al potere metamorfico e la possibilità di evolvere in consistenza.

Regolato su un ritmo evenemenziale, Ovidio dota la sua opera-mondo di coordinate spaziali tolleranti rispetto alla variazione metamorfica<sup>1</sup>, per fare dello spazio uno strumento che governi una forza naturalmente refrattaria alle restrizioni di campo, che altrimenti eccederebbe dai limi-

---

1) La traslazione mediterranea dalla Grecia a Roma si completa entro i quindici libri delle *Metamorfosi*, con una consistente accelerazione in quelli finali, che trasportano definitivamente il racconto sulla costa italiana. Armonizzata dalla sequenza degli scenari e resa fluida da alcune 'metamorfosi di cerniera' che accostano nel breve segmento di una singola vicenda i punti estremi di partenza e arrivo dell'intero poema, la metamorfosi dello spazio, orientata *ab origine* verso Roma, finalizza la storia universale verso un naturale compimento nel presente che assume ogni esito culturale del passato mitico, lo rende significativo e leggibile a ritroso. Tutto questo ha molto a che fare con la romanizzazione dell'ellenismo e l'ellenizzazione della romanità, sulle quali BARCHIESI 2005 si è egregiamente espresso.

ti dimensionali. Lo spazio garante della plausibilità metamorfica, oltre i cui limiti si esaurisce l'eventualità del cambiamento, assicura il temporaneo diritto di esistenza ad ogni corpo che ne faccia parte e gli assegna una debita collocazione, aperto all'accoglienza di nascite, e rinascite, che abbiano in esso solide premesse corporee. Facendosi carico dell'obbligo di credibilità verso il lettore, il paesaggio che ospita la metamorfosi e le offre la soggezione della propria materia sensibile, le concede anche piena libertà poetica. Così la metamorfosi, dotata di un contesto affidabile in cui azioni e reazioni sono riducibili a sistema, ed in certa misura prevedibili per le proprietà fisiche degli elementi, soddisfa la logica che allinea i passaggi di stato, e pur restando un fatto di fantasia, si fa comprensibile e quindi accettabile.

Asservito al senso della forma, lo spazio ovidiano visivamente partecipato, da un canto ha come misura la sua osservabilità, dall'altro è 'sostanziale', agglomerato di forma più materia, pervenuto in modo fenomenico ed esperienziale, in tal guisa evolventesi.

Anche e soprattutto per mezzo della definizione di uno spazio assoluto, intellettualmente valido di per sé, Ovidio sveste il mito dalla sua ragione sociale o culturale e lo assoggetta al dettato della narrazione che incede, marginalizzando il legame di successione tra mito greco e mito romano ed i rispettivi rapporti di confronto, per via del potere trasversale ed aggregante della metamorfosi, la cui ragione prima riposa nella fisica dei corpi e nella meccanica delle loro reazioni, autonome persino rispetto alla condotta poetica.

A riparo da ogni necessità dimostrativa, il carattere precipuamente visivo della poiesi di Ovidio è ormai un'acquisizione sicura, per cui possiamo affermare senza dilungarci inutilmente, che le potenzialità espressive della sua narrazione mitologica consistono proprio nel loro offrirsi alla vista, o meglio a quell'immaginazione stimolata dalla continua tendenza di personaggi e contesti a farsi presenti tramite descrizioni tarate sulla corporeità, sulla fisica dei corpi, sul loro aspetto tangibile.

L'investimento è certamente oneroso, per l'ulteriore complicazione che la mitologia del poema ovidiano è incardinata al tema della metamorfosi, ossia inscindibilmente connessa a questioni di forma, ma di forma mutante.

E se la presentificazione visiva va ad effetto quando la somma delle apparenze viene raccolta in una visione unitaria fatta di corpi in un contesto, (così nasce l'immaginario), il modo poetico più idoneo a disposizione dell'autore è indubbiamente lasciar aderire la lingua alla realtà delle cose, potendo così sorvegliarne la forma.

Ed in effetti la rappresentazione della metamorfosi può darsi solo asserendo la lingua ai tropi che nel descrivere l'alterazione del corpo creano ad arte il prodotto stesso dell'alterità, mentre in virtù del rapporto coesenziale tra corpo e spazio pocanzi esposto, si impone la necessità di sottoporre allo

stesso trattamento mimetico anche il contesto in cui si muovono gli *êtres metamorphosés*, pena il totale naufragio di senso dei singoli e dell'insieme. I paesaggi letterari, in altre parole, possono essere annoverati tra le creazioni venute al mondo con un intervento di tipo artistico sul reale, oggetti fatti per essere anzitutto goduti esteticamente ed apprezzati a vista, mentre provvedono al coerente funzionamento della macchina testuale.

Questa geografia mediterranea a maglie larghe, che Ovidio limita verticalmente fissando il confine superiore del cielo e quello inferiore della terra (a tutti i suoi livelli di profondità), si parcellizza in porzioni spaziali più o meno estese fino ad una puntualizzazione diremmo quasi scenica; proprio queste 'situazioni di paesaggio', panorami, affacci o scorci, sono suscettibili di confronto, per via di una manifesta prossimità morfologica con le finestre di paesaggio degli affreschi a tema mitologico di I sec. a.C. - I sec. d.C., se, come pare, la loro intersezione fa avvertire una sostanza immaginifica della quale gli artisti ed il poeta sono ugualmente partecipi.

Sfruttando allora le possibilità di un'indagine comparata, ad un tempo letteraria ed iconografica<sup>2</sup>, il paesaggio si offre come uno degli spazi in cui l'incrocio tra il testo e l'immagine non è solo possibile, ma diremmo privilegiato, laddove le istanze poetiche ed artistiche, generalmente pittoriche, esistono insieme e reagiscono a comuni sollecitazioni<sup>3</sup>.

Più che alla ricerca di convergenze, facilmente rilevabili e già diffusamente rilevate, è sulle divergenze dei mezzi formali ed espressivi che conviene investire, se è vero che la discontinuità, tesa com'è alla differenziazione,

---

2) Per le questioni di metodo rimandiamo all'ampia riflessione teorica in GHEDINI 2008 e GHEDINI 2011 (prova recente della bontà e della fertilità di una ricerca siffatta in SAURON 2009, pp. 197-241). Ad ogni buon conto occorre considerare che quando l'adozione del criterio comparativo si risolve nella ricerca di una corrispondenza perfetta tra racconto ed illustrazione, si corre il rischio di tradire la specificità di ciascuna delle due forme espressive e, con maggior danno, di semplificare in modo fuorviante il processo di creazione ed espressione dell'immaginario, la dinamica di circolazione dei modelli, le scelte di gusto della committenza, i condizionamenti storici.

3) Un interesse rinnovato ha ispirato recentemente una serie di iniziative scientifiche sul paesaggio nell'antichità, a partire da vari punti di vista, letterario e storico-artistico. Ricordiamo dunque il già citato progetto di ricerca *MetaMars*, che ha dato avvio ad una fiorente serie di studi sul testo ovidiano e sulle sue rappresentazioni, nella quale non sono assenti percorsi di studio paesaggistico; nel 2008 all'interno dello stesso Ateneo padovano, è stato avviato il progetto *Il paesaggio della letteratura latina. Forme concettuali, realizzazioni testuali, costruzione del lessico*, centrato sul paesaggio in ottica filologico-letteraria. Tra le più recenti occasioni di confronto ed aggiornamento, anche con esito editoriale, ricordiamo il Convegno *Gli dei in giardino*, tenutosi presso l'Università Statale di Milano nel 2015 con pubblicazione degli atti a cura di G. Sena Chiesa e F. Giacobello (*Gli dei in giardino* 2016), e più recente, la mostra *Mito e Natura* (Milano - Napoli, luglio 2015 - gennaio 2016, *Mito e Natura* 2016, a cura di G. Sena Chiesa e A. Pontrandolfo); da ultimo il Convegno *All'ombra del Paesaggio in Fiore* (Amelia 2015, atti in c.s.) a cura di G. L. Grassigli e F. Cuniberto.



offre interstizi che demarcano precise scelte e strategie di rappresentazione, con cui si fa selezione di segni.

La possibilità, pur allettante, di servirsi delle *Metamorfosi* come catalogo mitografico, che pure disperderebbe l'unità della ricerca in una congerie di casi studio, viene meno a fronte della ridotta disponibilità di testimoni dipinti sulle metamorfosi che, in virtù della loro scarsa numerosità, mostrano predilezioni evidentemente non casuali, assieme al successo particolare di alcuni miti estremamente drammatici, replicati in schemi dalla struttura complessa che il paesaggio ospita e contribuisce a creare.

Il paesaggio dipinto va certamente considerato alla luce di una già avviata tradizione artistica a Roma nella quale, a partire dal Secondo Stile, esso appare in forme idilliche e non solo come scenario di ambientazione, invertendo il pressoché totale silenzio iconografico dell'arte greco-ellenistica<sup>4</sup>, la quale evita, stando ai dati finora acquisiti, di dedicare interesse allo sviluppo della scena naturale; in maniera speculare, del resto, è necessario aver ben presente che anche l'operazione poetica e simbolica di Ovidio<sup>5</sup> beneficia di una già avvenuta canonizzazione del paesaggio poetico idillico in seno all'ellenismo, i cui copiosi esiti vengono ereditati e portati a perfezione da scrittori suoi contemporanei.

Il riconoscimento di un criterio compositivo che appaia la costruzione iconografica di alcune scene di mito alle evocazioni poetiche di contesti in cui calare la medesima storia, sollecita un'analisi di tipo sinottico, la quale, in alcuni casi, sa rivelare una tangenza stringente tra testo e immagine<sup>6</sup>: la tecnica pare essere, in entrambi i casi, quella di configurare scorcii di paesaggio o ampie vedute come somma armonica di singoli elementi od oggetti di natura proposti in accordo, in modo da soddisfare sia le primarie esigenze estetiche dell'arte, sia quelle necessarie da un punto di vista drammatico (dove per dramma si intende tanto il processo dinamico della narrazione, quanto il tono emotivo che essa assume per le pieghe tragiche del contenuto mitologico).

Lungi dall'esaurire le sue potenzialità espressive nella buona riuscita formale, ed essendo anzi la forma il vero significatore della metamorfosi, il cosmo ovidiano, inteso come somma materiale di singoli corpi, è esso stesso un tramite drammatico. Non di rado gli oggetti di natura performano

4) Testimone del rinnovato interesse verso il paesaggio inteso come ancestrale suggeritore di mitologia, e viceversa del mito come chiave d'accesso alla comprensione dei luoghi reali, segnaliamo il recente studio di G. Hawes e la raccolta di saggi da lei curata, in *Myths on the map* 2017.

5) Il primo, a tratti audace, studio sistematico sul paesaggio ovidiano come creazione simbolica è la monografia di SEGAL 1969.

6) Per una teoria del ritratto di paesaggio nella cultura figurativa romana rimane fondamentale il contributo di GRIMAL 1938 e di CROISILLE 1978.

l'azione, la provocano, la indirizzano o la deviano, quando non sono essi stessi l'esito dissimulato di una metamorfosi conclusa, mentre rimangono teoricamente suscettibili di future evoluzioni, qualora un'ulteriore e sempre plausibile mutazione reintervenga a modificarne l'aspetto.

Questo potere attivo detenuto dalle componenti di paesaggio si esercita, per altra via, nell'economia della composizione figurata, concorrendo all'addensamento di un tono drammatico che restituisce, in forma mediata, attraverso la simbologia formale, l'intensità luttuosa degli epiloghi nefasti.

Ecco allora che alcuni oggetti di natura, mutuati da un repertorio complessivamente idillico, possono subire una risemantizzazione che li dota di nuovo significato, comprensibile alla luce della loro occorrenza e della loro combinazione con i personaggi della storia e poggiando sulla necessaria conoscenza mitologica di chi guarda. Gli elementi di paesaggio secco arricchiscono la già vasta gamma di potenzialità semantiche dei paesaggi dipinti di Terzo Stile, i quali sanno accogliere alcune note fosche senza modificare l'impressione complessiva della finestra naturale che a prima vista li fa apparire idillici, in accordo con la tradizione.

Auspichiamo di scoprire i modi di utilizzo di questa risorsa formale che una volta di più dimostra l'autonoma possibilità dell'immagine di svolgere contenuti poetici senza diminuire, anzi a suo modo espandendo, i significati del mito.