

ANTENOR QUADERNI

DIREZIONE

Irene Favaretto, Francesca Ghedini

COMITATO SCIENTIFICO

Maria Stella Busana, Jacopo Bonetto, Paolo Carafa, Marie Brigitte Carre, Heimo Dolenz, Christof Flügel, Andrea Raffaele Ghiotto, Giovanni Gorini, Stefania Mattioli Pesavento, Mauro Menichetti, Athanasios Rizakis, Monica Salvadori, Daniela Scagliarini, Alain Schnapp, Gemma Sena Chiesa, Desiderio Vaquerizo Gil, Paola Zanovello, Norbert Zimmermann

COORDINAMENTO SCIENTIFICO

Isabella Colpo

SEGRETERIA REDAZIONALE

Matteo Annibaleto, Maddalena Bassani

Il volume raccoglie gli Atti del Convegno conclusivo del Progetto di Ateneo dell'Università di Padova 2009-2011 "La lana nella Cisalpina romana" (responsabile scientifico Maria Stella Busana) ed è pubblicato con il finanziamento dello stesso Progetto.

Volume con comitato internazionale di referee.

Volume with international referee system.

Layout grafico: Matteo Annibaleto

Università degli Studi di Padova
Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica
Piazza Capitaniato, 7 - 35139 Padova
antenor.beniculturali@unipd.it

ISBN 978-8897385-30-1
© Padova 2012, Padova University Press
Università degli Studi di Padova
via 8 febbraio 1848, 2 - 35122 Padova
tel. 049 8273748, fax 049 8273095
e-mail: padovauniversitypress@unipd.it
www.padovauniversitypress.it

Tutti i diritti sono riservati. È vietata in tutto o in parte la riproduzione dei testi e delle illustrazioni.

In copertina: Pascolo Foppe con pecore (foto <http://www.franciacortainbianco.it/home.php?idp=146>).

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI
archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica

ANTENOR QUADERNI 27

LA LANA NELLA
CISALPINA ROMANA
ECONOMIA E SOCIETÀ

STUDI IN ONORE DI
STEFANIA PESAVENTO MATTIOLI

ATTI DEL CONVEGNO
(PADOVA-VERONA, 18-20 MAGGIO 2011)

a cura di Maria Stella Busana e Patrizia Basso
con la collaborazione di Anna Rosa Tricomi



PADOVA UNIVERSITY PRESS

SOLA EST NON TERRITA VIRGO
IL MITO DI ARACNE E LE AMBIGUE TRAME DELLA TESSITURA

Monica Salvadori

Il tema del convegno offre l'occasione per approfondire il mito più profondamente connesso al tema della tessitura: la tragica vicenda della giovane Aracne, la cui narrazione dipende pressoché esclusivamente dal racconto di Ovidio¹, sviluppato nella prima parte del libro VI delle *Metamorfosi* e inserito all'interno di una serie di racconti che affrontano il tema della *hybris* punita. La rilettura del passo ovidiano e la verifica del ricorso al mito della tessitrice nella tradizione iconografica si giustificano nell'ambito del più ampio progetto "*MetaMARs*. Le metamorfosi di Ovidio. Mito, arte, società", le cui linee sono già state esplicitate da F. Ghedini², nato dall'idea di una rilettura delle *Metamorfosi* di Ovidio in chiave storico artistica, con l'obiettivo di ricostruire i modelli visuali che potevano aver influenzato il racconto del poeta o, viceversa, la fortuna di certe soluzioni narrative elaborate da Ovidio nel trasferimento al mondo delle immagini.

Riprendiamo in breve la narrazione ovidiana. A conclusione del lungo episodio che copre la seconda metà del libro V, vale a dire il racconto della gara di canto, in cui le Muse sono temerariamente sfidate dalle Pieridi, gruppo di nove sorelle mortali che saranno sconfitte e trasformate in gazze, è la stessa Minerva ad aprire il libro VI, che sviluppa il tema del *certamen* artistico attraverso gli episodi di Minerva e Aracne e di Apollo e Marsia e nel quale più in generale si svolge la tematica del conflitto fra mortali e dei con la tragica vicenda di Niobe e con la punizione dei contadini licii.

I primi versi del libro VI (vv. 7-18) ci introducono immediatamente il profilo della giovane tessitrice lidia, la quale ha l'ardire di sfidare Minerva nell'*ars lanifica*. Famosa non per ceto o per famiglia, ma proprio per la sua arte, Aracne è figlia di Idmone (l'Abile) di Colofone, un tintore di lane, le cui modeste condizioni impongono l'uso della porpora di Focea, nominata soltanto in questo passo come centro di produzione della celebre tintura. È orfana di madre, anch'essa di origini modeste, e nonostante viva a Ipepe, piccola città della Lidia, si è fatta un gran nome, *nomen memorabile*, che sarà la causa della sua distruzione: Aracne nega che le sue abilità siano attribuibili all'insegnamento di Minerva e provoca la dea ad un confronto. Seguendo l'interpretazione del mito in chiave antropologica da parte di F. Frontisi-Ducroux³, possiamo desume-

¹ Non abbiamo riferimenti letterari prima dell'età augustea, ma il cenno in Virgilio (VERG. *georg.* 4, 246-247) *inuisa Minervae / laxos in foribus suspendit aranea cassis* è testimonianza della diffusione del mito nella cultura latina del I sec. a.C. Vi sono anche brevi cenni in Plinio (PLIN. *nat.* 7, 196), che parla di un certo *Closter*, figlio di Aracne e inventore del fuso. Di altre versioni restano tracce in due passi degli scolii ai *Theriaca* di Nicandro: nel primo si accenna ad una Aracne di origine attica, educata da Atena nell'arte tessile e successivamente punita con la metamorfosi insieme al fratello *Phalanx* perché colpevoli di incesto (il fratello era stato istruito invece nell'arte della guerra). Per una ricostruzione della tradizione letteraria del mito di Aracne si veda il recente commento di G. Rosati (2009) ai libri V-VI delle *Metamorfosi* per l'edizione della Fondazione Lorenzo Valla. Sul tema di Aracne si vedano anche i recenti contributi di SENA CHIESA c.s. e MICHELI c.s.

² Per una presentazione generale del progetto, cfr. GHEDINI 2008, pp. 48-64; GHEDINI 2011, pp. 11-13; si veda inoltre il contributo di F. Ghedini in questa sede.

³ FRONTISI-DUCROUX 2003, pp. 253-254.

re che Aracne abbia appreso i primi rudimenti dell'arte della filatura e della tessitura della lana non attraverso la naturale trasmissione del sapere femminile per via materna e che, per questo motivo, la sua educazione sia incompleta, mancandole quelle qualità di riservatezza, modestia, discrezione e rispetto degli dei che dovevano caratterizzare il lavoro tipicamente riservato alle donne e che venivano trasmesse di madre in figlia.

Nei vv. 17-23, che precedono il momento vero e proprio della contesa con Pallade, Ovidio costruisce un vivido quadro, funzionale ad illustrare le straordinarie abilità manuali della giovane tessitrice, della quale ci dice: «... non solo meritava ammirare i lavori finiti, ma anche mentre li faceva: tale era la bellezza dell'arte...»⁴, *tantus decor adfuit arti*.

È l'atto "performativo" – concedendoci un termine proprio della critica d'arte contemporanea – che affascina Ovidio, la cui moderna sensibilità ci colpisce in questo passo, come in molti altri casi. Con uno di quegli inserimenti quasi filmici tipicamente ovidiani, Aracne è protagonista dell'intero processo di lavorazione della lana, che viene fatto vivere al lettore, coinvolto, in ultima battuta, nel giudizio finale sull'origine del sapere di Aracne: *scires a Pallade doctam* (v. 23), basta vederla per capire che era stata istruita da Pallade. Ma Aracne, allevata dal padre, rifiuta la tutela della dea, che, a inizio contesa, Ovidio definisce *Iove nata* (v. 51), evidenziando dunque – come osservato da F. Frontisi-Ducroux – che si tratta di uno scontro tra «figlia di padre contro figlia di padre»⁵, in cui Aracne si presenta come il doppio umanizzato di Minerva.

Ma torniamo al processo di lavorazione della lana (vv. 19-23). Il primo momento è quello che prevede l'azione di *agglomerare* la lana ancora grezza in prime matasse *rudem primos lanam glomerabat in orbis*, per poi passare alla fase vera e propria della *cardatura*, i cui ripetuti gesti da parte delle dita esperte di Aracne suggeriscono al poeta un confronto fra la massa dei bioccoli di lana ammorbidita e la vaporosità delle nuvole; la successiva azione della *filatura* viene tutta sintetizzata, in un solo verso, dal gesto del pollice di far girare il fuso tornito *levi tere-tem versabat pollice fusum*, mentre per un'allusione più lata alla pratica della *tessitura* Ovidio si serve dell'espressione *pingebat acu*, che più propriamente andrebbe a indicare il ricamo, ma che nel contesto della storia si riferisce al procedimento di tessere e istoriare insieme, assimilando l'attività artistica di Aracne a quella del pittore. L'intero processo di lavorazione, contraddistinto da queste quattro fasi ben precise, si ritrova analogamente descritto in altre fonti, tra cui il *carmen* 64 di Catullo in relazione all'attività delle Parche⁶.

Al consiglio di Minerva, sotto le spoglie di un'anziana donna, di accontentarsi del riconoscimento di una gloria umana, ovvero di accettare la superiorità della dea e di implorare, come supplice, il suo perdono per averla offesa, Aracne risponde con ira, mantenendo fermo il suo proposito. A tale reazione segue lo svelamento della dea e, dopo un breve indugio causato dall'emozione incontrollata della giovane che le imporpora improvvisamente il volto (vv. 46-47), ecco l'inizio della sfida.

Le due rivali procedono in maniera simmetrica: si collocano da parti opposte e tendono entrambe l'ordito. I vv. 55-69 costituiscono una delle descrizioni più dettagliate del procedimento della tessitura nella letteratura latina, in parte citati da Seneca nell'*epistula* 90⁷. Prima di passare alla descrizione dei soggetti delle due tele, Ovidio si sofferma su tre aspetti che costituiscono gli

⁴ Trad. di G. Chiarini (ed. Valla).

⁵ FRONTISI-DUCROUX 2003, p. 253.

⁶ Vv. 310-322: [...] «e le mani operavano esatte l'eterna fatica. / La sinistra teneva la conocchia di morbida lana, / la destra calava leggera le fila, le dita / levate la formavano, il pollice obliquo torceva / perpetuamente il fuso librato in un vortice esatto, / il dente mordeva, spuntando, eguagliando il lavoro, / e i filamenti lanosi uscenti dal netto filato / aderivano morsi alle tenui aride labbra; / ai loro piedi la lana filata, morbida e bianca, / s'avvolgeva protetta negli esili cesti di vimini. / Allora, traendo la lana, con limpida voce / versarono il destino futuro, in un canto profetico / che mai nessuna età potrebbe accusare d'inganno. [...]» (trad. di E. Mandruzzato).

⁷ SEN. *epist.* 90, 2.

elementi cardine di ogni creazione artistica: la tecnica (l'“ingegneria” dei telai), il *pathos* creativo delle due tessitrici, la materia prima.

La descrizione della tecnica si colloca sulla linea di quelle, già presenti in Omero, di procedimenti artigianali e si caratterizza per l'impiego di un linguaggio specifico. I telai sono verticali e tenuti insieme sulla sommità dal subbio (*iugum*), al quale sono fissati i fili dell'ordito ben separati da una canna (*harundo*); grazie alla spola (*radius*) si intreccia il filo della trama (*subtemen*), che la mano intanto srotola dal gomito, e ad ogni colpo di pettine, con l'azione continua dei suoi denti, il tessuto è reso compatto. Le due tessitrici, con le vesti strette al petto, si affrettano (*festinant*) e muovono le sapienti braccia, la cui *doctrina* è fondamentale per la tessitura, ma il loro impegno (*studius*) vince la fatica. Entrambe tessono porpora prodotta a Tiro⁸, i cui effetti di sfumatura vengono paragonati a quelli dell'arcobaleno, e su questo fondo cangiante, che ben si presta al tema della metamorfosi, inseriscono tra i fili il duttile oro; e sulla tela prende così forma un'antica storia.

Per il tema affrontato in questa sede tralasciamo la lunga sezione ecfraistica che occupa i vv. 70-128, in cui le due tele, prima quella di Minerva e poi quella di Aracne, sono illustrate⁹. Ricordiamo che la struttura della tela di Minerva prevede una netta divisione fra la parte centrale in cui è raffigurata la contesa tra Atena e Poseidone, alla presenza dei dodici dei, e i quattro angoli dove sono illustrate le punizioni inflitte dagli dei ad alcuni mortali arroganti: nel complesso la tela è caratterizzata da un senso dell'ordine, della simmetria e della gerarchia fra le parti. Ben diversa è la struttura della tela di Aracne, in cui le avventure erotiche degli dei – soggetto empio e provocatorio – si susseguono in maniera paratattica a partire da quelle di Giove per poi passare a narrare i fatti che vedono come protagonisti Nettuno, Apollo, Bacco e infine Saturno. È stato osservato come la tela di Minerva si contraddistingua per la rigidità dello schema compositivo, mentre quella di Aracne si caratterizzi per la fluidità con cui sono narrate le azioni seduttive degli dei, trasformati di propria volontà in una forma animale per soddisfare le proprie passioni¹⁰. Nel confronto fra le due opere nulla ha da dire Pallade sulla tela di Aracne e nemmeno l'Invidia (*Livor*) avrebbe avuto qualcosa da obiettare. Dunque la tessitrice lidia non risulta sconfitta. Ma di questo successo si duole la dea, ora definita *flava virago*, e, in preda ad un accesso d'ira di carattere “umano”, distrugge la tela intessuta con i crimini celesti (*caelestia crimina*) e, con la spola di legno del Citoro che tiene in mano (un legno di bosso particolarmente duro, utilizzato per la fabbricazione delle spole e dei pettini), colpisce tre o quattro volte la fronte di Aracne, *ter quater Idmoniae frontem percussit Arachnes* (v. 133): è un gesto di una violenza incontrollata rivolto verso un bersaglio non casuale, dal valore biunivoco, simbolo del pudore ma anche della sfrontatezza¹¹. Incapace di sopportare questa umiliazione, in un atto di estremo orgoglio, Aracne tenta di impiccarsi, ma la dea impone la sua ultima vendetta: sorregge il corpo di Aracne e la trasforma in ragno, condannandola a tessere per sempre tele geometriche e aniconiche e del tutto precarie. È dall'epilogo del mito che il ragno, nato dalla metamorfosi di Aracne, diventa simbolo delle qualità femminili per eccellenza, la pazienza e la laboriosità, esercitate all'interno dei chiusi spazi domestici: *texendi vero araneas diligentiores esse quam Penelopam ullam vel Andromacham* (FRONTO, *Laudes neglegentiae*, 6-8), ma anche Ovidio *deserta sub trabe* (OV., *ars*, 1, 14.8) sui luoghi dove opera il ragno.

È già stato ampiamente discusso, anche in tempi recenti¹², quanto il mito si carichi della problematica del complesso rapporto fra potere e artisti, tra le esigenze di autonomia di questi ultimi e i condizionamenti ideologici e sociali loro imposti, tema centrale nella politica culturale di Au-

⁸ BLÜMNER 1912², I, p. 230. Sugli effetti cangianti della porpora di Tiro, cfr. PLIN. *nat.* 9, 134.

⁹ Cfr. LEACH 1974. Per un quadro sinottico sulla vasta bibliografia relativa alle tele di Minerva e Aracne, cfr. ROSATI 2009, pp. 244-246.

¹⁰ ROSATI 2009, p. 258.

¹¹ Sul carattere ambivalente della fronte, cfr. ROSATI 2009, p. 269 e LÖFSTEDT 1981, pp.169-170.

¹² Su questo aspetto, cfr. ancora le osservazioni in ROSATI 2009, p. 243.

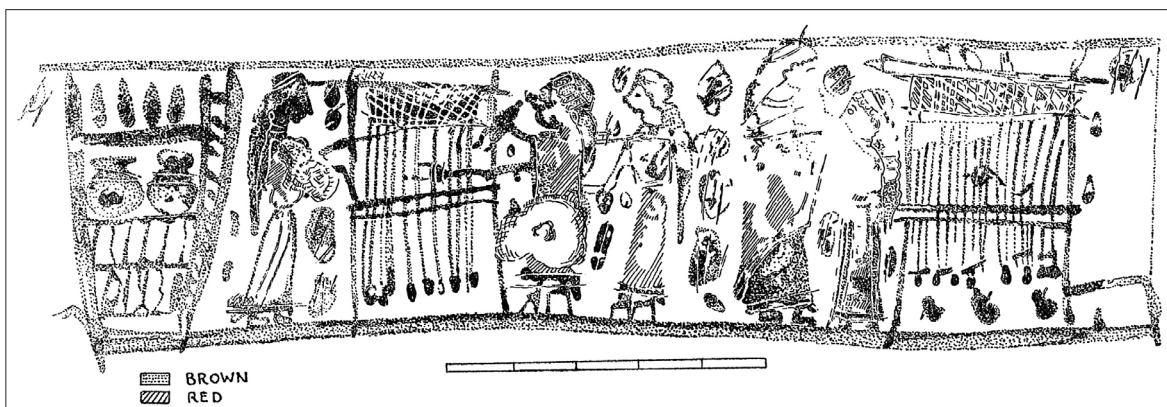


Fig. 1 - Corinto, Museo, *aryballos*, scena di tessitura (da WEINBERG, WEINBERG 1956, tav. 33).

gusto e, come è noto, particolarmente sentito da Ovidio. Si è già sottolineato che il mito di Aracne ben rientra nel sistema dei racconti del libro VI, in particolare le vicende di Niobe e di Marsia, ma mentre della fortuna di questi due temi troviamo conferma nelle diffuse attestazioni del panorama artistico-figurativo di età augustea, nel caso di Aracne la documentazione figurativa si rivela quasi inesistente. I miti di *hybris* di Niobe e Marsia, ripresi nelle *Metamorfosi*, ben si inserivano nella propaganda per immagini voluta da Augusto per il loro implicito messaggio politico, strettamente connesso al ruolo giocato da Apollo (in filigrana il *princeps*), che assurge a ripristinatore dell'ordine cosmico nel caso della vicenda di Niobe¹³ e che, con gli opportuni "aggiustamenti" allo schema iconografico e con la risemantizzazione del mito¹⁴, è vittorioso nella gara contro il tracotante satiro.

Tenendo presente che il richiamo a questi miti da parte del poeta di Sulmona sottende sem-

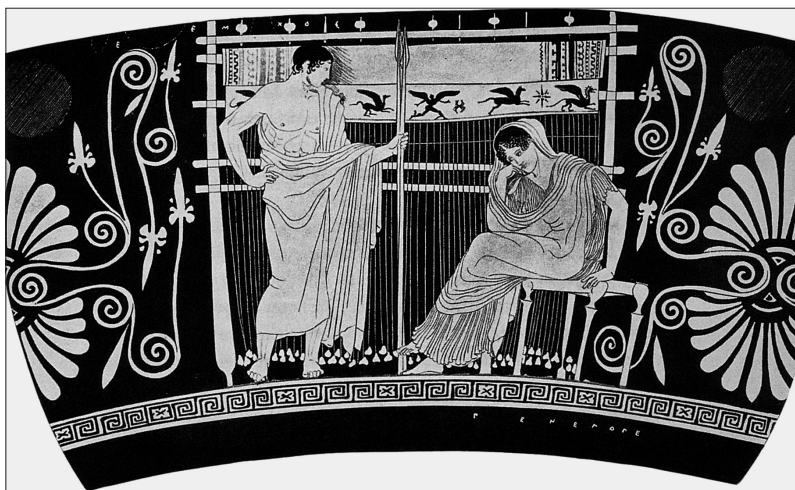


Fig. 2 - Chiusi, Museo archeologico nazionale, *skyphos*, Penelope al telaio (da FRONTISI-DUCROUX 2003, fig. 57).

pre un «augusteismo... solo di facciata»¹⁵, il recupero del mito di Aracne nel testo ovidiano sembra del tutto funzionale al discorso poetico, assurgendo l'attività di Aracne a metafora del comporre poesia e diventando la storia della tessitrice lidia veicolo per comunicare la polemica del poeta nei confronti di un potere che impone con sempre maggior forza le proprie regole¹⁶.

Come già detto, la tradizione iconografica del mito di Aracne non è attestata dalle fonti archeolo-

¹³ Da ultimo, sul mito di Niobe nella propaganda augustea, cfr. SALVO 2009.

¹⁴ Per cambiamenti dell'iconografia di Marsia in età augustea, cfr. SALVO 2008.

¹⁵ SALVO 2009, p. 109.

¹⁶ Nella figura di Aracne è stato anche vista una profetica anticipazione del destino di Ovidio, le cui opere saranno bandite dalle biblioteche di Roma (HARRIES 1990).

giche¹⁷; dubbia è l'identificazione dell'episodio in un *aryballos* corinzio¹⁸ (fig. 1), dove la scena che vede la raffigurazione di due telai e di cinque donne al lavoro sembra piuttosto illustrare una generica scena di tessitura; l'interesse di questo manufatto consiste tuttavia nella cura prestata alla rappresentazione della struttura complessa del telaio verticale, che vedrà alcune versioni realistiche più tarde, come quella dello *skyphos* di Chiusi con la celebre figura di Penelope seduta nel classico gesto della meditazione davanti ad un grande telaio, strumento della sua forza di attesa e della sua fedeltà coniugale¹⁹ (fig. 2). In questo silenzio di testimonianze, da imputare alla casualità dei ritrovamenti ma forse anche alla "negatività" implicita nella figura di Aracne, l'unico esempio di traduzione in immagine della vicenda è quello attestato nel rilievo della trabeazione del portico del cd. Foro Transitorio, voluto – come è noto – da Domiziano, che nel lato est era occupato dal Tempio di Minerva²⁰. La parte a noi giunta del rilievo è quella del lato meridionale, caratterizzato dalla presenza delle cd. "Colonnacce", le due strutture superstiti dei colonnati di ordine corinzio innalzati lungo le mura perimetrali della piazza a costituire una sorta di pseudo-portico. Del fregio si conserva un tratto che rappresenta figure femminili occupate in lavori di tessitura e filatura, tra cui la scena identificata con la punizione di Aracne da parte di Minerva (fig. 3). Sull'attico, che reca sul piano superiore i fori delle grappe per l'ancoraggio di statue, rimane uno dei rilievi posti lungo l'asse degli intercolumni, in cui una figura femminile con elmo e scudo è stata tradizionalmente identificata come Minerva (fig. 4), sebbene il ritrovamento di una serie di frammenti riferibili ad un altro rilievo, di analoga collocazione, con ancora una figura femminile, abbia fatto recentemente ipotizzare la sequenza delle personificazioni delle Province²¹. In un saggio dedicato al fregio, E. D'Ambra analizza la scena della punizione di Aracne e ne dà una motivazione coerente con le altre scene rappresentate²². Il richiamo al mito di Aracne, giovane artigiana che mette in discussione la supremazia di Minerva, si carica di un valore "negativo" e diventa un modello contrario alla serie di immagini di donne che filano, tessono e mostrano le loro tele, frutto di un lavoro "positivo", sotto la tutela di Minerva. Non sappiamo quali altre tematiche si sviluppavano sui lati restanti dei portici della piazza, ma possiamo ipotizzare che l'intero programma decorativo fosse dedicato alla divinità che, più di ogni altra, era considerata centrale nell'ideologia imperiale di Domiziano²³, che,

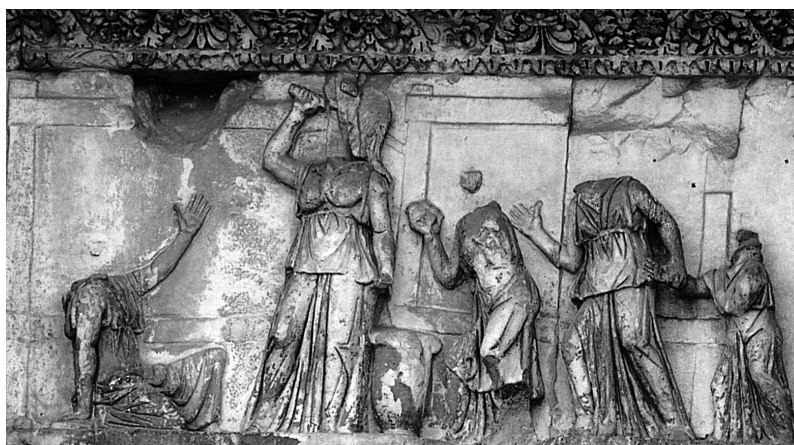


Fig. 3 - Roma, cd. Foro Transitorio, particolare della scena identificata con la punizione di Aracne da parte di Minerva (da DEL MORO 2007, fig. 257).

bre figura di Penelope seduta nel classico gesto della meditazione davanti ad un grande telaio, strumento della sua forza di attesa e della sua fedeltà coniugale¹⁹ (fig. 2). In questo silenzio di testimonianze, da imputare alla casualità dei ritrovamenti ma forse anche alla "negatività" implicita nella figura di Aracne, l'unico esempio di traduzione in immagine della vicenda è quello attestato nel rilievo della trabeazione del portico del cd. Foro Transitorio, voluto – come è noto – da Domiziano, che nel lato est era occupato dal Tempio di Minerva²⁰. La parte a noi giunta del rilievo è quella del lato meridionale, caratterizzato dalla presenza delle cd. "Colonnacce", le due strutture superstiti dei colonnati di ordine corinzio innalzati lungo le mura perimetrali della piazza a costituire una sorta di pseudo-portico. Del fregio si conserva un tratto che rappresenta figure femminili occupate in lavori di tessitura e filatura, tra cui la scena identificata con la punizione di Aracne da parte di Minerva (fig. 3). Sull'attico, che reca sul piano superiore i fori delle grappe per l'ancoraggio di statue, rimane uno dei rilievi posti lungo l'asse degli intercolumni, in cui una figura femminile con elmo e scudo è stata tradizionalmente identificata come Minerva (fig. 4), sebbene il ritrovamento di una serie di frammenti riferibili ad un altro rilievo, di analoga collocazione, con ancora una figura femminile, abbia fatto recentemente ipotizzare la sequenza delle personificazioni delle Province²¹. In un saggio dedicato al fregio, E. D'Ambra analizza la scena della punizione di Aracne e ne dà una motivazione coerente con le altre scene rappresentate²². Il richiamo al mito di Aracne, giovane artigiana che mette in discussione la supremazia di Minerva, si carica di un valore "negativo" e diventa un modello contrario alla serie di immagini di donne che filano, tessono e mostrano le loro tele, frutto di un lavoro "positivo", sotto la tutela di Minerva. Non sappiamo quali altre tematiche si sviluppavano sui lati restanti dei portici della piazza, ma possiamo ipotizzare che l'intero programma decorativo fosse dedicato alla divinità che, più di ogni altra, era considerata centrale nell'ideologia imperiale di Domiziano²³, che,

¹⁷ SZILÁGYI 1981, p. 471.

¹⁸ Si tratta di un manufatto conservato al Museo Archeologico di Corinto; per una prima identificazione con il mito di Minerva e Aracne, cfr. WEINBERG, WEINBERG 1956; la critica è mossa dai contributi di M.T. Picard (1961, 1965), successivamente appoggiata da SZILÁGYI 1984 e D'AMBRA 1993.

¹⁹ HAUSMANN 1994, p. 293.

²⁰ Per un quadro di sintesi sulle problematiche del Foro Transitorio, cfr. VISCOGLIOSI 2009, pp. 202-209.

²¹ MENEGHINI 2007, pp. 75-76.

²² D'AMBRA 1993, p. 78 ss.

²³ Il culto era fortemente radicato nella Sabina, da cui proveniva la *gens Flavia*. Per la "predilezione" di Domiziano nei confronti di Minerva, cfr. GIRARD 1981; in particolare per il Foro Transitorio, *ibidem*, pp. 236-237.



Fig. 4 - Roma, cd. Foro Transitorio, figura femminile con elmo e scudo identificata come Minerva (DEL MORO 2007, fig. 256).

le espressioni artistiche dell'età moderna, per le quali valga fra tutte il ricordo de *Le filatrici* di Velasquez²⁸ –, mi sembra interessante concludere ricordando che la celebre contesa tra Minerva e la tessitrice lidia è recuperata in maniera scanzonata in età tardo antica. Nel V sec. d.C. Sidonio Apollinare scrive un epitalamio in cui si celebrano le nozze di Polemio e *Araneola*, diminutivo di *Aranea* e chiaramente riconducibile al greco *aracne*. L'accostamento del personaggio Aracne ad una futura sposa non doveva ritenersi consono, se non con una serie di adattamenti. Assistiamo in questo caso ad un ironico ribaltamento del mito, in cui vengono eliminati i tratti antiteologici e sovversivi di Aracne, secondo le acute osservazioni di G. P. Rosati²⁹. La scena è ambientata ad Atene: mentre Polemio, il futuro marito di Araneola, vive nel tempio dedicato alla filosofia, la giovane spicca per le sue doti tessili nel *textrinum Minervae*, sotto lo sguardo di

stando a Svetonio²⁴, onorava la dea fino alla venerazione²⁵: Minerva avrebbe dovuto assicurargli l'apoteosi tra gli dei, come aveva fatto con Ercole. Nel fregio, il cui contenuto ideologico era comunicato da un sistema paratattico di scene avulse da un intento narrativo, è assolutamente preponderante la presenza di figure femminili di varie età, rare per il contesto di un monumento pubblico²⁶, che dovevano proporsi quali *exempla virtutis*: spiccano, ad es., la figura nello schema di *Pudicitia* (fig. 5) e quella nello schema di *Aequitas* (fig. 6), e i gruppi di donne che rendono onore a Minerva Ergane²⁷. La scena di Aracne si inserisce dunque come esempio negativo, prototipo di un comportamento trasgressivo, poiché essa carica un'attività per eccellenza femminile, i cui prodotti dovrebbero essere il risultato delle virtù matronali di modestia e di umiltà, di ambizioni non lecite. L'arroganza di Aracne, che mette in crisi l'autorità di Minerva, ma soprattutto i contenuti della sua tela, che deridono la "pudica" Minerva descrivendo le avventure sessuali degli dei, sono del tutto antitetici al progetto di Domiziano di rafforzare le leggi sul matrimonio e sull'adulterio, in linea con la politica moralizzatrice dei costumi di Augusto.

Nell'attuale penuria di versioni iconografiche del mito nel mondo antico – che contrasta ampiamente con la fortuna di Aracne nel-

²⁴ SVET., *Dom.*, 15, 3: *Mineruam, quam (sc. Domitianus) superstitiose colebat.*

²⁵ Su tale aspetto della religiosità di Domiziano, cfr. anche CASS. DIO. 67, 1.

²⁶ Sulla presenza delle figure femminili nei monumenti pubblici, cfr. BOYMEL KAMPEN 1991.

²⁷ Per una recente riconsiderazione del fregio e per una lettura in chiave "cerimoniale" e "sacrale", cfr. MICHELI c.s.: il fregio andrebbe piuttosto collegato ad una illustrazione delle celebrazioni in onore di Minerva, forse le famose *Quinquatrie*.

²⁸ Tra le altre, merita citare inoltre le celebri versioni del mito da parte di Tura, Veronese, Tintoretto. Per la fortuna di Aracne nell'arte moderna, cfr. BARKAN 1986, p. 5 ss.

²⁹ ROSATI 2004, pp. 2-8.



Fig. 5 - Roma, cd. Foro Transitorio, gruppo con figura femminile nello schema di *Pudicitia* (da D'AMBRA 1993, tav. 51. Section 3).



Fig. 6 - Roma, cd. Foro Transitorio, gruppo con figura femminile nello schema di *Aequitas* (D'AMBRA 1993, tav. 64. Section 5).

Minerva, che, sentendosi sconfitta dalla bravura della giovane, rinuncia da subito alla contesa: già dall'inizio Sidonio corregge il modello ovidiano. A dimostrazione delle capacità di Araneola, sono descritti i drappi da lei tessuti: inizialmente con soggetti consoni a celebrare l'amore coniugale (Penelope, Orfeo, Alcesti), poi, con un brusco cambiamento di prospettiva, con gli amori di Giove. Minerva volge lo sguardo altrove, esprimendo un disagio nei confronti della tematica. Ma Araneola cambia nuovamente il soggetto e rappresenta la vittoria di Laide su Diogene, ovvero la vittoria di *eros* sulla filosofia, ovvero una versione terrena e umana di quanto esplicitato dalla tela di Aracne. Araneola, con leggerezza, mantiene un atteggiamento polemico nei confronti della dea, la quale a questo punto sorride (*subrisit Pallas*) e la ammonisce: lascia che sia tua madre (ovvero la mitica Aracne) a tessere queste opere; «tu fanciulla che stai per sposare il mio filosofo, non deriderai ancora a lungo i miei principi» (*Non nostra ulterius ridebis dogmata, virgo philosopho nuptura meo*, vv. 186-187). Sancendo così le nozze tra Araneola e Polemio, in uno scambio di ruoli, Minerva, la ovidiana *belli metuenda virago*, diventa dea pronuba, compito che nella tradizione dell'epitalamio spetta tradizionalmente a Venere.

RIASSUNTO

Il convegno offre l'occasione per approfondire il mito più profondamente connesso al tema della tessitura: la tragica vicenda della tessitrice Aracne, la cui narrazione dipende pressoché esclusivamente dal racconto di Ovidio, sviluppato nella prima parte del libro VI delle *Metamorfosi* e inserito all'interno di una serie di miti che affrontano il tema dell'*hybris* punita. La rilettura del passo ovidiano e la verifica del ricorso al mito della tessitrice nella tradizione iconografica si collocano all'interno del ben più ampio progetto "*MetaMArS*. Le metamorfosi di Ovidio. Mito, arte, società", attivo presso il Dipartimento di Archeologia dell'Università di Padova, che nasce dall'idea ambiziosa di una revisione delle *Metamorfosi* di Ovidio da una prospettiva storico artistica, con l'obiettivo di ricostruire i modelli visuali che possono aver influenzato il racconto del poeta o, viceversa, la fortuna di certe soluzioni narrative elaborate da Ovidio nel trasferimento al mondo delle immagini. Ad introdurre il momento vero e proprio della contesa con Pallade, il poeta inserisce tutta una serie di osservazioni sui gesti di Aracne all'opera ("...non solo meritava ammirare i lavori finiti, ma anche mentre li faceva:

tale era lo spettacolo dell'arte...") che costituiscono una delle più concrete esplicitazioni del fascino esercitato dall'atto performativo dell'artista su chi, letterariamente, crea attraverso le parole.

ABSTRACT

The topic of the discussion offers an opportunity to more deeply consider a myth connected to the theme of weaving: the tragic story of the weaver Arachne, whose story depends almost exclusively on the story by Ovid, developed in the first part of Book VI of the *Metamorphoses* and placed inside a series of myths that deal with the theme of punished *hybris*. The reading of the Ovidian myth and the analysis of the evidences in the iconographic tradition lie well within the project "*MetaMArS. The Metamorphoses of Ovid. Myth, Art, Society*", active in the Department of Archaeology, University of Padua, sprung from the idea of an ambitious revision of Ovid's *Metamorphoses* from the perspectives of art history, with the aim to reconstruct visual models that could have influenced the Ovidian narration, or, viceversa, the effect of certain passages written by Ovid on visual interpretations of the myth. Introducing the actual contest with Pallas, the poet inserts a series of observations on Arachne's gestures ("... it was not only worth admiring the finished product but also while she made them, it was the spectacle of making the art ..."), which constitutes one of the more concrete evidences of fascination exercised by the act of weaving on an artist who creates his art through words.

BIBLIOGRAFIA

- BARKAN L. 1986, *The gods made flesh. Metamorphosis and the pursuit of paganism*, New Haven-London.
- BLÜMNER H. 1912², *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, I-IV, Leipzig-Berlin.
- BOYMEL KAMPEN N. 1991, *Between Public and Private: Women as Historical Subjects in Roman Art*, in *Women's history and ancient history*, a cura di S. B. Pomeroy, North Carolina, pp. 197-217.
- D'AMBRA E. 1993, *Private lives, imperial virtues: the frieze of the Forum Transitorium in Rome*, Princeton.
- DEL MORO M.P. 2007, *Il Foro di Nerva*, in *Il Museo dei Fori imperiali nei Mercati di Traiano*, a cura di L. Ungaro, Milano, pp. 178-191.
- FRONTISI-DUCROUX F. 2003, *L'homme-cerf et la femme-araignée. Figure grecque de la métamorphose*, Paris.
- GHEDINI F. 2008, *MetaMArS. Mito, arte, società nelle Metamorfosi di Ovidio. Un progetto di ricerca*, in *Eidola. International Journal of Classical Art History*, 5, pp. 48-64.
- GHEDINI F. 2011, *Ovidio e il progetto MArS*, in *Eidola. International Journal of Classical Art History*, 8, pp. 11-14.
- GIRARD J.L. 1981, *Domitien et Minerve: une prédilection impériale*, in *ANRW*, 2.17.I, pp. 233-245.
- HARRIES B. 1990, *The spinner and the poet: Arachne in Ovid's Metamorphoses*, in *ProcCambr-PhilSoc*, XXXVI, pp. 64-82.
- HAUSMANN CH. 1994, *Penelope*, in *LIMC*, VII, pp. 291-295.
- LEACH E.W. 1974, *Ekphrasis and the theme of artistic failure in Ovid's Metamorphoses*, in *Ramus: Critical studies in Greek and Roman literature*, 3, pp. 102-142.
- LÖFSTEDT B. 1981, *Frons "Scham" und "Schamlosigkeit"*, in *ActaClassica*, XXIV, pp. 169-170.
- MENEGHINI R. 2007, *Il Tempio della Pace. Il Foro di Nerva. La "Terrazza Domitiana"*, in *I Fori Imperiali. Gli scavi del Comune di Roma (1991-2007)*, Roma, pp. 71-81.
- MICHELI M.E. c.s., *La sfida al telaio (met. VI, 1-145)*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*, Atti del convegno (Padova, 15-17 settembre 2011).
- PICARD M.TH. 1961, *Quelques observations au sujet de la frise du "Forum de Nerva" a Rome*, in *Atti del VII Congresso Internazionale di Archeologia Classica*, Roma, II, pp. 433-450.
- PICARD M.TH. 1965, *Sur le châtiment d'Arachne: a propos d'une frise de le Fore de Nerva*, in *RA*, I, pp. 47-63.
- ROSATI G. 2004, *La strategia del ragno, ovvero la rivincita di Aracne. Fortuna tardo-antica (Sidonio Apollinare, Claudiano) di un mito ovidiano*, in *Dictynna*, 1, pp. 2-14.
- ROSATI G. 2009, *Ovidio. Metamorfosi*, Milano.
- SALVO G. 2008, *Ovidio come specchio della cultura figurativa di età augustea. Miti di hybris punita: Marsia*, in *Eidola. International Journal of Classical Art History*, 5, pp. 83-111.
- SALVO G. 2009, *Ovidio e la cultura figurativa di età augustea: il mito di Niobe tra arte e letteratura*, in *Eidola. International Journal of Classical Art History*, 6, pp. 89-112.
- SENA CHIESA G. c.s., *La tela di Aracne*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*, Atti del convegno (Padova, 15-17 settembre 2011).
- SZILÁGYI G. J. 1984, *Arachne*, in *LIMC*, II, pp. 470-471.
- VISCOGLIOSI A. 2009, *Il Foro Transitorio*, in *Divus Vespasianus. Il bimillenario dei Flavi*, a cura di F. Coarelli, Milano, pp. 202-209.
- WEINBERG G.D., WEINBERG S.S. 1956, *Arachne of Lydia at Corinth*, in *The Aegean and the Near East. Studies presented to H. Goldman*, ed by S.S. Weinberg, New York, pp. 262-267.