



Mireille Corbier et Gilles Sauron (dir.)

Langages et communication : écrits, images, sons

Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques

Parlare con il corpo : gesti scritti e gesti rappresentati

Francesca Ghedini e Giulia Salvo

DOI: 10.4000/books.cths.888

Editore: Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques

Luogo di pubblicazione: Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques

Anno di pubblicazione: 2017

Data di messa in linea: 13 novembre 2018

Collana: Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques

ISBN digitale: 9782735508662



<http://books.openedition.org>

Notizia bibliografica digitale

GHEDINI, Francesca ; SALVO, Giulia. *Parlare con il corpo : gesti scritti e gesti rappresentati* In: *Langages et communication : écrits, images, sons* [online]. Paris: Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2017 (creato il 20 novembre 2020). Disponibile su Internet: <<http://books.openedition.org/cths/888>>. ISBN: 9782735508662. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.cths.888>.

Parlare con il corpo : gesti scritti e gesti rappresentati

Francesca Ghedini

Professore Ordinario di Archeologia e Storia dell'Arte greca e romana

Giulia Salvo

Assegnista di Ricerca

Università degli Studi di Padova, Dipartimento dei Beni Culturali :
archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica, Padova

Extrait de : CORBIER Mireille et SAURON Gilles (dir.), *Langages et communication : écrits, images, sons*, éd. électronique, Paris, Éd. du Comité des travaux historiques et scientifiques (Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques), 2017.

Cet article a été validé par le comité de lecture des Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques dans le cadre de la publication des actes du 139^e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques tenu à Nîmes en 2014.

Non c'è studioso che, occupandosi del mondo antico, non abbia dovuto confrontarsi con Ovidio. Il poeta è stato oggetto di una delle più lunghe storie degli studi, in cui si sono sovrapposte molteplici prospettive di lettura: filologiche; storiche, con particolare attenzione alle dinamiche politiche e al complesso rapporto che Ovidio intreccia con Augusto; storico-artistiche, soprattutto alla luce della fortuna che le opere del poeta ricevono tra Medioevo e Rinascimento¹. Tuttavia, scarsa attenzione è stata prestata al rapporto che intercorre tra i testi ovidiani, in particolare le *Metamorfosi*, e la produzione figurativa del mondo antico. All'interno di questo ambito, si è invece mosso da circa una decina d'anni il progetto *MAR.S. Mito Arte Società nelle Metamorfosi di Ovidio*, attivo presso l'Università di Padova e coordinato dalle scriventi². Il progetto ha preso avvio dalla considerazione che i versi del cantore di Sulmona hanno la capacità di evocare nella mente del lettore immagini, che rivaleggiano con quelle dell'arte a lui contemporanea; se dunque è vero, come ci sembra di aver dimostrato, che le descrizioni delle *Metamorfosi* sono in grado di competere con la produzione figurativa, a maggior ragione dobbiamo ritenere che esse possano essere considerate specchio del mondo in cui Ovidio viveva, riproducendo situazioni, atteggiamenti, gesti appartenenti al quotidiano. E' da questa riflessione che è nato il contributo che presentiamo, che ha per oggetto un aspetto poco o per nulla indagato negli studi ovidiani, ossia la possibilità di analizzare le opere del poeta augusteo nella prospettiva di comprendere tipologia e significato della gestualità coeva.

Abbiamo quindi deciso di iniziare la nostra indagine con le *Metamorfosi*, che presenta una delle più ampie raccolte di gesti inerenti tutti gli aspetti del vivere, classificandoli in tre grandi categorie che abbiamo definito i *gesti del quotidiano*, i *gesti degli dèi* e i *gesti di metamorfosi*. La prima comprende una molteplicità di situazioni di vita, inerenti i movimenti legati alla sfera dei sentimenti e delle emozioni: stupore, dolore, ira, sfida, supplica, ma anche affetto e tenerezza familiari (tra cui si annoverano pure i gesti dei fanciulli). Vi sono poi la seduzione e il corteggiamento, che avevano già trovato codificazione nelle opere giovanili

1. Si veda il data base ICONOS (www.iconos.it) che raccoglie, per ogni mito narrato nelle *Metamorfosi*, la tradizione letteraria e figurativa, con particolare attenzione alla fortuna dei soggetti nell'arte dal Medioevo a oggi. La bibliografia sul poeta è sterminata. Ci si limita qui a citare le ultime e più complete raccolte inerenti soprattutto le *Metamorfosi*: A. Barchiesi, *Ovidio. Metamorfosi*, p. CLXV-CLXXIV; E. Pianezzola, *Ovidio. Storie d'amore (dalle Metamorfosi)*, p. 343-347.

2. Per un quadro sul progetto: F. Ghedini, « MetaMAR.S. Mito, arte società nelle *Metamorfosi* di Ovidio. Un progetto di ricerca »; I. Colpo, F. Ghedini, G. Salvo (dir.), *Metamorfosi. Miti d'amore e di vendetta nel mondo romano*.

(ad es. *l'Ars Amatoria*); i gesti di “mestiere”, sia maschili (l'artigiano e il fabbro, il boscaiolo, il contadino e il pescatore, il marinaio, il cacciatore, l'arciere, l'auriga, ma anche il medico), sia femminili (le filatrici, le tessitrici, ma anche le cuoche); i gesti che possiamo definire della cultura, con la retorica e la scrittura, e delle arti, soprattutto relativi alla musica e alla danza, talvolta collegate ai momenti conviviali. Ben rappresentati sono anche i gesti dello sport (corsa, equitazione, lancio del disco, lotta ecc.), a cui fanno riscontro quelli del combattimento e della violenza, che possono arrivare fino alla descrizione della drammatica gestualità del suicidio. Ampio spazio è poi riservato alla ritualità, sia essa religiosa, laica (giuramento) oppure magica, o ancora relativa all'esercizio del potere.

Più ridotta è la categoria dei *gesti degli dèi*, a cui sono direttamente collegati i *gesti di metamorfosi*: gli olimpi ora annuiscono, ora scuotono il capo o agitano i loro simboli; si tratta di una gestualità non specifica, se non per gli effetti che scatena in ragione della forza che da essi promana, come ad esempio quando con un semplice cenno arrivano a determinare il cambiamento di stato di un mortale.

Questo ampio campionario pone una serie di domande: da un punto di vista filologico, vanno identificate quelle descrizioni di gesti, ripetute nel corso dell'opera, che assumono una funzione quasi “formularia”, come ad esempio il levare le braccia in segno di stupore o lo strapparsi i capelli ad esprimere il lutto; dal punto di vista sociale e culturale, partendo dal presupposto ormai consolidato che il gesto è portatore di significati che trovano comprensione nella società in cui esso viene adoperato³, merita di essere indagata l'origine degli atteggiamenti descritti da Ovidio: molti di essi fanno parte di una quotidianità ben presente all'autore e affondano le radici in un sistema di linguaggio non verbale ancestrale la cui sintassi semantica si è andata consolidando nel corso del tempo. Nella prospettiva della diffusione di un comune sistema di segni, alcuni gesti, per la forza che li connota, sembrano essere stati fissati nell'immaginario collettivo e trasmessi dagli spettacoli scenici, il teatro e, ancor di più, il pantomimo (gesti “teatrali”)⁴. Di contro, altri atteggiamenti sembrano essere stati suggeriti all'immaginazione del poeta dal repertorio delle immagini che circolavano all'epoca (gesti “iconografici”): fra questi possiamo annoverare la descrizione di Eros che incorda l'arco, chiara citazione dell'Eros di Lisippo⁵; l'immagine della ninfa Aretusa, che ripropone l'atteggiamento della Venere Anadiomene⁶; o ancora il motivo del Sole che, affranto per la morte del figlio, si nasconde il volto⁷, evocativo del celebre Agamennone di Timante. L'influenza che il mondo delle immagini ha probabilmente esercitato sulla fantasia ovidiana è poi testimoniata anche dalla descrizione del volo di Perseo, che esterrefatto di fronte alla bellezza di Andromeda *stupet et visae correptus imagine formae paene suas quater est oblitus in aere pennas* (IV, 674), non immemore di composizioni pittoriche coeve al poeta augusteo, come ha recentemente dimostrato I. Colpo⁸.

Nell'impossibilità di trattare nel dettaglio tutti i gesti descritti da Ovidio, ci concentriamo solo su alcuni che ci sono sembrati particolarmente significativi, inerenti il dolore, la supplica e il rito, cercando, di volta in volta, di definire i legami tra il testo del poeta, la quotidianità a lui nota e il mondo delle immagini.

3. La letteratura in merito è ampia; si rimanda qui ad alcuni studi particolarmente esemplificativi: F. Ghedini, «Arte romana: generi e gesti»; M. Pedrina, *I gesti del dolore nella ceramica attica (vi-v secolo a.C.). Per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco*; M. Baggio, *I gesti della seduzione: tracce di comunicazione non-verbale nella ceramica greca tra vi e iv secolo a.C.*; M. L. Catoni, *Schemata: comunicazione non verbale nella Grecia antica*.

4. Ad es. VIII, 511-512 (Altea che getta il tizzone nella pira) e VI, 658-659 (Filomela che scaglia la testa di Iti in faccia a Tereo).

5. Negli episodi di Apollo e Dafne (I, 455: *viderat adducto flectentem cornua nervo*) e di Ade e Proserpina (V, 383: *oppositoque genu curvavit flexile cornum*).

6. V, 574-575: *dea sustulit alto fonte caput viridesque manu siccata capillos*.

7. II, 329-330: *nam pater obductos luctu miserabilis aegro condiderat oultus*.

8. I. Colpo, M. Salvadori, «Ovidio e la pittura della prima età imperiale», p. 277-281.

I gesti del dolore

Nelle *Metamorfosi* trovano ampio spazio i gesti del dolore, compiuti non solo da mortali ma anche da dèi o semidèi che, come è tradizione nel pantheon greco romano, non sono esenti da passioni umane e dalle conseguenze delle loro azioni, talora drammatiche. Il campionario del dolore che viene messo in scena comprende una varietà di atteggiamenti che vanno da quelli caratterizzati da una certa staticità, come lo stringere il corpo degli amati morti e coprirli di baci⁹ oppure abbracciare la tomba o gli oggetti del defunto¹⁰, a quelli che descrivono figure per lo più femminili, percorse da un dinamismo esasperato, che si strappano i capelli e le vesti¹¹, si straziano le carni¹², levano le braccia¹³ o si battono il petto e gli arti¹⁴.

Nella maggior parte degli episodi narrati il dramma è suscitato da eventi improvvisi e inaspettati, come l'imprevedibile morte di un giovane, sia essa reale (Fetonte, Narciso, Piramo e Tisbe) oppure falsamente rappresentata (ad esempio nell'episodio della falsa dichiarazione di Tereo a Procne). In altri casi la gestualità è provocata dall'ansia per un evento che sta compendosi (Armonia che assiste impotente ed attonita alla trasformazione di Cadmo) o che si teme sia avvenuto (Demetra alla disperata ricerca della figlia), oppure dalla vista della disperazione altrui (la nutrice che a stento salva Mirra dal suicidio) o anche dalla consapevolezza di una perdita irrimediabile (Biblide che invano cerca il fratello che si è sottratto al suo incestuoso amore). Meno frequenti sono invece le descrizioni del compianto funebre, in cui la spontaneità della reazione fisica ed emotiva si traduceva nella codificazione rituale. L'esempio più completo si trova in relazione alla morte di Meleagro, in cui è illustrata l'intera sequenza delle pratiche funerarie, dall'esposizione del corpo ai riti che si compivano intorno al rogo e presso il sepolcro¹⁵; momenti significanti sono illustrati anche in relazione al funerale di Ifi¹⁶ o accennati nel funerale di Chione¹⁷.

Qualche ulteriore spunto di riflessione emerge se consideriamo gli "attori" della gestualità del dolore : mentre non sembra esserci differenza fra le reazioni di dèi e mortali, una disegualianza palese si coglie fra la gestualità dei personaggi femminili, priva di misura, e quella dei personaggi maschili, in genere più equilibrata e contenuta, coerentemente con il presupposto che gli uomini dovevano manifestare un maggiore autocontrollo di fronte al dolore¹⁸. Le donne sono infatti protagoniste di atteggiamenti disperati od estremi¹⁹ : levano

9. Ad esempio : IV, 139 (Tisbe che abbraccia Piramo e lo copre di baci); XIV, 743 (la madre di Ifi che abbraccia il corpo del figlio); XI, 777 (Esaco che abbraccia il corpo di Esperie); II, 343 (le Eliadi prostrate sul sepolcro del fratello); VIII, 537 (le Meleagridi che tentano di rianimare il fratello).

10. II, 343 : (le Eliadi si prostrano sul sepolcro); II, 339 (Climene inonda di lacrime la tomba del figlio); VIII, 541-2 (le Meleagridi abbracciano la lapide); IV, 117 (Piramo copre di baci la sciarpa di Tisbe); VI, 99-100 (Cinira si stende sui gradini del tempio, che erano stati un tempo i corpi delle figlie).

11. Si strappano i capelli le Eliadi (II, 350), Tisbe (IV, 139), le compagne di Ino (IV, 546), Cerere (V, 472), Filomela (VI, 531), Driope (IX, 354), Venere (X, 722-23), Ceice (XI, 683), Canente (XIV, 420). Si strappano le vesti le compagne di Ino (IV, 546), Biblide (IX, 636-7), Venere (X, 722), Ceice (XI, 681).

12. II, 335 (Climene); IV, 590 (Armonia); XI, 682 (Ceice); VI, 248 (Alfenore).

13. Come Filomela, dopo essere stata violata dal cognato (VI, 533).

14. Si battono il petto : le compagne di Ino (IV, 545), Cerere (V, 472), Altea (VIII, 447), le Meleagridi (VIII, 536), Ecuba (XIII, 491), Canente (XIV, 421), ma anche Alfenore, uno dei Niobidi, (VI, 248) e perfino Venere (X, 423 e XV, 803). Si battono gli arti : Tisbe (IV, 137), Filomela (VI, 533), Biblide (IX, 637).

15. VIII, 531-536.

16. XIV, 743-747.

17. XI, 332-333.

18. Si esprime in favore di una differenza fra la gestualità maschile e quella femminile A. Corbeill, *Gesture in ancient Rome*, p. 82 s.; non si dimentichi però che in Stat. *Silv.* V, 1, 20-23, il disperato Abascanto si strappa le vesti e si estenua nei lamenti.

19. Eccezion fatta per Alfenore, uno dei figli di Niobe, che, forse in ragione della giovane età, compie un gesto generalmente riservato alle donne.



FIG. 1. – Chieti, Museo Archeologico Nazionale. Rilievo di *Amiternum* (da P. Zanker, B. J. Ewald, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, p. 65).



FIG. 2. – Città del Vaticano, Musei Vaticani. Rilievo dal monumento degli *Haterii* (da *ibid.*, p. 64).

le braccia in gesti ampi, si strappano i capelli, si colpiscono il petto, si stracciano le vesti, si straziano le carni. Diversamente, i gesti compiuti dai protagonisti maschili sono più misurati, sia che esprimano un amore disperato, sia che siano connotati da ribellione o violenza. Un'ultima considerazione riguarda il fatto che sono i gesti estremi a comparire più spesso nel poema, mentre non sembrano accendere la fantasia ovidiana immagini di raccoglimento o introspezione.

Nel repertorio iconografico atteggiamenti di dolore compaiono sia in scene rituali, quali raffigurate sul rilievo di *Amiternum*, sul monumento degli *Haterii* o sui sarcofagi con compianto funebre mitologico e non, sia in raffigurazioni dove la disperazione è causata da un evento improvviso, come esemplificato nei sarcofagi con il trasporto del corpo degli eroi. Per quanto riguarda il contesto rituale, si può osservare come netta sia la predominanza femminile, in accordo con le *Metamorfosi*. Nel rilievo di *Amiternum*²⁰ (figure 1), databile tra la tarda repubblica e la prima età imperiale, il cataletto è circondato da gruppi di donne: sulla destra due di esse, probabilmente due prefiche²¹, sono colte nell'atto di levare le braccia e di strapparsi i capelli, in modo non dissimile da quello di tante protagoniste delle vicende descritte

20. J. M. C. Toynbee, *Morte e sepoltura nel mondo romano*, p. 31-34; J. Bodel, « Death on display », p. 263-265.

21. *Ibid.*, p. 261. Sulle prefiche VARRO *l.l.* VII, 70.

nel poema²². Anche nel monumento degli *Haterii*²³ (figure 2) il letto funebre è circondato da personaggi intenti al *planctus* rituale. Dietro il cataletto si riconoscono due fanciulle scarmigliate che si battono il petto, mentre altri quattro dolenti sono raffigurati in primo piano e ripetono il gesto²⁴, che doveva essere contrappuntato dall'accompagnamento musicale, come risulta dalla presenza della suonatrice effigiata sulla sinistra del rilievo. Nel gruppo dei dolenti in primo piano, inoltre, sono presenti anche due uomini, il cui abbigliamento, una corta tunica, suggerisce che essi vadano inseriti nella categoria dei servi o dei prezzolati; anche in questo caso il rapporto con il poema è stretto, dal momento che quello di battersi il petto non solo è uno dei gesti più frequentemente illustrati in situazioni rituali²⁵, ma è anche uno dei pochi gesti rituali compiuto da un protagonista maschile²⁶.

Un'ulteriore conferma del radicamento nella società romana di quella gestualità del dolore così ben illustrata da Ovidio, viene dalle casse dei sarcofagi, dove i temi drammatici sono numerosissimi²⁷. I rilievi raffigurano il momento in cui i presenti prendono consapevolezza dell'improvvisa morte del protagonista e si lasciano andare a quella gestualità ampia che si accompagna all'evento non previsto, oppure la ritualità del compianto con le sue molteplici sfumature. Una certa attenzione merita il contrasto fra i gesti estremi di ancelle e/o prefiche e il contenuto dolore dei parenti. Si vedano, a titolo di esempio, alcune casse con scene di vita quotidiana²⁸ (figure 3) : attorno al defunto da un lato compaiono donne, lamentatrici o prezzolate, in atteggiamenti eccessivi, quasi teatrali²⁹, mentre si strappano i capelli o levano le braccia; le chiome sono scarmigliate³⁰ e le vesti, scomposte, si aprono a scoprire il seno. Dall'altro lato vi sono i parenti, raffigurati stanti o più frequentemente seduti alle estremità del letto su cui giace il defunto, con il capo chino, spesso coperto da un mantello, e una mano al volto o, in alternativa, con entrambe le mani strette attorno ad un ginocchio quasi a chiudersi entro sé stessi, escludendo il mondo dal loro disperato dolore. La medesima gestualità ritorna in alcuni sarcofagi mitologici con compianto funebre sul corpo dell'eroe, identificato ora come Patroclo ora come Meleagro³¹ (figure 4) : all'interno di uno schema compositivo fisso, incentrato sul letto funebre, trovano spazio personaggi colti in atteggiamenti variati. Accanto alle prefiche raffigurate in movimenti estremi, tra cui spesso trova posto una donna con le braccia protese all'indietro³², si riconoscono i congiunti del defunto :

22. Ad esempio : le Eliadi (II, 350 : *cum crinem manibus laniare pararet*), Tisbe (IV, 139 : *laniata comas*), Cerere (V, 472 : *inornatos laniavit diua capillos*), Canente (XIV, 420 : *lacerare capillos*). Il gesto di levare le braccia è attribuito da Ovidio alla sola Filomela (VI, 533 : *intendens palmas*) in un contesto di dolore personale e non di rituale.

23. W. M. Jensen, *The sculptures from the tomb of the Haterii*, p. 35 e ss.; F. Sinn, K. S. Freyberger, *Die Ausstattung des Hateriergrabes*; J. Bodel, « Death on display », p. 267 ss.

24. E. De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, p. 178 e ss. *passim*; per il mondo funerario greco vedi M. Pedrina, *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo a.C.). Per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco*, p. 142 e ss.; per tale gesto nel repertorio romano vedi A. Corbeil, *Gesture in ancient Rome*, p. 76-84.

25. Ad esempio : le compagne di Ino (IV, 545 : *Cadmeida palmis deplanxere domum*), Cerere (V, 472 : *repetita suis percussit pectora palmis*), le sorelle di Meleagro (VIII, 536 : *liventia pectora tundunt*).

26. Alfenore (VI, 248 : *laniata pectora plangens*).

27. Per un'ampia rassegna con commento vedi P. Zanker, B. J. Ewald, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, p. 62 ss.

28. R. Amedick, *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben. Vita privata*, p. 72-74 e *passim*.

29. Sulla coreografia quasi teatrale del rituale funerario vedi M. Pedrina, *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo a.C.). Per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco*, p. 146 e *passim*.

30. Per i capelli sciolti simbolo di dolore e lutto vedi anche le descrizioni di Lucrezia (Ov. *fast.* II, 813 : *passis sedet illa capillis*) e della vedova di Efeso (Petro. *Sat.* III : *funus passis prosequi crinibus*).

31. Per Meleagro : G. Koch, *Die mythologischen Sarkophage. Meleager*, p. 106-118 e p. 119-125; per Patroclo e Alceste : D. Grassinger *Die mythologischen Sarkophage*, p. 43 ss. e 110 ss.

32. Gesto ricorrente nei sarcofagi di Meleagro; cfr. ad esempio i manufatti conservati a : Ostia; museo, tarda età antonina (G. Koch, *Die mythologischen Sarkophage. Meleager*, p. 119, n. 112); Milano, Collezione G. Torno, 170-180 d.C. (*ibid.*, p. 121, n. 117); Parigi, Museo del Louvre, 180-190 d.C. (*ibid.*, p. 120-121, n. 116); Roma, Musei Capitolini, 170 d.C.



FIG. 3. – Parigi, Museo del Louvre. Particolare di sarcofago urbano (da R. Amedick, *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben. Vita privata*, tav. 57.2).

Achille per Patroclo, Atalanta ed Eneo per Meleagro che piangono la morte degli eroi con gesti decisamente più contenuti, chi porta una mano al volto, chi seduto intreccia le mani vicino a un ginocchio, chi, invece, si avvicina sommessamente al cadavere.

L'analisi comparata del repertorio dei gesti del dolore illustrati nelle *Metamorfosi* e nel mondo delle immagini funerarie mette in evidenza forti analogie e alcune differenze. Entrambi i repertori mostrano di prediligere come "attori" del dolore personaggi femminili, caratterizzati da vesti discinte e capelli sciolti; per quanto riguarda i gesti il più comune è quello di strapparsi i capelli. Va tuttavia sottolineato come in Ovidio i protagonisti maschili siano quasi assenti, mentre nel repertorio iconografico del dolore ritualizzato essi compaiono con una certa frequenza, seppur in posizioni composte. Più contenute sono anche le espressioni di dolore che caratterizzano i personaggi femminili appartenenti alla famiglia del defunto. Inoltre, un gesto ampiamente reiterato nelle *Metamorfosi*, ossia quello di battersi il petto, nella tradizione figurativa si ritrova solamente nel monumento degli *Haterii*, mentre l'atto di battersi gli arti, frequentemente utilizzato nella narrazione ovidiana non è mai attestato nel mondo delle immagini. Nell'orizzonte iconografico la gestualità delle braccia risulta spesso esasperata e sono inoltre presenti i motivi di stringersi il ginocchio e di raccogliersi in se stessi che Ovidio non registra nei propri versi.

I gesti di supplica

E veniamo ora ad analizzare un'altra categoria che ampio spazio trova nelle *Metamorfosi*, ossia i gesti di supplica. Nel mondo cantato da Ovidio molti sono i protagonisti del mito che implorano, per scopi differenti, un altro essere, sia esso mortale oppure divino. Nel poema supplicano tutte le categorie, dalle donne ai bambini agli eroi; persino gli olimpi non sembrano disdegnare, in casi estremi, il ricorso a tale pratica³³, fatto questo piuttosto inconsueto nell'ideologia religiosa ed etica del mondo greco³⁴. Altrettanto variegato è il

(*ibid.*, p. 122-123, n. 120); Castel Gandolfo, Villa Barberini, 230 d.C. ca. (*ibid.*, p. 123, n. 121); Wilton House, Wiltshire, 180 d.C. (*ibid.*, p. 123-124, n. 122). Il medesimo gesto si ritrova anche nella deposizione di Gesù della Cappella degli Scrovegni (su cui ora vedi L. Rebaudo, « *Demens luctus*. Un gesto dionisiaco del dolore »).

33. Così fa Giove, allorché prega la sposa di porre fine al castigo dell'amante Io (I, 734 e ss.); oppure Venere, la quale *colloque parentis circumfusa* (XIV, 585).

34. Dèi colti nell'atto di implorare sono raramente attestati nelle fonti letterarie greche, cfr. : HOM. *Il.* I, 495-430 (Teti); *h.Ven.* 130 e ss. (Venere); PAUS. V, 22.2 (Teti ed Emera). Una simile situazione si riscontra anche nella tradizione

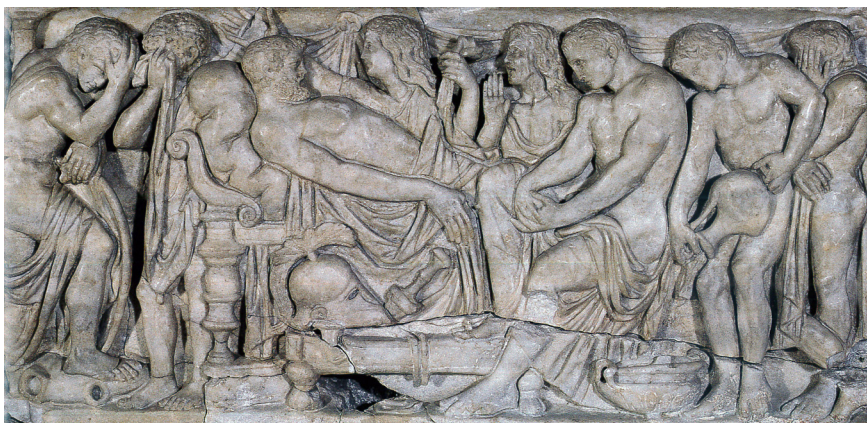


FIG. 4. – Ostia, Museo. Particolare di sarcofago urbano con compianto sul corpo di Patrolo (da P. Zanker, B. J. Ewald, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, p. 69).

repertorio gestuale offerto dal poeta : chi abbraccia un oggetto sacro o una persona, stringendogli il collo oppure le ginocchia³⁵; chi leva la testa³⁶, chi cade in ginocchio³⁷ e chi invece scopre una parte del corpo³⁸, secondo una formula ben attestata, si è visto, nella gestualità legata al dolore. Ma il motivo più ricorrente, tanto da configurarsi quasi come una sorta di “formula retorica” e sul quale si concentrerà la nostra attenzione, è quello di tendere le braccia e/o le mani; ad esso affine è il gesto di protendere le mani stringendo delle bende³⁹.

Nelle *Metamorfosi* la gestualità connessa al protendere le mani è spesso rafforzata dalla connotazione del protagonista come *supplex*⁴⁰ : il termine identifica uno schema ben preciso, ossia colui che si trova piegato ai piedi di qualcuno⁴¹. La parola ha dunque una forza visiva, giacché evoca nel lettore una ben precisa immagine mentale, che trova corrispondenza nella tradizione iconografica dove i supplici sono quasi sempre raffigurati ginocchioni⁴². Tale postura implica un contatto diretto con la terra, in una sorta di assimilazione con essa⁴³. E proprio alla luce di questi presupposti si possono rileggere alcuni affreschi provenienti dall'area vesuviana, che mettono in scena la cattura di Dafne da parte di Apollo⁴⁴ (figure 5). La Ninfa, già afferrata per la vita dal dio, è rappresentata con entrambe le ginocchia al suolo, mentre leva la mano destra al cielo nel gesto della supplica. Se nella *vulgata* Dafne, per sfuggire dal suo inseguitore, invoca l'aiuto del padre Peneo, in una tradizione meno accreditata, ma registrata in parte da Ovidio, la fanciulla

letteraria romana, dove tra le scarse citazioni si possono ricordare : VERG. *Aen.* I, 666 e VIII, 382 (Venere); STAT. *Ach.* I, 48-51 (Teti); VAL. FL. IV, 60-79 (Apollo); APUL. *met.* VI, 22 (Cupido).

35. Per il motivo di abbracciare una persona cfr. ad es. : VI, 475-476 o IX, 216; per l'atto di abbracciare un oggetto sacro : V, 117-118 o XIII, 412 e ss.

36. I, 729 (Io tramutata in giovenca); II, 272 e ss. (*Tellus* arsa dal fuoco causato dall'errata guida di Fetonte).

37. III, 240 (Atteone); XIII, 583 e ss. (Aurora).

38. X, 391 e ss. (la vecchia nutrice di Mirra).

39. XI, 274-280 (Peleo).

40. Così è ad esempio per Io (I, 635 e ss.), Callisto (II, 477 e ss.), la madre di Ifi (IX, 702 e ss.), Ceice (XI, 278 e ss.).

41. M. Giordano, *La Supplica. Rituale, istituzione sociale e tema epico in Omero*, p. 22; contra G. Freyburger, « Supplication grecque et supplication romaine », p. 515, che lo riconduce al termine *placare*, considerando il supplice come colui che cerca di calmare qualcuno.

42. Sul motivo dell'inginocchiamento nell'iconografia romana, sia storica che mitologica, punto di partenza : GABELMANN, *Antike Audienz- und Tribunalszenen*.

43. M. Giordano, *La supplica. Rituale, istituzione sociale e tema epico in Omero*, p. 21-22.

44. F. Ghedini, « Ovidio e la cultura figurativa coeva : Apollo e Dafne », p. 368-372.



FIG. 5. – Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Affresco con Apollo e Dafne da Pompei IX 3, 5-24 Casa di Marcus Lucretius (da I. Colpo, F. Ghedini, G. Salvo (dir.), *Metamorfosi. Miti d'amore e di vendetta nel mondo romano*, fig. 46).

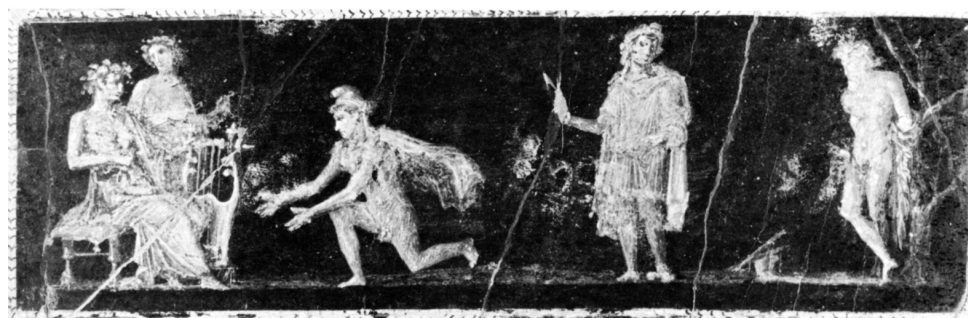


FIG. 6. – Napoli, Museo Nazionale. Predella con supplizio di Marsia da Ercolano (da G. Salvo, « Ovidio come specchio della cultura figurativa di età augustea. Miti di hybris punita : Marsia », fig. 13).

avrebbe fatto appello alla madre, *Tellus*. E proprio lo schema iconografico di Dafne sembra avvallare l'ipotesi, proposta altrove da F. Ghedini, di riconoscere in questi quadri la versione in cui la Ninfa è colta nell'atto di invocare la Terra⁴⁵.

Il motivo del supplice nell'atto di tendere le braccia, spesso associato alla *proskynesis* come più volte evocato nelle *Metamorfosi*, trova punti di contatto con il repertorio iconografico della prima età imperiale. Si pensi, ad esempio, a una serie di pitture e stucchi⁴⁶ (figure 6) che mettono in scena Olimpo, inginocchiato e con le mani protese in avanti, mentre tenta di intercedere presso Apollo in favore di Marsia. La forza comunicativa della postura di

45. *Ibid.*, p. 370-372.

46. Cfr. ad esempio le pitture provenienti da : Pompei, Casa di T. *Dentathius Panthera* IX 2, 16, cubicolo (b), III stile; Ercolano, età neroniana, Napoli, Museo Archeologico Nazionale; Roma, nei pressi del Tempio della Pace, datazione incerta, Parigi, Museo del Louvre. Lo stucco proviene dalla Basilica sotterranea vicino Porta Maggiore, età augustea, volta della navata sinistra. Per un'analisi dei pezzi in rapporto alle *Metamorfosi* vedi G. Salvo, « Ovidio come specchio della cultura figurativa di età augustea. Miti di hybris punita : Marsia », p. 100-101, con ulteriore bibl.



FIG. 7. – Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Corniola con Apollo, Marsia e Olimpo (da I. Colpo, F. Ghedini, G. Salvo (dir.), *Metamorfosi. Miti d'amore e di vendetta nel mondo romano*, fig. 76).

Olimpo sembra essere amplificata, in una gemma di età augustea⁴⁷, dallo schema di Apollo, raffigurato stante in tutta la sua maestà (figure 7). La medesima gestualità ritorna in una serie di immagini, cronologicamente successive, di *submissio*, come testimoniano alcuni dei fregi della colonna traiana⁴⁸ (figure 8) o i rilievi di sarcofagi con scene inerenti la vita di un generale⁴⁹; i barbari vinti appaiono come supplici con le mani protese, genuflessi o chinati in avanti. In queste occorrenze la postura e i movimenti non sono solo volti a connotare i protagonisti nel loro *status* di supplici – con tutta la ritualità connessa –, ma diventano un'espressione di potere politico e di strutturazione sociale⁵⁰. Il significato della gestualità si trasforma in un messaggio di arresa e di sottomissione verso il vincitore⁵¹: come già nelle *Metamorfosi*, l'enfasi data ai barbari postulanti diviene un mezzo attraverso cui glorificare il trionfatore, identificato ora come il condottiero romano ora come l'imperatore stesso⁵².

Importanza particolare assume poi il gesto di tendere le mani porgendo le bende al supplicato; così, nello specifico, fa Peleo in un atto di sottomissione una volta giunto al cospetto

47. Forse opera di Dioscuride, Napoli, Museo Archeologico Nazionale; *ibid.*, p. 97-98, con bibl.

48. Cfr. in particolare le scene : LXI-LXII, LXXV, CXVII-CXVIII, CXXIII-CXXIV. Sulle immagini di *submissio* nella colonna traiana : R. Brilliant, *Gesture and Rank in Roman Art. The Use of Gesture to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage*, p. 122-125; sul monumento in generale : S. Settis, *La Colonna Traiana*.

49. Si vedano, a titolo di esempio, i sarcofagi conservati a : Roma, Museo Nazionale Romano, da Portonaccio, lato breve destro, 190-200 d.C. (C. Reinsberg, *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben. Vita Romana*, p. 217-218, n. 85); Mantova, Palazzo Ducale, 170 d.C. ca. (*ibid.*, p. 202, n. 33); Poggio a Caiano, Villa Medicea, 160-170 d.C. (*ibid.*, p. 210, n. 61); Los Angeles, County Museum, 170-180 d.C. (*ibid.*, p. 200-201, n. 29); Firenze, Galleria degli Uffizi, 180 d.C. ca. (*ibid.*, p. 194-195, n. 12). Sulla *proskynesis* associata ai barbari supplici e sottomessi nell'iconografia romana, sia storica che mitologica : R. M. Schneider, *Bunte Barbaren. Orientalenstatuen aus farbigem Marmor in der römischen Repräsentationskunst*; L. Sperti, *Nerone e la "submissio" di Tiridate in un bronzo da Opitergium*, p. 11-20.

50. Cfr. M. Pedrina, « L'interferenza figurativa sui vasi attici. Eracle, Deianira e Nesso : la supplica tra mito e rituale »; più in generale : R. Brilliant, *Gesture and Rank in Roman Art. The Use of Gesture to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage*.

51. F. S. Naiden, *Ancient Supplication*, p. 219 e ss.

52. L. Sperti, *Nerone e la "submissio" di Tiridate in un bronzo da Opitergium*, p. 11-12.



FIG. 8. – Scena LXXXV del rilievo della colonna traiana (da S. Settis, *La Colonna Traiana*, p. 387).

del sovrano Ceice⁵³. Nel repertorio romano questo motivo trova traduzione figurativa nelle immagini del momento del riscatto del corpo di Ettore da parte di Priamo, come testimoniano un rilievo da Budapest e un mosaico da *Neapolis* di dubbia interpretazione⁵⁴; l'associazione delle bende con il vecchio re supplice rievoca la tradizione omerica, secondo la quale Priamo reca ad Achille, assieme a oggetti preziosi, anche *dei pepli bellissimi, dodici mantelli, dodici coperte, dodici teli di lino candido*⁵⁵. Ugualmente, anche il repertorio non mitologico recepisce tale schema, come ad esempio nell'alzata del coperchio del sarcofago di Portonaccio⁵⁶ (figure 9). In tutte queste immagini il supplice è raffigurato genuflesso, nell'atto di porgere dei drappi e, nel caso del rilievo di sarcofago, di baciare la mano del vincitore⁵⁷. Per restituire l'immagine, mentale o figurata, di supplica/sottomissione sia Ovidio che gli artigiani di età imperiale fanno ricorso (rielaborandola) a una medesima sintassi gestuale (inginocchiamento, braccia tese, mani che reggono dei drappi) poco frequente nella più ampia tradizione iconografica, che affonda probabilmente le radici nel sistema arcaico del dono quale elemento regolatore dei rapporti sociali⁵⁸.

I gesti del rito

Analoghe considerazioni valgono per i gesti del rito, categoria questa che coinvolge situazioni sociali differenti: nelle *Metamorfosi* si hanno infatti brevi e non frequenti descrizioni di gesti legati ad una ritualità che possiamo definire religiosa, civile, e magica. In questo contesto considereremo in particolare l'ambito religioso.

53. XI, 278 : *velamenta manu praetendens supplice*.

54. F. Ghedini, *Il carro dei Musei Capitolini. Epos e mito nella società tardo antica*, p. 99-100.

55. Hom. *Il. XXIV*, 229-231 (trad. a cura di M. G. Ciani).

56. Roma, Museo Nazionale Romano, 190-200 d.C.; C. Reinsberg, *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschleben. Vita Romana*, p. 217-218, n. 85.

57. Sull'atto di baciare la mano: F. Ghedini, « *Arte romana: generi e gesti* », p. 162-168.

58. Sui *doni di riscatto* quali regolatori dell'identità e dei rapporti sociali, M. Giordano, *La Supplica. Rituale, istituzione sociale e tema epico in Omero*, p. 135 ss.



FIG. 9. – Roma, Museo Nazionale Romano. Particolare del coperchio del sarcofago urbano da Portonaccio (C. Reinsberg, *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menscheben. Vita Romana*, tav. 24.4).

Rituale è il complesso dei gesti che gli uomini compiono quando pregano gli dei : spruzzare il capo e le vesti di acqua e prosternarsi a terra col corpo e il capo davanti al santuario⁵⁹; sciogliere le bende che tengono stretti i capelli prima di abbracciare l'altare⁶⁰; gettare incenso e vino sugli altari e bruciare i visceri degli animali⁶¹ o leggervi gli auspici⁶²; allontanarsi infine a capo velato e tunica sciolta dagli altari per andare a obbedire agli ordini degli dei⁶³.

Ancora, rituale è la processione delle canefore che si recano al tempio di Pallade tenendo sul capo gli strumenti del culto nelle ceste⁶⁴, e velato di sacralità è il gesto compiuto da Cadmo, che giunto in Beozia bacia la terra *peregrina* sulla quale fonderà Tebe (III, 24), secondo una gestualità meglio nota dall'ambito letterario in occasione del ritorno in patria⁶⁵. Legate ad una ritualità codificata sono le baccanti, delle quali a più riprese Ovidio descrive tanto l'abbigliarsi⁶⁶ quanto il gesticolare convulso e scomposto in preda al fervore mistico, quando abbandonano il lavoro al telaio e si recano nei boschi *leves iactato crine per auras*⁶⁷; ed è proprio imitando la follia delle seguaci di Bacco che Procne, devastata dal dolore per aver scoperto l'inganno e la violenza perpetrati dal marito ai danni della sorella, *exululatque evhoeque sonat* giunge alla stalla nel bosco nella quale Filomela è prigioniera (VI, 594-600).

Si tratta di un complesso di gesti che rimandano a pratiche diffuse nel vivere quotidiano : la gestualità del rito religioso (coprire il capo, sciogliere le bende e le cinture, la libagione), in particolare, risponde a norme codificate non scritte, che poco o nullo spazio trovano nel mondo figurato, fatte salve le immagini di libagione ricorrenti tanto nei contesti privati quanto in quelli pubblici; gesto quest'ultimo assolutamente trasversale che interessa uomini e donne di ogni livello sociale. Ugualmente, sono da riferire a un uso codificato, peraltro ben attestato anche nel mondo delle immagini, sia la gestualità delle baccanti – che trovano il loro corrispettivo nelle raffigurazioni di menadi – sia le fanciulle col cesto tenuto sul capo, le canefore della processione dedicata ad Atena.

59. I, 371-373 : Deucalione e Pirra quando, salvatisi dal diluvio, giungono al santuario della dea Temi.

60. IX, 770-772 : Ifi e la madre.

61. XIII, 636-637 : Enea. Ma anche i Romani che partono alla ricerca di Esculapio (XV, 695).

62. Così nel discorso di Pitagora (XV, 136-137) e nell'episodio di Cipo, nel quale è descritto un *Thyrrenae gentis haruspex* (XV, 573-579). In piena coerenza con la scansione temporale dell'opera, l'aruspicina trova posto solo nell'ultimo libro.

63. I, 398-399 : Deucalione e Pirra che si allontanano dal santuario di Temi.

64. II, 711-713 : Erse e Aglauro.

65. Così per Ulisse al suo arrivo a Itaca (Hom. *Od.* XIII, 354) e Bruto di rientro dal viaggio per consultare l'oracolo delfico (Liv. I, 56, 12).

66. *Pectora pelle tegi, crinales solvere vittas, sarta coma, manibus frondentes sumere thyrsos* (le Minieidi : IV, 6-8).

67. XI, 6 : le donne dei Ciconi, nell'episodio dello squartamento di Orfeo.



FIG. 10. – Parigi, Museo del Louvre. Rilievo con scena di ispezione delle viscere della vittima sacrificata (da E. La Rocca, C. Parisi Presicce e A. Lo Monaco, *L'età dell'equilibrio*, p. 216).

Meno ricorrente nel repertorio figurato è il gesto dell'*haruspex Thyrrhenae gentis* che si china a leggere nei visceri degli animali appena sacrificati : immagine già presente nel repertorio degli specchi etruschi, nel mondo romano compare sporadicamente, come testimoniano un tratto del rilievo della Colonna Traiana e un rilievo dal Foro di Traiano (figure 10). Il momento rappresentato è quello dell'imminente *extispicium*, seppure in due situazioni lievemente differenti⁶⁸ : nel primo caso Traiano sta concludendo la libagione sull'ara, la vittima è già a terra morta e su di essa si china il vittimario che alza il capo ad osservare l'imperatore, in attesa di poter procedere; nel rilievo dal Foro, invece, la consultazione è già in corso, con il vittimario chino sul toro, nell'atto di estrarre i visceri, e il responso è simboleggiato dalla Vittoria alata in cielo. Nell'uno e nell'altro caso, si tratta di una iconografia inconsueta, giacché solitamente il mondo delle immagini mette in scena esclusivamente il momento incruento del rito (ossia la *pietas* dell'officiante), con il sacrificante nell'atto di libare sull'ara e i vittimari che trattengono i tori ancora vivi⁶⁹.

Non deve meravigliare se molte delle posture descritte da Ovidio siano attestate anche nel repertorio figurativo coevo o di poco successivo, giacché si tratta di schemi che hanno il compito di comunicare, al di là dell'uso della parola, un messaggio immediatamente comprensibile anche allo spettatore/lettore. Si innesta così un gioco di specchi tra i due piani narrativi : sia Ovidio che gli artigiani ricorrono a una comune forma di linguaggio non verbale, composto da gesti e posture ben codificati e comprensibili allo spettatore/lettore in possesso del codice per decifrare il sistema di segni di cui si compone l'immagine, sia essa reale o semplicemente evocata dalla parola. Molti di questi gesti fanno parte di una ritualità che si è andata codificando già nell'orizzonte greco arcaico, per essere poi ampiamente recepita nella tradizione letteraria successiva e le cui radici affondano probabilmente in un sistema di comunicazione non verbale innato nell'uomo.

68. Sui due rilievi, cfr. S. Settis, *La Colonna Traiana*, p. 193-195; S. Tortorella, « Rilievo con scena di ispezione delle viscere della vittima sacrificata ».

69. S. Settis, *La Colonna Traiana* p. 194, rilegge questa singolare soluzione figurativa alla luce di un passo di Onasandro dal trattato *de optimo imperatore*, che consiglia ai generali di trarre essi stessi gli auspici prima della battaglia, senza il filtro di sacerdoti o indovini.

Concludiamo sottolineando come Ovidio sia fonte preziosa per offrirci l'immagine di momenti di vita vissuta, descrivendo quei gesti atavici che dovevano essere familiari a coloro che assistevano al rituale del compianto o quelle sequenze codificate di atti che danno valore al rito o ancora quelle posture che connotano i protagonisti come *supplices*, sia ricorrendo a formule ampiamente codificate sia recuperando gesti meno comuni. Così è, in particolare, per l'atto di porgere le bende : il motivo, scarsamente attestato nel più ampio orizzonte di immagini, è recuperato da Ovidio e dal repertorio figurativo a lui coevo o di poco successivo, testimoniandone così la fortuna, pur moderata, in età imperiale. Il poeta di Sulmona diviene specchio attraverso cui ripercorrere e ricostruire la gestualità, e la forza semantica a essa connessa, a lui contemporanea.

Riassunto

Nel presente contributo si intende indagare il rapporto che intercorre tra la gestualità narrata nelle *Metamorfosi* di Ovidio e quella attestata nel repertorio figurativo antico, coevo o di poco successivo. Si procederà a individuare gli atti, semanticamente pregnanti, registrati nel testo scritto e, parallelamente, ad analizzare i gesti attestati nel mondo delle immagini. Successivamente, si rileggeranno in sistema i due piani narrativi, analizzando i « contesti letterari e figurativi in cui ricorrono determinati tipi di gesti ». Lo studio di questa forma di comunicazione non verbale attraverso le fonti letterarie e quelle iconografiche fornisce interessanti spunti di riflessione relativamente non solo alla presenza di « formulari » gestuali iterati nelle *Metamorfosi*, ma soprattutto all'origine di certe posture e movimenti, nonché al significato di cui sono portatori.

Bibliografia

- AMEDICK Rita, *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben. Vita privata*, Berlin, Gebr. Mann (ASR, 1.4), 1991.
- BAGGIO Monica, *I gesti della seduzione : tracce di comunicazione non-verbale nella ceramica greca tra VI e IV secolo a.C.*, Roma, L'Erma di Bretschneider (Le rovine circolari, 6), 2003.
- BARCHESI Alessandro, *Ovidio. Metamorfosi*, 3^a ed., Torino, Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori Ed., 2011, 1 vol.
- BODEL John, « Death on display », in Bergmann Bettina, Kondoleon Christine (dir.), *The Art of ancient spectacle*, New Haven e Londra, National Gallery of Art, Washington (Studies in the History of Art, 56), 1999, p. 259-281.
- BRILLIANT Richard, *Gesture and Rank in Roman Art. The Use of Gesture to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage*, Copenhagen, Ejnar Munksgaard Ltd, 1963.
- CATONI Maria Luisa, *Schemata : comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Pisa, Edizioni della Normale (Studi, 2), 2005.
- COLPO Isabella, Ghedini Francesca e Salvo Giulia (dir.), *Metamorfosi. Miti d'amore e di vendetta nel mondo romano*, Padova, Padova University Press, 2012.
- COLPO Isabella, SALVADORI Monica, « Ovidio e la pittura della prima età imperiale », in Bragantini Irene (dir.), *Atti del X Congresso Internazionale dell'AIPMA (Association Internationale pour la Peinture Murale Antique)*, Napoli, AION ArchStAnt Quad. 18, 2010, p. 277-288.

- CORBEILL Anthony, *Gesture in ancient Rome*, Princeton e Oxford, Princeton University Press, 2004.
- DE MARTINO Ernesto, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- FREYBURGER Gérard, « Supplication grecque et supplication romaine », *Latomus*, vol. 47, 1988, p. 501-525.
- GABELMANN Hanns, *Antike Audienz- und Tribunalszenen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.
- GHEDINI Francesca, « Arte romana : generi e gesti », in Settis Salvatore (dir.), *Civiltà dei Romani. Un linguaggio comune*, Milano, Electa, 1993, p. 161-178.
- GHEDINI Francesca, « MetaMARS. Mito, arte società nelle *Metamorfosi* di Ovidio. Un progetto di ricerca », *Eidola. International Journal of Classical Art History*, vol. 5, 2008, p. 47-64.
- GHEDINI Francesca, « Ovidio e la cultura figurativa coeva : Apollo e Dafne », in *Tracce dei luoghi tracce della storia. L'Editore che inseguiva la bellezza, Scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Modena-Roma, Donzelli Ed., 2008, p. 357-377.
- GHEDINI Francesca, *Il carro dei Musei Capitolini. Epos e mito nella società tardo antica*, Roma, Ed. Quasar (Antenor Quaderni, 13), 2009.
- GIORDANO Manuela, *La Supplica. Rituale, istituzione sociale e tema epico in Omero*, Napoli, Istituto Universitario Orientale (AION, 3), 1999.
- GRASSINGER Dagmar, *Die mythologischen Sarkophage*, Berlino, Gebr. Mann, (ASR, XII.1), 1999.
- JENSEN William Michael, *The Sculptures from the tomb of the Haterii*, Ann Arbor, University Microfilm International, 1982.
- KOCH Guntram, *Die mythologischen Sarkophage. Meleager*, Berlino, Gebr. Mann (ASR, 2.6), 1975.
- NAIDEN F. S., *Ancient Supplication*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- PEDRINA Marta, « L'interferenza figurativa sui vasi attici. Eracle, Deianira e Nesso : la supplica tra mito e rituale », in Colpo Isabella, Favaretto Irene e Ghedini Francesca (dir.), *Iconografia 2001. Studi sull'immagine*, Roma, Ed. Quasar (Antenor Quaderni, 1), 2002, p. 201-211.
- PEDRINA Marta, *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo a.C.). Per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti (Memorie. Classe di scienza morali, lettere ed arti, 97), 2001.
- PIANEZZOLA Emilio, *Ovidio. Storie d'amore (dalle Metamorfosi)*, Venezia, Marsilio Ed., 2007.
- REBAUDO Ludovico, « Demens luctus. Un gesto dionisiaco del dolore », *Eidola. International Journal of Classical Art History*, vol. 11, 2014 (cs.).
- REINSBERG Carola, *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschleben. Vita Romana*, Berlino, Gebr. Mann (ASR, I.3), 2006.

- SALVO Giulia, « Ovidio come specchio della cultura figurativa di età augustea. Miti di *hybris* punita : Marsia », *Eidola. International Journal of Classical Art History*, vol. 5, 2008, p. 83-111.
- SCHNEIDER Rolf Michael, *Bunte Barbaren. Orientalenstatuen aus farbigem Marmor in der römischen Repräsentationskunst*, Worms, Wernersche Verlag., 1986.
- SETTIS Salvatore, *La Colonna Traiana*, Torino, Giulio Einaudi Ed., 1988.
- SINN Friederike, FREYBERGER Klaus S., *Die Ausstattung des Hateriergrabes*, Mainz am Rhein, Zabern (Monumenta artus romanae, 24), 1996, 2 vol.
- SPERTI Luigi, *Nerone e la "submissio" di Tiridate in un bronzo da Opitergium*, Roma, Giorgio Bretschneider Ed. (RdA suppl., 8), 1990.
- TORTORELLA Stefano, « Rilievo con scena di ispezione delle viscere della vittima sacrificata », in La Rocca Eugenio, Parisi Presicce Claudio e Lo Monaco Annalisa (dir.), *L'età dell'equilibrio*, Roma, MondoMostre, 2012, p. 330-331.
- TOYNBEE Jocelyn M. C., *Morte e sepoltura nel mondo romano*, Roma, L'Erma di Bretschneider (Società e cultura greca e romana, 2), 1993.
- ZANKER Paul, Ewald Björn Christian, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, Torino, Bollati Boringhieri Ed., 2008.