

Lo spazio della narrazione tra ambientazione e simbolismo



Alfonsina Benincasa
alfonsina.benincasa@tiscali.it

Il rapporto tra uomo e natura nel mondo antico ha da sempre costituito l'oggetto di studio di molte ricerche sia nel campo della speculazione filosofica che di quella artistica. Una delle testimonianze straordinarie di questo continuo scambio è costituito, una volta decifrati i codici delle rappresentazioni figurate, dalle manifestazioni artigianali del mondo greco e romano.

L'ampio ventaglio di raffigurazioni a soggetto mitologico racchiude diversi livelli di lettura: uno descrittivo dei personaggi e delle azioni che compiono; uno che, associando nella composizione delle scene figure umane ed elementi naturali (alberi, rocce, onde etc.) concorre a definire un "paesaggio", non come un ambiente realistico ma come definizione di un luogo in cui collocare l'azione o l'evento raffigurato; e uno che metaforicamente rimanda ai principi fondamentali del pensiero filosofico che i racconti mitici sostanziano.

Gli elementi della natura attestati nella produzione attica ma anche in quella italota, esistono sempre come sfondo delle azioni e delle storie degli uomini e degli dei, assumendo al contempo una funzione polisemica. In *primis* gli elementi naturali giocano un ruolo fondamentale nella caratterizzazione delle figure e delle azioni ad essi connesse, indispensabili ad ambientare il racconto mitico e a specificarne i caratteri essenziali dello svolgimento. Alberi, ramoscelli, rocce, antri, visti come segni, sono dotati di una certa specificità formale derivante da un referente mitologico e culturale.

La palma eretta che compare sul cratere a volute del Pittore di Licurgo della Collezione Intesa San Paolo (Fig.1), raffigurante Neottolemo ed Oreste a Delfi, costituisce l'unico elemento di continuità della scena articolata su più registri, scandendo così lo spazio fisico del vaso; essa induce lo sguardo dello spettatore verso l'immagine del dio Apollo seduto, con l'arco nella mano sinistra. L'albero inoltre contribuisce a collocare la scena nel santuario delfico caratterizzato anche dalla presenza dell'*omphalos* dietro cui si nasconde Oreste, e del tripode raffigurato due volte, in basso vicino alla palma peculiare di Apollo e in alto accanto alla costruzione e a una figura femminile identificata come la Pizia, sacerdotessa del dio che regge nella mano destra la chiave del tempio.

Tralci floreali, corolle di fiori, rami fioriti e complesse composizioni vegetali che decorano i vasi italoti della seconda metà del IV sec. a.C. non hanno un valore decorativo ed estetico, al contrario acquistano, come abbiamo avuto modo di notare, un significato simbolico in relazione al contesto in cui sono raffigurati. L'intreccio di fiori e piante dovevano evocare allo sguardo dell'osservatore antico la beatitudine propria dei giardini (*kepoi*) degli dei. L'albero dai pomi d'oro custodito dalle Hesperides è l'elemento centrale di un giardino favoloso, posto all'estremo Occidente, ai limiti dell'universo, in un luogo avvolto dalle tenebre della notte, in cui gli dei hanno relegato tutto ciò che si contrappone all'ordine cosmico.

Già nell'immaginario greco di età arcaica, l'idea di un luogo naturale- giardino/*kepos*-abitato da fanciulle che custodiscono un albero dai frutti dorati, riveste una importanza fondamentale cui si associa l'immagine di Herakles: la raccolta dei pomi d'oro è il mezzo per raggiungere l'immortalità, insita nel significato stesso dei frutti dorati, dono di Ge per le nozze di Zeus ed Era e posti nel giardino di Afrodite. L'idea di un giardino paradisiaco, luogo di beatitudine e felicità, sostanzia le numerose scene che decorano i grandi vasi prodotti a Taranto per le committenze indigene.

Su un cratere a volute del Pittore di Licurgo (Fig.3) l'asse portante è costituito dall'albero intorno a cui si dispongono le figure femminili collocate su più livelli e raffigurate in diversi atteggiamenti con oggetti riferibili al *kosmos gynaikos* come cassette, specchi, e oggetti rituali come la *patera* e l'*oinochoe*. L'albero intorno al cui tronco si avvolgono le spire di un serpente si erge al di sopra di un elemento naturale che può essere identificato con una caverna, la quale definisce in queste immagini lo spazio dell'alterità ed in quanto tale compare su una serie di rappresentazioni dell'Adè. L'albero è posto in asse anche con le immagini presenti sul collo del vaso: questo collegamento tra registri sovrapposti suggerisce una linea continua che va dalla caverna all'albero fino alla beatitudine dionisiaca, raffigurata sul collo del vaso. Tali immagini potrebbero alludere a nuove forme di religiosità misteriche e salvifiche diffuse in Magna Grecia a partire già dalla seconda metà del V secolo a.C. e andrebbero nella stessa direzione delle immagini dell'episodio di Herakles nel giardino delle Hesperides.

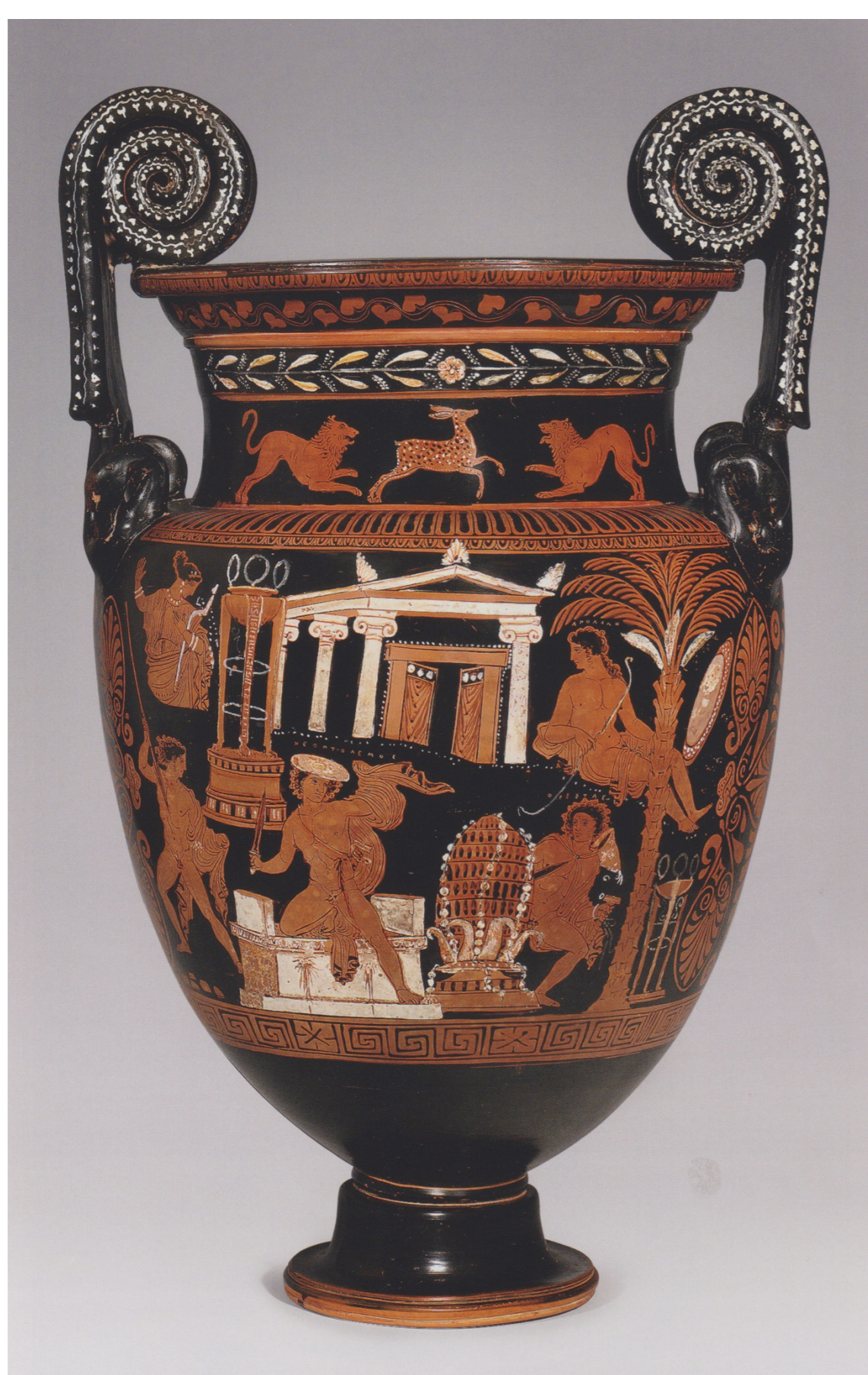


Fig. 1 - Cratere a volute apulo da Ruvo di Puglia (BA), P. di Licurgo 360 a.C., Vicenza, Collezione Intesa Sanpaolo, inv. 111

Fig. 2 - Cratere a volute apulo da Ruvo di Puglia (BA), P. dell'Iliupersis 360 a.C., Napoli, MAN, inv. 82113



Anche l'episodio di Ifigenia in Tauride rappresentato su un cratere a volute del Pittore dell'Iliupersis, ceramografo dell'Italia meridionale attivo nella prima metà del IV sec. a.C., è localizzato in uno spazio sacro attraverso la presenza dell'albero di alloro fiorito che scandisce in due porzioni la superficie del vaso (Fig.2). Esso costituisce il fulcro della scena insieme all'altare, presso il quale è seduto Oreste in atteggiamento mesto, in attesa di essere sacrificato ad Artemide Tauria, del cui tempio la sorella Ifigenia è sacerdotessa. È evidente la contrapposizione tra l'atteggiamento del giovane con il capo chino e le mani congiunte e l'albero rigoglioso, con bacche sovraddipinte in bianco, quasi a voler anticipare l'esito positivo della vicenda, ovvero il ritorno a casa dei due figli di Agamennone.

Sia sul cratere a volute del Pittore di Licurgo che sul vaso del Pittore dell'Iliupersis, ambedue provenienti dalla necropoli di Ruvo di Puglia, sono raffigurati anche gli edifici di culto che insieme agli elementi naturali, contribuiscono a definire lo spazio sacro. Entrambi sono posti oltre una sorta di collinetta resa tramite una serie di linee puntinate: in questo caso l'insieme degli elementi oltre a determinare una collocazione spaziale potrebbe riferirsi ad una situazione peculiare del teatro tragico – che costituisce il modello per queste raffigurazioni – dove appunto il tempio è di norma riconoscibile come ingresso sullo sfondo, mentre le azioni umane occupano lo spazio esterno antistante.

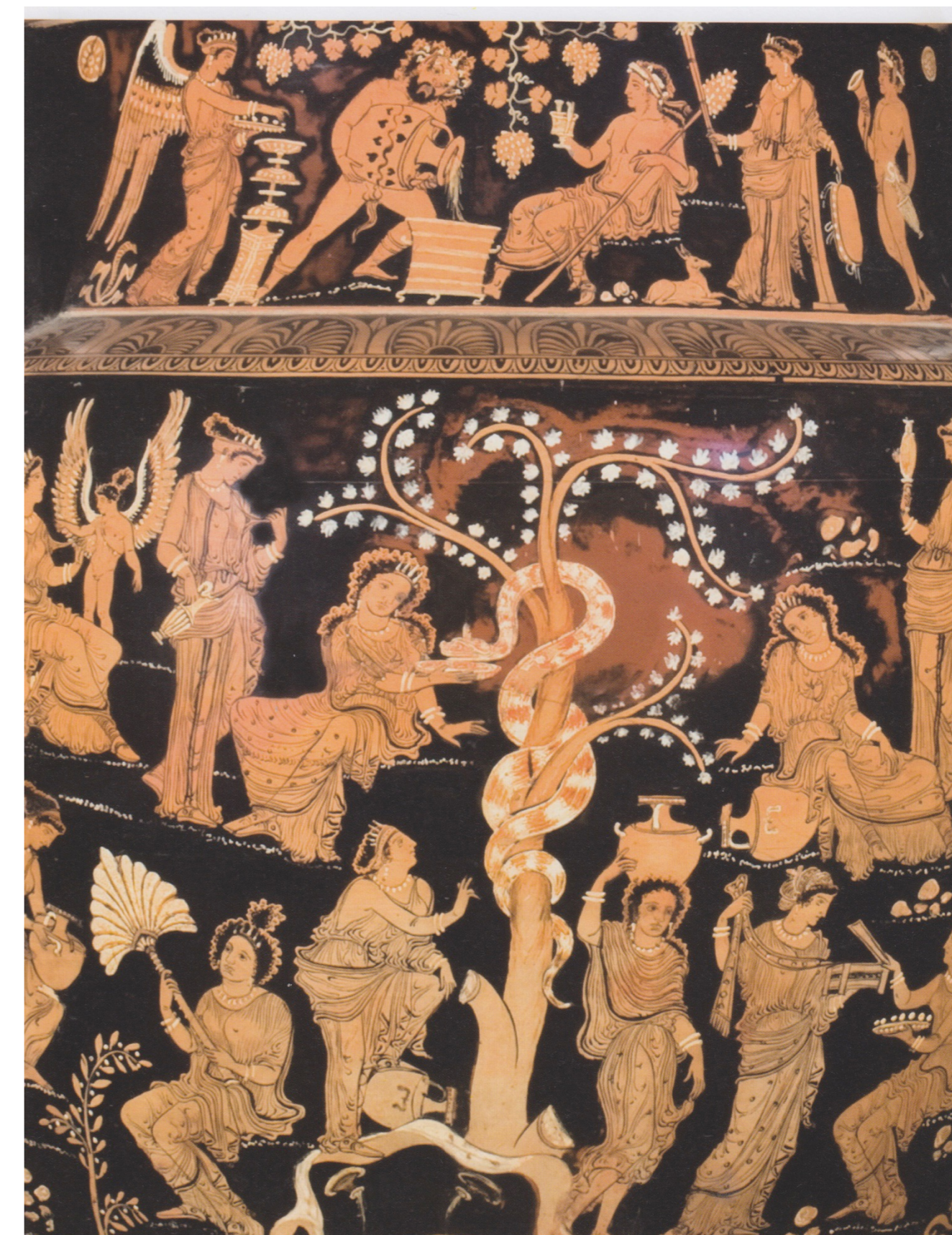


Fig. 3 - Particolare di Cratere a volute apulo da Ruvo di Puglia (BA), P. di Licurgo 360 a.C., Museo Archeologico Jatta, inv. 36822

Su un altro capolavoro conservato a Napoli il Pittore di Dario (Fig.4), focalizzando la sua attenzione su Atlante e l'albero e suggerendo una "lettura verticale" delle scene del vaso, sembra avanzarne una anche in senso orizzontale seguendo il movimento da destra a sinistra delle personificazioni dei concetti astrali (Phosphoros ed Helios). Rappresentando gli astri in corsa nella loro funzione cosmografica e cosmologica, il pittore pone l'accento sul movimento costante di questi elementi e sul passaggio dal giorno alla notte, all'interno del quale Atlante e il giardino delle Hesperides rivestono un ruolo centrale, come si evince dalla loro sovrapposizione.

La centralità dell'albero all'interno delle immagini riguardanti il mito di Herakles e delle Hesperides suggerisce che la sua funzione non è neutrale: marcatore di spazio e allo stesso tempo punto nodale della scena, l'albero è oltremodo connesso con le figure della rappresentazione. Esso connota e denota lo spazio iconico, giocando un doppio ruolo nella costruzione della composizione spaziale al pari degli altri elementi nella messa in scena del mito.



Fig. 4 - Particolare di Cratere a volute apulo da Ruvo di Puglia (BA), P. di Dario 340 a.C., Napoli, MAN, inv. 81394