

Fogli freschi di stampa

Ovid and the Metamorphoses of Modern Art from Botticelli to Picasso, di Paul Barolsky PDF

Categoria: [Fogli freschi \(o quasi\) di stampa](#)
 Pubblicato 05 Maggio 2016
 di Ilaria Ottria
 Visite: 3473



Se il mondo fosse chiaro, l'arte non esisterebbe.

Albert Camus



È pressoché impossibile trovare un poeta antico il cui rapporto con le arti figurative sia più dinamico e produttivo di quello ovidiano. Se infatti non è difficile individuare significativi punti di contatto tra il gusto letterario delle *Metamorfosi* e fenomeni artistici contemporanei come la pittura pompeiana, è soprattutto durante il Rinascimento e il Barocco che gli artisti dell'intera Europa si ispirano al grande affresco mitico del poeta di Sulmona e lo traducono in opere pittoriche e scultoree di indubbia bellezza. Nei quindici libri delle *Metamorfosi* sono narrati più di duecentocinquanta miti, storie di dei e di eroi accomunate da un unico, essenziale, principio costitutivo dell'universo: tutto muta, nulla perisce (cfr. Ov. *met.* 15, 165: *Omnia mutantur; nihil interit*). Questa immagine della realtà in perenne movimento viene ereditata dall'immaginario artistico dei secoli XVI-XVII che, dopo l'onnipresenza dei soggetti religiosi del Medioevo, adotta come temi centrali la riscoperta del corpo e delle sue potenzialità espressive, le trasformazioni fisiche e spirituali, la rappresentazione della natura percorsa da fremiti di vita.

Un esempio paradigmatico è costituito, al riguardo, dalla camera di Ovidio del Palazzo Te a Mantova, la villa suburbana commissionata dal marchese Federico II Gonzaga (1500-1540) all'architetto e pittore Giulio Romano (1499-1546), ideatore sia del progetto architettonico che dell'apparato decorativo, realizzato da Anselmo Guazzi e da Agostino da Mozzanega. La camera di Ovidio, una stanza di probabile destinazione privata appartenente all'ala settentrionale del palazzo, fu decorata durante la prima fase dei lavori, negli anni 1524-1527, e contiene la raffigurazione di una serie di episodi a carattere mitologico e fantastico, ispirati all'universo delle *Metamorfosi*; i temi ricorrenti sono l'amore, la seduzione, il gioco e la musica, riscontrabili in scene come l'abbraccio di Bacco e Arianna, il giudizio di Paride, la danza di satiri e menadi (Fig. 2), la sfida tra Apollo e Pan. Il colore dominante è senza dubbio il rosso del soffitto ligneo a cassettoni (Fig. 1), del monumentale camino in marmo di Verona e di molte scene figurate, che ricordano nei toni e nei motivi la pittura parietale pompeiana.



Nel 2003 sono state pubblicate in due volumi le *Metamorfosi* di Ovidio illustrate dalla pittura barocca, un'edizione di pregio del testo latino accompagnato da più di trecentosessanta tavole pittoriche risalenti al periodo compreso fra la fine del '500 e il '700. Alla luce dell'importanza che la lettura di Ovidio riveste per l'interpretazione e l'apprezzamento di tale patrimonio artistico, Paul Barolsky, professore di Storia dell'Arte dell'Università della Virginia, ha raccolto i frutti delle sue ricerche nel libro qui esaminato che, come spiega subito l'autore, non è un tradizionale saggio accademico, bensì una riflessione sui rapporti tra poesia ovidiana e arte figurativa, un viaggio storico e letterario ispirato da principi come l'immaginazione, la leggerezza, la *maraviglia*.

Dopo la parte I, che funge da introduzione sia al libro stesso che alla figura di Ovidio, l'analisi si svolge secondo un criterio non tanto cronologico quanto, piuttosto, tematico: la parte II è dedicata a due opere celeberrime, la *Diana e Atteone* di Tiziano (1556-1559) e l'*Apollo e Dafne* di Gian Lorenzo Bernini (1622-1625), esaminate allo scopo di indagare la possibilità di riprodurre con la pittura una vicenda mitica e di ricreare con il marmo la consistenza morbida e viva della carne. È soprattutto con la rappresentazione dell'episodio di Apollo e Dafne, uno dei più bei racconti d'amore delle *Metamorfosi*, che si realizza pienamente il principio oraziano dell'*ut pictura poesis*: lo scultore coglie l'attimo stesso della trasformazione di Dafne in alloro, e lo fa rivivere nell'immagine meravigliosa e terribile di un corpo femminile i cui arti superiori e inferiori si stanno tramutando rispettivamente in rami, foglie, radici. L'ultimo sguardo della ninfa prima di sprofondare nell'incoscienza di una creatura vegetale è colmo di terrore e di angoscia, mentre quello del dio che la insegue conserva una sua serena armonia: da quel momento, infatti, l'alloro diventerà la sua pianta sacra per eccellenza, attributo onorifico di artisti e poeti (Fig. 3). Nel riprodurre l'ultimo palpito di vita di Dafne, il Bernini dà origine a una sintesi sublime di linee rette e curve, di superfici lisce e finemente lavorate, di instabilità ed equilibrio: non stupisce dunque che questo gruppo marmoreo, diventato il simbolo della mutevolezza della natura e dell'uomo, sia una delle testimonianze più significative dell'estetica barocca e dei suoi principi caratterizzanti (eleganza, illusione, virtuosismo).



Le parti III e IV hanno come fili conduttori la seduzione, la vendetta, il desiderio, e trattano con particolare attenzione la raffigurazione di Narciso e Pigmaliione, dai dipinti di età barocca alle opere novecentesche di Auguste Rodin e Salvador Dalí. Dopo la parte V, incentrata sulla produzione dei due massimi pittori del XVII secolo, Nicolas Poussin e Pieter Paul Rubens, si passa alle ultime due parti (VI e VII), in cui sono analizzate opere accomunate dalla presenza o dall'intervento di divinità come Venere, Marte, Vulcano, Bacco e Apollo; tra le scene più note, è doveroso ricordare gli amori di Marte e Venere, la morte di Adone, la sfida di Apollo e Marsia, l'episodio di Orfeo ed Euridice, il ratto di Ganimede. Il volume è corredato da un ricco apparato di illustrazioni, in parte a colori, in parte in bianco e nero, e si conclude con una nota bibliografica che, senza dubbio, avrebbe potuto essere più ampia, sebbene tale brevità si possa giustificare alla luce del carattere non accademico del libro in questione.

L'opera è densissima di spunti e suggestioni di ogni tipo; malgrado l'autore adotti un taglio tematico, come ho già sottolineato, non mancano riflessioni sul modo di procedere degli artisti e sui legami che le loro opere intessono con la produzione precedente; caso emblematico, le *Filatrici* di Diego Velázquez che, secondo Barolsky (cfr. p. 148), sono frutto di un'attenta meditazione sulla pittura di Tiziano e di Rubens, a cui Velázquez si sarebbe certamente ispirato. Già Tiziano e Rubens, infatti, si erano rifatti alla celebre gara di tessitura tra Atena e Aracne narrata da Ovidio nel VI libro delle *Metamorfosi*, e avevano riprodotto il motivo scelto da Aracne per la sua tela, il rapimento di Europa. È però l'olio su tela di Velázquez (1657) oggi conservato al Museo del Prado che sancisce la maggior fortuna di questo episodio mitico nella pittura barocca; in questo autentico capolavoro la vera protagonista è la scena in secondo piano, occupata dalla figura della dea Atena intenta a svelare la sua identità a un'attonita Aracne (Fig. 4). Con l'inserimento in primo piano di alcune figure femminili intente a filare, Velázquez colloca l'episodio mitico in una dimensione più semplice e apparentemente dimessa, invitando l'osservatore a scoprire il vero significato dell'opera, la cui eccezionalità sta proprio nel proporre una sorta di "dipinto nel dipinto" (non a caso, il quadro è noto anche come *La favola di Aracne*).



Infine, Barolsky sceglie volutamente di attribuire una posizione secondaria ad alcuni soggetti, in quanto passibili, a suo parere, di ulteriori approfondimenti; tra questi si distingue la *Primavera* del Botticelli raffigurata sulla copertina (1482 circa), opera troppo complessa e ricca di simboli per essere esaminata in questa sede, ennesima variazione sul tema del rapimento ispirata dal famosissimo episodio ovidiano di Apollo e Dafne (cfr. pp. 74-75). Illusione, movimento, multiformità: tutte le opere esaminate in questo volume rispecchiano una concezione dinamica della realtà, ritenuta un'entità viva, sottoposta a un costante mutamento. Tali opere esprimono insomma nel migliore dei modi quello che Italo Calvino indicava nelle sue *Lezioni americane* (1988) come fondamento dell'immaginario del poeta: «Anche per Ovidio tutto può trasformarsi in nuove forme; anche per Ovidio la conoscenza del mondo è dissoluzione della compattezza del mondo».

Didascalie delle immagini

Fig.1, Giulio Romano, ideatore, Anselmo Guazzi (attribuito) esecutore, Agostino da Mozzanega (attribuito), esecutore, *Soffitto a cassettoni e pareti*, Camera di Ovidio o delle metamorfosi, 1524-1527, Palazzo Te, Mantova.

Fig.2, Giulio Romano, ideatore; Anselmo Guazzi (attribuito) esecutore, Agostino da Mozzanega (attribuito), esecutore, *Danza di satiri e menadi*, Camera di Ovidio o delle metamorfosi, 1524-1527, affresco, Palazzo Te, Mantova.

Fig.3, Gian Lorenzo Bernini, *Apollo e Dafne*, 1622-1625, gruppo scultoreo in marmo, Galleria Borghese, Roma.

Fig.4, Diego Velázquez, *Le filatrici* (o *La favola di Aracne*), 1657, olio su tela, Museo del Prado, Madrid.

Scheda tecnica

Paul Barolsky, *Ovid and the Metamorphoses of Modern Art from Botticelli to Picasso*, New Haven; London: Yale University Press, 2014, Pp. xviii, 250. ISBN 9780300196696, \$45.00.