

Passeggiando per le sale di un palazzo rinascimentale o fra le statue di un giardino all'italiana, il lettore di poesia latina non potrà fare a meno di pensare: 'Qui c'è Ovidio'. Il poeta delle *Metamorfosi* ha esercitato nei secoli un'influenza senza eguali sulle arti figurative, anzi si può dire che per diverse centinaia di anni egli ha *creato* le arti figurative di matrice profana. Non solo perché il suo poema-capolavoro offre forse il più straordinario repertorio di storie mitiche della letteratura di ogni tempo – oltre 250, dall'origine del mondo fino ai tempi del poeta – ma anche perché la stessa tecnica poetica ovidiana sfrutta e sollecita in modo speciale le risorse della visualità: nell'attenzione che la poesia di Ovidio presta alla componente descrittiva del racconto, nella sua cura per il dettaglio pittorico e cromatico si colgono «quei tratti plastici che ne hanno fatto un modello ideale per l'imitazione degli artisti» (Rosati 2016 [1983¹], 134). E poi c'è il tema dominante del poema, la metamorfosi, che mette in scena, spesso con spettacolare teatralità, il processo attraverso il quale i corpi diventano altro da ciò che sono; e così, quando la metamorfosi si fa immagine sfida il vincolo della fissità imposto dal nuovo mezzo artistico, con risultati che possono essere di rara bellezza (tutti abbiamo in mente la Dafne dell'*Apollo* e *Dafne* di Bernini, le mani che culminano in rami e i piedi che diventano radici).

Corpi, dicevamo. Le *Metamorfosi*, come ha scritto un noto studioso di Ovidio, «sono un poema sui corpi: corpi che, in un mondo precario, sono messi in pericolo da improvvisi attacchi di violenza fisica o carnale, e corpi le cui trasformazioni, giuste o ingiuste, rivelano qualcosa sugli dèi o sul carattere umano che si nasconde dietro alla forma fisica; ed è da desideri che nascono dall'attrazione fra corpi che sorgono rovine di tutti i tipi, dalla violenza sessuale all'omicidio» (Segal 2005, XVII). In questa corporalità connaturata alla materia del poema sta un'altra ragione dell'immensa fortuna iconografica di Ovidio (esplosa, non a caso, in epoca barocca, quando il gusto per la plasticità e il dinamismo diventa tratto espressivo fondamentale): «il senso ovidiano della realtà corporea» – scrive ancora Segal – «e la sua sensibilità per la solidità dei corpi di esseri umani e animali fanno sì che il poeta sia capace di rendere visibili persino le scene meno plausibili» (Segal 2005, XCIX); e in questo modo – aggiungiamo – accrescono il coinvolgimento emotivo del lettore, lo chiamano a partecipare attivamente delle sofferenze anche brutali subite dai personaggi. A questo proposito, è notevole che sia spesso il testo stesso a richiamare l'attenzione del lettore sul dato visivo: l'uso pregnante di verbi e stilemi afferenti al campo semantico del 'vedere' (per un esame dettagliato rimando un'altra volta all'importante studio di Rosati 2016 [1983¹], in particolare 136-139) dimostra che quello del poeta sulla realtà, sulle sue caratteristiche eminentemente visuali e materiali, è uno sguardo, per così dire, 'ecfrastico', qualifica il narratore come *spettatore* dello spettacolo del mondo e invita il lettore ad assumere lo stesso ruolo. Questo aspetto ci porta a toccare il tema, molto dibattuto, della circolarità del rapporto della poesia ovidiana con le arti figurative, ovvero della possibilità che Ovidio, prima di influenzare le arti figurative, ne sia stato a sua volta influenzato;

OVIDIO

Michele Castaldo

ipotesi, questa, che si impone in modo abbastanza automatico nei casi di metamorfosi in pietra, o, per citare un esempio famoso, nella descrizione della tela istoriata di Aracne. È importante però non calcare troppo la mano su questo punto: il condizionamento diretto di specifiche opere d'arte sul testo delle *Metamorfosi* resta perlopiù indimostrabile, per quanto a volte molto probabile. Qui ci basterà riconoscere che questa solidarietà compatta fra l'occhio del poeta e l'occhio dell'artista risponde a una comune sensibilità verso l'estetizzazione della realtà, un'estetizzazione che è il trionfo dell'arte sulla realtà.

Questo elemento e tutti gli altri sopra accennati hanno contribuito a fare delle *Metamorfosi* una fonte di ispirazione inesauribile per pittori e scultori di ogni epoca (si è parlato di "Bibbia dei pittori", come ricorda Hinds 2002, 142). Ora, di una così vasta ricezione i curatori della mostra *Per images* hanno selezionato tre momenti particolarmente significativi: in ordine cronologico, centocinquanta tavole calcografiche dell'incisore secentesco Antonio Tempesta; trenta acqueforti originali di Pablo Picasso; due leporelli dell'artista contemporanea Francesca Genna. Tre libri d'artista di tempi e tenore diversi che danno chiara testimonianza della pervasività del lascito ovidiano: le incisioni del Tempesta sono uno splendido esempio della fortuna barocca del testo di Ovidio, di cui riproducono, nel dinamismo delle scene e nell'emotività dei personaggi, il movimento e la vitalità – essi stessi, in certo senso, 'barocchi'; le acqueforti di Picasso, che sceglie di reinterpretare alcune fra le storie più violente del poema, dall'assassinio di Polissena allo stupro di Filomela, rendono tutto il senso di corporalità di cui dicevamo sopra, ma dei corpi ovidiani il genio spagnolo sa pure cogliere la grazia (si veda, su tutte, l'illustrazione che apre il libro XIV, una splendida 'metonimia' del corpo femminile); i due leporelli di Francesca Genna – uno ispirato al tragico volo di Icaro, l'altro all'episodio di Atteone trasformato in cervo e sbranato dalle sue cagne – restituiscono, nella fusione fra parole e immagini, lo spirito più profondamente metamorfico del poema, l'instabilità della materia e l'incertezza dei confini.



LE DRAGON DEVORE LES SOLDATS DE CADMUS.
 Le Tribunal souvent au suplice enuolope
 L'innocent aussy bien comme le transgresseur,
 Cadmus sans avoir part au peche de sa sœur
 Souffre mille trauaux pour la faute d'Europe.

Metamorphoseon siue transformationum Ouidianarum libri, Antonio Tempesta inventor.

Paris: Balthazar Moncornet [s.d.].

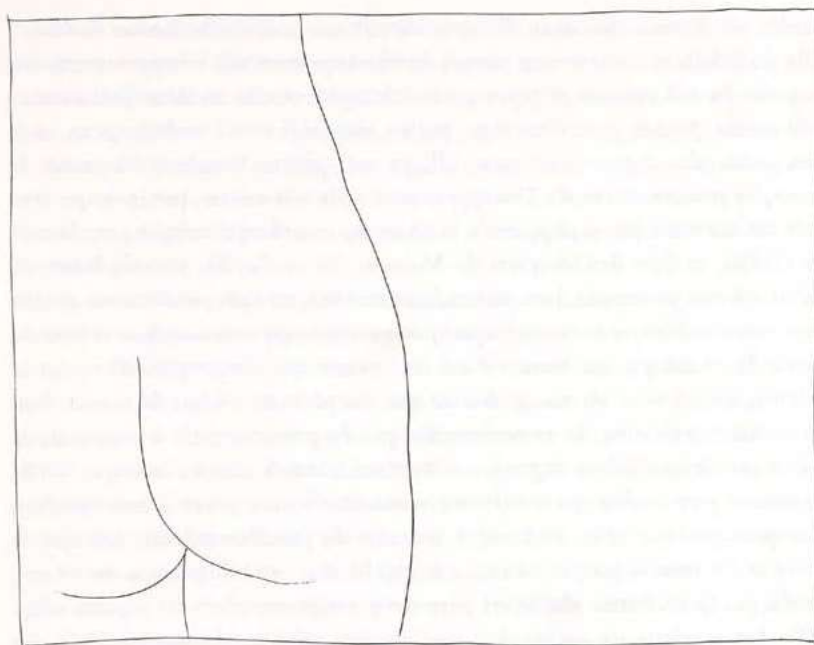
In-8° oblungo (Biblioteca Universitaria di Bologna).

L'esemplare, verosimilmente stampato negli anni '20 del Seicento, appartiene alla collezione di stampe donata da Benedetto XIV all'Istituto delle Scienze di Bologna. Contiene 150 tavole calcografiche, numerate, titolate e accompagnate da una quartina in francese in lastra, che ripercorrono le tappe principali del grande poema metamorfico, dalla creazione del mondo alla morte di Cesare. Il gusto barocco delle rappresentazioni, evidente nella ricerca di *pathos* e nel dinamismo delle scene, si fonde con una certa artificiosità delle figure che presuppone l'ambiente tardo-manieristico in cui il Tempesta si è formato. Notevoli sono soprattutto le illustrazioni di episodi drammatici o concitati (ad esempio quelle del diluvio e del ratto di Proserpina), che rievocano certe scene di battaglia che più di tutte danno prova di quale eccellente disegnatore fosse il Tempesta. Di lui scrisse il Ginori nella *Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura, e architettura*: «Si scorge ... quanto fosse eccellente nel disegnare i cavalli, impresa ripiena d'infinita difficoltà, ed in vero i Maestri dell'Arte confessano che, avanti a Lui e allo Stradano, rare volte s'incontrano questi animali ad intera perfezione condotti» (Ginori 1773, 13).

Si riporta il contenuto della scheda conservativa della Biblioteca Universitaria di Bologna: «Sul recto della carta di guardia anteriore antiche collocazioni e numero "22" manoscritti ad inchiostro bruno coesistono con l'attuale collocazione in parte di mano del bibliotecario Andrea Caronti. Sopra le collocazioni compare la sigla "B-XIV" manoscritta a matita, che testimonia la provenienza del volume dalla "domestica libreria" del cardinal Lambertini, asceso al soglio pontificio col nome di Benedetto XIV, che nel 1754 donò la sua collezione di stampe all'Istituto delle Scienze di Bologna. Sul frontespizio timbro circolare verde: «Pontificia Biblioteca Bologna». Le cc. [1-3] e la c. [86] contengono incisioni incollate che provengono dalla prima edizione delle tavole del Tempesta, pubblicata ad Amsterdam probabilmente nel 1606; le tavole di questa prima serie hanno didascalie in latino, e infatti le quattro incisioni aggiunte a questo esemplare recano i titoli: *Orbis fabrica*; *Hominis creatio*; *Aetas aurea*; *Iuno compressis genibus Alcmenae partum differt*.

TEMPESTA

Metamorphoseon siue transformationum Ovidianarum libri
Paris, [s.d.]



LIVRE QUATORZIÈME

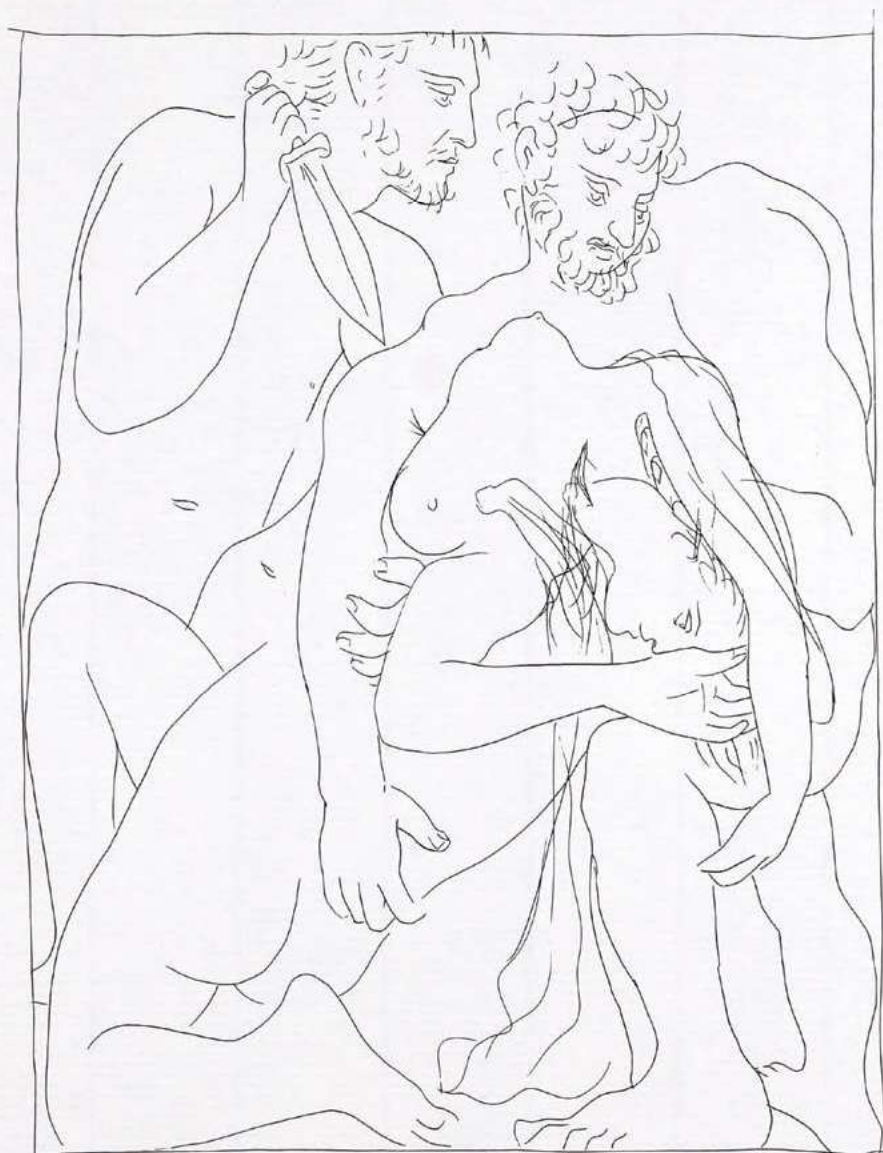
Déjà l'Etna, entassé sur la gorge d'un géant, et la terre des Cyclopes, qui ne connaît ni la herse ni le travail de la charrue et ne doit rien aux bœufs attelés sous le joug, avaient été dépassés par le dieu qui habite les eaux orageuses de l'Eubée; il avait dépassé Zanclé, les murs de Rhégium, qui lui font face, et ce détroit célèbre par tant de naufrages qui, resserré entre les bords jumeaux de l'Ausonie et de la Sicile, forme la limite de ces deux contrées. De là, après avoir parcouru les flots de la mer Tyrrhénienne,

Pablo Picasso, *Ovide. Les Métamorphoses*. Eaux-fortes originales de Picasso. Lausanne: Skira, 1931. mm. 325 x 260, es. 57/145 (Biblioteca di Busseto di Cariparma – Donazione Corrado Mingardi)

PICASSO
Ovide
Les Métamorphoses
 Lausanne, 1931

Dobbiamo essere grati all'audacia di un giovane e all'epoca ancora sconosciuto Albert Skira, se oggi disponiamo di questa edizione delle *Metamorfosi* illustrate da Picasso (l'aneddoto che sta dietro alla pubblicazione, molto gustoso, si può leggere nella scheda dedicata del catalogo della collezione Mingardi, 2018, 60). Il volume contiene la traduzione prosastica in lingua francese del testo ovidiano (ad opera di Georges Lafaye) corredata di 30 acqueforti originali. Alle quindici illustrazioni poste in apertura dei singoli libri si aggiungono quindici acqueforti a pagina intera, fuori testo, ispirate ad altrettanti episodi del poema latino, una per ciascun libro: Deucalione e Pirra (I); caduta di Fetonte (II); amori di Giove e Semele (III); Miniadi e Bacco (IV); lotta tra Perseo e Fineo (V); Tereo e Filomela (VI); Cefalo e Procri (VII); lotta tra Meleagro e il cinghiale calidonio (VIII); lotta tra Ercole e Nesso (IX); Euridice morsa da un serpente (X); morte di Orfeo (XI); racconti di Nestore (XII); Polissena sgozzata sulla tomba di Achille (XIII); Vertumno e Pomona (XIV); Numa e Pitagora (XV). Nella presenza viva e concreta dei soggetti, nella torsione dei corpi nudi – la nudità è cifra costante di questi disegni – si coglie l'impronta dell'artista e insieme tutta la potenza del testo ovidiano. Scrive Chapon: «Non solo l'equilibrio delle sue composizioni scioglie i protagonisti dalle convulsioni del dramma per stabilire un rapporto armonico tra questi corpi virili e quelle graziose curve femminili, e fondere questi contrasti nell'abbraccio, sia pur esso mortale, ma la linea tracciata dalla punta dell'incisore comunica a queste figure lo splendore puro attraverso il quale si riconosce la loro ideale condizione. Noi tocchiamo là una delle alte e misteriose virtù del disegno» (Chapon 1987, 147).

L'esemplare, stampato a fogli scolti in vergata d'Arches, presenta firma autografa di Pablo Picasso. Si riporta il testo del colophon: «L'édition originale des Métamorphoses d'Ovide, texte intégral de l'association Guillaume Budé, établi et traduit par Georges Lafaye, est illustrée de trente eaux-fortes originales de Picasso. Le tirage, achevé le vingt-cinq octobre mil neuf cent trente-et-un, a Paris, sur les presses de Léon Pichon pour la typographie, et par Louis Fort pour les gravures, a été limité à cent quarante-cinq exemplaires, tous numérotés à la presse et signés par l'artiste».





DI OVIDIO ❁

COMINIO
DEL

SBATTE
AL BRACCIA

SENTENDO
L'ATTIRAZIONE

NUBOS NON
ULIAS

VOLO AL

GUSTO

PROVARE
NUDE

IN CORPORE DENTIS

CONFICCARGLI

DENTIS

TRATIBUS

NEL CORPO

DENTIS ITNED

Francesca Genna, *Icaro*, libro d'artista a leporello, sei prove di stampa tratte da due matrici all'acquaforte e caratteri tipografici mobili.

mm. 335x260 (libro chiuso; ex. mm. 2290), esemplare unico (proprietà dell'artista).

Francesca Genna, *Atteone*, libro d'artista a leporello, sei prove di stampa tratte da tre matrici all'acquaforte, interventi manuali e caratteri tipografici mobili.

mm 170x160 (libro chiuso; ex. mm. 470x182), esemplare unico (proprietà dell'artista).

At pater infelix nec iam pater «Icare» dixit, / «Icare» dixit, «ubi es?» [Il padre infelice, già non più padre, «Icaro», disse, / «Icaro», disse, «dove sei?»] (Ovidio, *Metamorfosi* 8, 231-232). Il richiamo disperato di Dedalo si arresta alla vista delle penne che affiorano dall'acqua; il padre, «già non più padre», maledice la sua arte e dà sepoltura al figlio. Le *Metamorfosi* di Ovidio sono anche un poema sulla morte, e sui modi orribili e brutali in cui la morte può sopraggiungere spezzando la vita di uomini ed eroi. È soprattutto nella morte che si svela quella corporalità in cui si è riconosciuta una delle cifre fondamentali dell'arte di Ovidio: infatti è il corpo che ci ricorda che siamo esseri mortali. Nelle tinte cupe dei due leporelli di Francesca Genna – uno ispirato al volo rovinoso di Icaro (*Metamorfosi* 8, 183-262), l'altro alla morte di Atteone trasformato in cervo e straziato dalle sue cagne (*Metamorfosi* 3, 138-259) – si ritrova il senso profondo di questa verità ovidiana. Ma lo spirito della poesia di Ovidio in questi disegni si coglie anche, o forse soprattutto, nell'indefinitezza delle forme e dei confini, nella confusione fra i piani della realtà, che si concretizza nella soluzione grafica di fondere e confondere parole e immagini, espressioni latine e traduzioni italiane, creando un ibrido momentaneo – e metamorfico – di verbale e visuale. Nei due episodi ovidiani selezionati dall'artista si sarebbe tentati di riconoscere una scelta con una chiara valenza simbolica, rappresentativa di una concezione della realtà: pochi personaggi ovidiani esprimono l'incertezza dell'identità come l'uomo che vuole farsi uccello, come il cacciatore che diventa preda.

FRANCESCA GENNA

Icaro

2006

FRANCESCA GENNA

Atteone

2006

