L'iconografia musiva di Oceano e le sue corrispondenze letterarie

Autor(en): **Santoro Bianchi, Sara**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Cahiers d'archéologie romande**

Band (Jahr): **86 (2001)**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-835731

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

L'iconografia musiva di Oceano e le sue corrispondenze letterarie

Sara SANTORO BIANCHI

Premessa

Al tema oceanico nella cultura antica e all'iconografia di Oceano sono stati dedicati in questi ultimi anni numerosi studi che ne hanno raccolto le occorrenze nella letteratura come nella scultura, nella glittica, nella monetazione come nel mosaico[1], ne hanno esaminato le varianti e le componenti figurative ed hanno fornito proposte di lettura e d'interpretazione per alcuni monumenti di particolare importanza, quale il mosaico cosmogonico di Merida[2].

In quest'ultimo caso, la Quet ha fatto ampio ricorso come referente culturale alle fonti letterarie individuando un convincente parallelismo fra la complessa figurazione musiva e il Panegirico di Roma di Elio Aristide, in cui Roma viene assimilata all'Oikumene, della quale il mosaico sarebbe una rappresentazione allegorica.

La lettura accostata del testo figurato e della contemporanea letteratura[3] ha consentito di venire a capo dell'eccezionale complessità culturale che sta alla base di quei mosaici, dalla parte del committente, e cioè quel sincretismo filosofico-religioso proprio delle élites del medio impero, che coniugava (pur con diversi gradi di consapevolezza[4]) una base filosofica stoica con culti misterici orfici, pitagorici e mitraici, e con una lealistica adesione alla celebrazione dell'eternità dell'impero, che caratterizza la temperie culturale del regno degli Antonini e, ancor di più, dei Severi.

Questo felice risultato sprona ad estendere le ricerche ad altri complessi musivi con temi oceanici non senza aver prima preso atto, tuttavia, di due problemi preliminari, uno di carattere metodologico ed uno di ordine storico-artistico

---

[1] Vd. da ultimo *LIMC* VII, *s.v.* "Okeanos" (H.A. CAHN), p. 31-33 e VIII, *s.v.* "Oceanus" (H.A. CAHN), p. 907-915. In particolar modo si ricordino L. FOUCHER, "Sur l'iconographie du dieu Océan", *Caesarodunum* 10, 1975, p. 48-52 ; P. VOÛTE, "Notes sur l'iconographie d'Océan. A propos d'une fontaine à mosaïque découverte à Nola", *MEFRA* 84, 1972, 1, p. 652-673 ; R. TOLLE-KASTENBEIN, "Okeanos als Inbegriff", in *Mousikos aner*. Festschriften für Max Wegner zum 90 Geburtstag, Bonn 1992, p. 445-454 ; A. PAULIAN, "Le thème litteraire de l'Océan", *Caesarodunum* 10, 1975, p. 53-58 ; *Id.*, "Paysages océaniques dans la littérature latine", *Caesarodunum* 13, 1, p. 23- 39 ; *Id.*, "Le dieu Océan en Espagne : un thème de l'art hispano-romain", *MVelázquez* XV, 1979, p. 115-133. Ancora sul tema letterario : R. FRENEAUX, "Géographie cicéronienne : la notion d'Oceanus dans les Discours", *Caesarodunum* 9 bis, 1974, Mélanges Dion, p. 131-141.

[2] M.H. QUET, *La mosaïque cosmologique de Mérida.* Propositions de lecture, Paris 1981. Sui mosaici di Merida ora anche J. LANCHA, *Mosaïque et culture dans l'Occident romain (Ier- IVe s.)*, Roma 1997, nn. 106 e 107, p. 311 ss.

[3] Più precisamente, la Quet distingue il periodo in cui si collocano i riferimenti culturali, compresi fra il regno di Adriano e quello di Marco Aurelio, da quello di vera e propria esecuzione del mosaico, sul quale non si pronuncia. La LANCHA, *op. cit.*, p. 229 opta per un'esecuzione entro il III sec. d.C.

[4] Vd. R. HANOUNE, "Le paganisme philosophique de l'aristocratie municipale", in *L'Afrique dans l'Occident Romain*, Ier-IVe s. ap. J.-C., Rome 1990, p. 63-75.

Interferenze fra arte figurativa e letteratura : un problema di metodo

Lo stesso lavoro della Quet, quello di J. M. Croisille, su poesia e arte figurativa da Nerone ai Flavi[5] ed ora quello di J. Lancha sul mosaico e la cultura dell'Occidente romano hanno ben dimostrato che non si può pretendere una precisa corrispondenza fra arti figurative e letteratura nell'antichità. Resta controverso e forse insolubile il problema dell'influenza reciproca fra arte figurativa ed illustrazione dei codici[6] mentre, sul piano generale, fatti salvi i casi di ekphraseis esplicitamente dedicati alla descrizione di opere d'arte, care alla cultura ellenistica dell'artificio, l'interferenza fra le arti nell'antichità classica ha avuto come unico fondamento filosofico l'idea aristotelica della mimesis e della comune tensione ad una perfezione di questa. La sostanziale differenza dei procedimenti per realizzarla, cui le diverse arti fanno ricorso era ben presente non solo ai critici d'arte, ma anche alla cultura dei retori, come ci fa intendere Dione di Prusa, a proposito della distinzione fra i procedimenti della scultura e della poesia (*De Dei Cognitione*, XII, 70 Loebb II, p. 72) : la scultura deve rendere tutto l'effetto della rassomiglianza attraverso una sola immagine che deve essere stabile e permanente e comprendere in essa tutta la natura e la qualità del dio, mentre i poeti possono racchiudere nelle loro poesie molte forme, e attribuire ai loro personaggi movimenti, pose, azioni, parole.

Se ciò vale per quel genere di rappresentazione artistica figurata che chiamiamo narrativa, i rapporti della quale con la letteratura, apparentemente piuttosto evidenti sono stati oggetto di molte recenti indagini[7], ancora più complessa è la situazione dell'arte di tipo rappresentativo, evocativo ed allegorico[8], dove è già per noi difficile raggiungere il livello di lettura nascosto ed il confronto con le metafore della poesia e della retorica diventa una ricerca sterminata.

Esiste inoltre, salvo poche eccezioni, un grande dislivello culturale fra le opere poetiche rimaste e quelle figurative (pitture parietali e mosaici), per esempio fra i versi della Medea di Seneca, o l'epopea di Valerio Flacco e i corrispondenti quadri pompeiani, che non vanno mai oltre il buon artigianato.

Le coincidenze dunque non possono che essere frammentarie e sarebbe vano cercare tanto nella pittura parietale quanto nei mosaici pavimentali una puntuale illustrazione di testi letterari e

---

[5] J.-M. CROISILLE, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens*. Recherches sur l'iconographie et la correspondance des arts à l'époque impériale, Latomus, Bruxelles 1982.

[6] Da ultimo, vd. la documentazione proposta da H.J. MARTIN, J. VEZIN (eds.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris 1990, in part. p. 39 .

[7] Vd. sull'arte narrativa ellenistica J.-J. POLLITT, *Art in Hellenistic Age*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, p. 185-209 ; H. VON HESBERG, "Bildsyntax und Erzahlweise in der hellenistischen Flachenkunst", *JDAI* 103, 1988, p. 309-365 ; A. STEWART, "La ricerca dell'eroe : arte narrativa e il Fregio di Telefo", in *L'Altare di Pergamo*. Il Fregio di Telefo, Catalogo della Mostra, Roma, Fondazione Memmo, Roma 1996, p. 107-117 ; per l'arte narrativa romana : R. BRILLIANT, *Visual Narratives*. Storytelling in Etruscan and Roman Art, Ithaca 1984 ; S. SETTIS, A. LA REGINA, G. AGOSTI, V. FARINELLA, *La Colonna Traiana*, Torino 1988, p. 231-241 ; P.J. HOLLIDAY (ed.), *Narrative and Event in Ancient Art*, Cambridge 1993 ; F. COARELLI, "La pompé di Tolomeo Filadelfo e il mosaico nilotico di Palestrina", *Ktèma* 15, 1990, p. 225-252.

[8] G. PRINCE, *A Dictionary of Narratology*, Lincoln 1987.

poetici. Se ne possono trarre, tuttavia, indicazioni sul gusto del committente che ha presieduto alla scelta dei soggetti, sulla cultura del suo ambiente nella quale la componente letteraria e retorica giocano sicuramente un ruolo fondamentale, sulla diffusione che alcuni temi hanno avuto nell'ambito dell'impero anche grazie alla circolazione di opere letterarie e sui loro modi di recezione[9], propri di ogni ambito culturale.

Il problema storico artistico : nascita di un'iconografia

Esiste poi un problema storico artistico legato all'iconografia di Oceano, in particolar modo nelle sue utilizzazioni musive, reso più complesso dal fatto che a quel che sembra questa divinità non è stata oggetto di culto se non in pochissime occasioni. Il caso del sacrificio di Alessandro Magno, riferito da Diodoro 17, 104, 1 rientra nel racconto, fortemente ideologizzato, della tensione del sovrano verso la creazione di un impero a dimensione cosmica ed è alla base del legame poi sempre richiamato fra il Macedone e il tema oceanico[10] ; un paio di versi di Virgilio, *Georgiche* 4, 380-381[11] che riferiscono una libagione ad Oceano, sono riconducibili ad una circoscritta situazione poetica ; si aggiunge a queste testimonianze letterarie la dedica di un veterano romano scampato alle burrasche della Manica (*C.I.L.* XIII, 8811), e la probabile pertinenza ad un tempio del mascherone di Oceano a Bath. La vetustà preolimpica di Oceano, divinità primordiale, lo ha tenuto ai margini delle vicende mitologiche e delle relative rappresentazioni di tipo narrativo figurato, e ha dato luogo solo a personificazioni limitando a pochissime occorrenze la sua rappresentazione prima dell'età romana imperiale, in cui peraltro fu concepito anche come entità geografica, limite fondamentale dello spazio dell'uomo, con una commistione di concezioni che occorre di volta in volta districare[12].

Le rappresentazioni musive sono particolarmente numerose dalla metà del II sec. d.C. alla metà del III, mentre quelle scultoree, ricordate dalle fonti risalgono in alcuni casi al I sec. a.C. (la statua di Oceano e Giove — un gruppo ? - di Enioco, sconosciuto scultore, posseduta da Asinio Pollione e ricordata da Pl. *N. H.* 36, 33, quella d'oro — *ex auro captivus Oceanus* - portata nel trionfo di Cesare ricordata da Floro IV, 2) mentre quelle pervenuteci nella glittica e nella piccola bronzistica sono datate soprattutto al I sec. d.C.[13], pur con tutte le difficoltà di datazione di questi oggetti in genere privi di dati di rinvenimento.

---

[9] Vd. in questo stesso convegno C. BALMELLE, A. REBOURG, "L'iconographie de Didon et Enée".

[10] CURT. *Historiae Alexandri Magni*, IX, 3, 13-14 ; RHET.-HER. IV, 22, 51 ; SEN. *Suas.* I, 11 ; SEN. *Epist.* 91, 17.

[11] Vd. G. PANESSA, *s.v.* "Oceano", *Enciclopedia Vigiliana* III, 815 ; L. BRACCESI, *L'ultimo Alessandro*, Padova 1986.

[12] Sul piano letterario, si veda il calcolo delle frequenze con cui la nozione di Oceano compare nelle Orationes ciceroniane (10 volte, fra il 70 e il 44 a.C.) in FRENEAUX, art. cit. alla nota 1, equamente ripartite fra l'accezione mitologica trasmessa dalla tradizione poetica, la realtà geografica e la contrapposizione fra queste due concezioni, interessante caso di variabilità semantica dello stesso termine nello stesso autore.

[13] *LIMC* VIII, *op. cit.*, p. 911-912.

Esiste dunque un problema di comprensione del contesto culturale e figurativo in cui la rappresentazione di Oceano ha trovato spazio e che potrebbe illuminare il complesso di significati simbolici ad esso aggregati.

La recente raccolta del *LIMC* rende conto di una pluralità di iconografie riferibili ad Oceano fin dall'arte greca arcaica. Se già la ceramografia greca nel VI sec. a.C. aveva utilizzato gli attributi che gli saranno tipici in parte mutuandoli dalla rappresentazione di divinità fluviali semiferine come Acheloo[14], quali le corna (trasformate in chele di granchio già nel lacerto di immagine del Vaso François) e i delfini che lo individuano come divinità marina e non fluviale, la stessa tradizione artigianale appare incerta nell'assegnargli ora natura anguipede, che lo rende affine ai mostri e alle altre divinità marine (come nel dinos di Sophilos), ora natura umana, che finirà con l'essere prevalente nella rappresentazione dall'età classica in poi.

Non avrà seguito la posa assisa di un paio di rappresentazioni del giardino delle Esperidi che compare su ceramiche di V sec. a.C. e poco frequente è anche quella vigorosamente eretta ed incedente che conosciamo dal fregio dell'ara di Pergamo, di cui conserva un ricordo l'Oceano del pannello del Sebasteion di Afrodisia, dalla possente figura nuda con il capo in violenta torsione verso la spalla, qui circonfuso dal velum[15].

Avrà invece successo soprattutto nelle rappresentazioni scultoree, glittiche e monetali quella semisdraiata, ancora una volta mutuata dalla rappresentazione delle divinità fluviali dispensatrici di doni al genere umano, utilizzata soprattutto per il Nilo, iconografia elaborata a partire dal III sec. a.C. in poi[16].

In età romana imperiale questa raffigurazione presente sia in scultura che nel mosaico potrebbe essere legata alla celebrazione dell'imperatore da cui proviene ogni bene ai sudditi e che da questi ogni bene riceve, metaforicamente rappresentato dall'Oceano che riceve e resituisce tutte le acque. E' singolare che Vitruvio, nel raccontare l'aneddoto di Deinocrate nella prefazione al libro II del *De arch.* (*Praef.* 1-4) assegni appunto questa forma divina, colossale allegoria celebrativa di Alessandro, al rimodellato Monte Athos nel suo utopico progetto. Questo aneddoto trasmessoci solo da Vitruvio, inserito al di fuori della trattazione specifica, in un luogo denso di intenzioni celebrative e di captatio benevolentiae nei confronti dell'Augusto destinatario del trattato, tradisce la sua formazione ellenistica proprio in questa tipologia di rappresentazione, come ha notato il Mansuelli[17].

---

[14] A. RUMPF, *Die Meerwesen auf den antiken Sarcophage-Reliefs*, Berlin 1939, p. 139 ss.

[15] Nulla sappiamo dell'iconografia della statua di Oceano posseduta da Asinio Pollione né di quella portata nel trionfo di Cesare, che è lecito tuttavia supporre stante e non recumbente.

[16] La raffigurazione semisdraiata del fiume (il Nilo) è considerata alessandrina e datata al III sec.a.C. : A. ADRIANI, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano*, Palermo 1961, A II, p. 37 n. 194, tav. 89-92 ; v. anche Alessandrina arte in *EAA* I, 222 ; M. BIEBER, *The Sculpture of Hellenistic Age*, 2a ed., New York 1961, p. 100 ; esaustivo il recente lavoro di S. KLEMENTA, *Gelagerte Flußgötter der Späthellenismus und der römischen Kaiserzeit*, Köln 1993.

[17] Vd. G. A. MANSUELLI, "Contributo a Deinokrates", in *Alessandria e il mondo ellenistico-romano*, Studi in onore di A. Adriani, Roma 1983, p. 78-90, in part. p. 80.

Potrebbe trattarsi dell' indizio di una formazione in epoca ellenistica di questo topos celebrativo che lega allegoricamente il sovrano dispensatore di ogni bene e Oceano dispensatore di tutte le acque, nel quadro della imitatio Alexandri che troverà ampio spazio nella politica e nella cultura romana già dall'età di Scipione Africano[18] e soprattutto dal primo triumvirato in poi. Un topos retorico anzitutto, espresso dal *De Officiis* I, 14, 43 : *Sunt autem multi et quidem cupide splendoris et gloriae, qui eripiunt aliis quod aliis largiantur*, ripreso da Seneca, *De benef.* VI, 3,1,3 e amplificato da Pacatus nel *Panegyricon Theodosio*, § 27, 5 : *...ut ille, qui cuncta ambit Oceanus quae suggerit aquas terris recipiunt e terris, ita quicquid in cives manat a principe redundet in principem et rei et famae bene consulit munificus imperator*, esempio tipico di come i panegiristi nutrano il loro pensiero di quello di grandi autori antecedenti e, al tempo stesso, gli diano una forma che suggerisce la memoria di una rappresentazione figurata, ben nota perchè molto diffusa[19].

Oceano, dunque, sembra rientrare in quel repertorio di immagini che nell'età di Augusto servì a costruire e diffondere l'idea del nuovo ruolo imperiale.

L'iconografia di Oceano semisdraiato non sembra comunque avere un significato allegorico univoco: nei monumenti più legati all'ideologia augustea, come la Gemma Augusta, e nelle riprese imperiali su monumenti ufficiali, fino a Costantino, la stessa immagine può far parte della rappresentazione della *concordia deorum* che realizza l'*aurea aetas* e del favore divino, della fecondità e della felicità della navigazione garantita dall'impero[20].

La rappresentazione del valore geografico di O., poi, trova in questa iconografia semidistesa una utilizzazione più adatta soprattutto alla disposizione della figura in basso e ad angolo, a margine di gruppi di figure allegoriche dell'ecumene pacificata da Roma e dal suo imperatore (è il caso della Gemma Augusta e ancora del grande mosaico di Merida) in una rappresentazione geopolitica allegorica, o di vere e proprie carte, quale quella che secondo l'ipotesi di R. Dion accompagnava le *Res Gestae*[21] con una figurazione che possiamo immaginare simile a quella di avvio della spira della Colonna Traiana, con Oceano che assiste alla navigazione delle flotte imperiali da un capo all'altro del mondo, e quella di tutto il mondo conosciuto esposta nei portici di Agrippa, a compimento di un progetto di Cesare, basata su di una misurazione scientifica : straordinaria raffigurazione monumentale dell'intero mondo conosciuto in una prospettiva romanocentrica che trova un diretto parallelo nell'opera geografica di Strabone, e nella sua visione totalizzante del mondo e del posto che i Romani assegnavano a se stessi. In queste rappresentazioni il confine oceanico con le sue connessioni cosmogoniche

---

[18] di cui si diceva fosse figlio di Iuppiter trasformato in serpente. G. PUGLIESE CARRATELLI, "La imitatio Alexandri nel mondo romano", in *Roma e l'Egitto nell'antichità classica*, Atti Congr. Intern. Italo-Egiziano, Il Cairo 1989, Roma 1992, p. 299-304.

[19] M.C. L'HUILLIER, *L'empire des mots*. Orateurs gaulois et empereurs romains, 3e et 4e s., Besançon 1992, p. 66-85.

[20] J. POLLINI, "The Gemma Augustea. Ideology, Rethorical Imagery and the Creation of a Dynastic Narrative", in P.J. HOLLIDAY (ed.), *Narrative and Event in Ancient Art*, Cambridge 1993, p. 258-298 (part. p. 266).

[21] R. DION, *Aspects politiques de la géographie antique*, Paris 1977.

assumeva uno straordinario valore simbolico. Come ben dice C. Nicolet : nell'età di Augusto "***a Roma la geografia allegorica utilizzava i miti cosmigonici e le loro raffigurazioni per sottolineare e celebrare il compimento dei tempi***"[22].

Oceanum nostrum* : la maschera di Oceano e l'*imitatio Alexandri

La più diffusa iconografia, sia nel mosaico che nella bronzistica, è però quella che riduce la rappresentazione di Oceano alla sola maschera (figg. 1, 2) (un paio di casi al busto). Si tratta di un'iconografia prettamente romana.

Gli studi della scuola francese di antropolgia del mondo antico, in particolare quelli della Frontisi Ducroix, hanno permesso di comprendere almeno in parte il complesso fenomeno di riduzione di una rappresentazione divina (in quel caso Dioniso) alla sola maschera[23]. I risultati tuttavia non sono estendibili ad Oceano, perché questa riduzione è avvenuta in un contesto culturale completamente diverso[24]. Resta certo solo il generico valore apotropaico della maschera, che in alcuni mosaici africani e lunensi è reso esplicito dall'iscrizione contro l'*invidus lividus*[25].

Nella rappresentazione ridotta e sintetica, avviene una concentrazione degli attributi (pinne, chele, delfini, rivoli d'acqua) che entrano a far parte della capigliatura, della barba e del volto stesso del dio. Quest'ultimo appare parzialmente coperto di alghe, una maschera che secondo alcuni studiosi (Picard, Foucher) verrebbe dalla contaminazione sincretistica con l'iconografia del dio punico Hadad, signore della fertilità e delle acque[26], secondo altri dalle fantasie grafiche del decoro a grottesche[27], coi quali certo la maschera di Oceano non va confusa[28], ma che costituiscono una decorazione plastica ricca, cara al gusto del tardo ellenismo eclettico romano (fig. 3).

Esso fa parte di una tendenza alla vegetalizzazione del decoro che ha radici profonde e lontane nell'arte tardoclassica e del primo ellenismo, e corrisponde ad un sentimento della natura rigogliosa e trionfante sull'uomo ma non ostile, all'interno del quale va ricondotta la pittura di Pausia con le sue ricadute sulle arti applicate, il trionfo delle coronae floreali, delle cornici e degli intrecci vegetali dei mosaici di Pella, i fregi della ceramica tarantina e italiota, i festoni, i tralci e le

---

[22] C. NICOLET, *L'inventario del mondo*. Geografia e politica alle origini dell'impero romano, Laterza, Bari 1989. Un ricordo di questa rappresentazione cartografica resta nella Cosmografia di Giulio Onorio (376 d.C.), e nello Pseudo Etico del VII sec. d.C., ma vd. anche il panegirico di Eumene del 298 d.C. dedicato ai tetrarchi in occasione del restauro delle scuole di Autun, con lunga descrizione della carta sotto il portico restaurato.

[23] F. FRONTISI-DUCROUX, *Le Dieu Masqué*, Paris 1993.

[24] R. TOLLE-KASTENBEIN, "Okeanos als Inbegriff", *op. cit.*

[25] Vd. villa di El Haouria e commento in K.M.D. DUNBABIN, *The mosaics of Roman Africa*. Studies in Iconography and Patronage, Oxford 1978, p. 149-154. Per Luni : I. VAY, "I mosaici della domus tardoantica di Oceano sottostante la Cattedrale di Luni", in *Atti del III Colloquio AISCOM*, Bordighera 1996, Roma 1997, p. 25-37.

[26] L. FOUCHER, "Sur l'iconographie du Dieu Océan", art. cit., p. 52.

[27] C. PICARD, "Mosaïques africaines du IIIème s. ap. J.-C.," *Revue Archéologique*, 1960, p. 32.

[28] P. VOÛTE, art. cit. n. 1, n. 12.

ghirlande delle decorazioni parietali. Nel medio ellenismo questo tema decorativo era andato arricchendosi di componenti intellettualistiche e di valenze simboliche : a Pergamo la rappresentazione della natura dava luogo agli straordinari racemi d'acanto che preludono all'Ara Pacis, (ma suggerisce anche il ruolo determinante che il contesto ha nel destino dell'uomo, nel fregio di Telefo come, sul versante letterario, nelle Argonautiche di Apollonio Rodio) ; ad Alessandria, nel tardoellenismo, la vegetalizzazione del decoro diventa gioco grafico che mescola elementi vegetali, animali ed umani in una libertà fantastica totalmente anticlassica che scandalizzerà i moralisti come Vitruvio ma piacerà, privatamente, anche ad Augusto.

E' dunque possibile che in questo clima artistico, eclettico, imbevuto di alessandrinismo, il mascherone vegetale e la raffigurazione di Oceano si siano parzialmente sovrapposti , grazie all'affinità delle loro valenze simboliche : il rigoglio della natura, espressione del favore di tutte le divinità alla nuova aetas che si schiude, simbolicamente rappresentato dai racemi dell'Ara Pacis[29] coinvolge anche l'antichissima divinità da cui tutte le acque, tutta la vegetazione, tutte le ricchezze, provengono.

Occorre tuttavia notare che, sia nelle rappresentazioni musive che in quelle della piccola bronzistica, l'espressione di questa maschera oceanica raramente è pacifica e rasserenante (ciò avverrà più tardi, nella sua utilizzazione in chiave escatologica sui sarcofagi), ma piuttosto irosa o, più spesso, patetica.

L'espressione irata potrebbe avere origine iconografica dalla Gigantomachia dell'Ara di Pergamo, con una rispondenza nel virgiliano "*Quos ego...*", pronunciato tuttavia da Nettuno, che è divinità ben distinta da Oceano[30].

L'aspetto patetico è realizzato con mezzi espressivi che pure rinviano a Pergamo (la fronte trapezoidale, le sopracciglia spioventi, l'occhio infossato, la ricchezza chiaroscurale delle chiome e della barba). Per giustificarla, una decina d'anni fa[31] avevo parlato di un Oceano violato, e di una rappresentazione ambigua, facendo riferimento all'entusiasmo per le esplorazioni e le conquiste dell'impero fino ai confini del mondo capaci di violare ogni limite posto all'audacia degli uomini o, come suo contraltare, al nefas argonautico, che trova così potente espressione nella Medea di Seneca e, prima, in Albinoviano Pedone. E proprio Seneca riportando 23 esametri di questo poeta nella sua prima Suasoria (1, 15) dove si discute *an Alexander Oceanum naviget*, afferma che nessuno dei romani seppe declamare *tanto spiritu* sul tema dell'O. e della ribellione dell'ordine cosmico contro la brama di dominio e l'ardire degli uomini.

Il tema della natura grandiosa costituisce una componente importante della maniera stilistica più rappresentativa del I. d.C., sia che intervenga nella storia coi suoi cataclismi improvvisi (Seneca, Tacito) o con la suggestione di paesi esotici (Pompeo Trogo, Curzio Rufo,

---

[29] D. CASTRIOTA, *The Rank of Ara Pacis*, Cambridge 1995.

[30] A. PAULIAN, "Le thème littéraire de l'Océan", *Caesarodunum* 10, 1975, p. 53-58 nota che in alcun modo Oceano è sinonimo di mare (mediterraneo) nella mentalità romana a causa del suo essere smisurato e violento.

[31] S. SANTORO BIANCHI, "Il tema figurativo di Oceano nell'età dei Severi", *Caesarodunum* 23, 1988, p. 191-201.

Valerio Flacco), sia che ne scaturisca l'orrido della Farsaglia e delle tragedie di Seneca o il timore superstizioso dei marinai appunto di Albinoviano Pedone nel suo poema sulla navigazione dell'oceano settentrionale da parte di Germanico, avvenuta nel 15 d.C.

L'influenza di questo poeta sulla cultura letteraria del I sec. d.C. fu grande : sulla Farsaglia di Lucano, ma anche sugli altri poemi che cantarono gli imperatores, come il Caligola di Filone, l'Alessandro Caligola del IX libro di Curzio Rufo, le iperboli propaganidistiche fatte circolare durante il trionfo di Claudio sulla Britannia e di cui fanno parte i componimenti noti come *Laus Caesaris*[32], e forse già sulla figura di Germanico in Ov. *Fasti* 1, 307, in cui al condottiero si attribuisce il merito di astenersi da folli disegni contro natura come sarebbe la traversata dell'Oceano, passo riecheggiato poi da Tacito, *Germ.* 34, 2 : *nec defuit audentia*[33] *Druso Germanico sed ostitit Oceanus in se ...inquiri. Mox nemo temptavit, sanctius ac reverentius visum....* L'immagine patetica di Oceano sembra potersi ricollegare dunque a questa maniera drammatica di rappresentare la natura, propria della letteratura della tarda età giulio-claudia e alle sue corrispondenze pittoriche nel IV stile pompeiano, con il gusto per la messa in scena grandiosa, avvicinato dalla Bieber, da Schefold e da Croisille[34] appunto alla magniloquente tragedia di Seneca con la quale ha in comune anche molti soggetti, ed in particolare il tema di Medea e degli Argonauti, che gode in quest'epoca di straordinario favore (vd. anche le *Argonautiche* di Valerio Flacco e gli *Astronomica*). Non è dunque un caso che come maschera patetica Oceano compaia nel timpano del peristilio della Casa dei Cervi a Ercolano, nel ninfeo della casa della Fontana Grande e in quello di Octavius Quartio, un augustale, membro di quella classe sociale ampiamente beneficata dall'impero e che fa suoi, lealisticamente ed anzi con entusiasmo, i temi della propaganda imperiale (fig. 2).

Al di là degli aspetti intrinsecamente narrativi ed estetici, dunque, l'imagerie leggendaria fornisce alla cultura romana simboli per sistemi di pensiero diversi e talvolta opposti : primo fra tutti il dibattito sull'audacia come virtù, come scoperta e conoscenza o come deplorevole frutto della fame di ricchezze, che parte da un'impostazione geografico-retorica e attraverso il procedimento dissuasorio del discorso del marinaio di Albinoviano Pedone e quello della già ricordata prima suasoria di Seneca (*Suas.* 1, 5) diventa esplicita e apocalittica condanna morale nel coro della Medea di Seneca, ma anche *quaestio* infinita del repertorio delle scuole di retorica, che nel I sec. si dedicavano a soggetti anacronistici, mitologici, facendo balenare l'attualità attraverso riesumazioni simboliche dell'antico, come il mito di Alessandro Magno e della sua sfida oceanica.

---

[32] V. TANDOI, "Il trionfo di Claudio sulla Britannia e il suo cantore", *St. Ital. Fil. Class.* 34, 1962, p. 137 ss.

[33] Audentia, termine astratto, è l'ardimento senza arroganza. Per l'intera questione vd. L. TANDOI, "Albinoviano Pedone e la retorica giulio-claudia delle conquiste", *Studi italiani di Filologia classica* vol. 36, 1964, p. 129-168.

[34] M. BIEBER, *History of Roman art*, New York 1977, p. 232 ; K. SCHEFOLD, *Vergessenes Pompeji*, Berlin 1977, p. 114 ; J. M. CROISILLE, *op. cit.*, p. 16-18.

Accanto a questo, l'altro dibattito (mi riferisco a Onesandro, *De optimo imperatore*, 59 d.C., a Dione di Prusa *Sulla regalità* - in cui si discutono il ruolo e lo spazio del principe nel nuovo assetto delle istituzioni romane, fino all'*oratio ad Romam* di Elio Aristide, tema che dunque va a confluire nelle stesse esercitazioni retoriche della seconda sofistica indicate dalla Quet come referente letterario del mosaico di Merida), di grande attualità, in quel frangente politico che vedeva messa in discussione la legittima trasmissione del potere imperiale ed il concetto stesso di regalità e che andava mettendo definitivamente a punto attraverso l'*imitatio Alexandri* quel modello di *rex iustus*, capace di superare i limiti del governo della città in una dimensione ecumenica, che né Isocrate né Aristotile avevano saputo delineare e che invece era stato interpretato da Alessandro : un potere monarchico legittimato dall'eccellenza delle virtù e dell'ingegno del sovrano e dalla scelta divina.

L'antica connessione fra mito di Alessandro, celebrazione del sovrano, e tema letterario (e figurativo) di Oceano varca così il secondo secolo e conosce un nuovo, vastissimo favore, soprattutto nelle rappresentazioni musive diffuse in tutto l'impero, anche a grande distanza dal mare, dall'età di Caracalla. L'interpretazione corrente[35] ricollega il tema oceanico alle attività commerciali dei proprietari-committenti, ma questo favore potrebbe essere stato determinato da molti altri fattori, come il gusto medioimperiale per il tema del thiasos marino, e per il contrasto sensuale fra i corpi morbidi delle Nereidi e quelli spinosi e irsuti dei Tritoni, ed anche la possibilità di dare a queste raffigurazioni marine nuove valenze, connesse variamente ai culti misterici e orientali, con uno slittamento semantico verso la sfera privata di quello che era stato fino ad allora un tema del repertorio di immagini dell'ideologia imperiale.

In alcuni ambiti territoriali, come la Tunisia, la frequenza della rappresentazione di Oceano in connessione con bacini d'acqua e fontane, che pure aveva tradizioni lontane, può essere collegata alla realizzazione di imponenti acquedotti pubblici, da parte del potere imperiale, ed essere ricondotta sostanzialmente all'ideologia celebrativa dell'impero, capace di piegare alla *commoditas* dei suoi cittadini l'irriducibile divinità delle acque primordiali, e da parte dei sudditi come espressione di lealismo verso una dinastia imperiale che, a partire da Caracalla, aveva fatto della *imitatio Alexandri* uno stile di vita riproposto fino all'ossessione, ma che aveva anche saputo realizzare nella concretezza della *Constitutio Antoniniana* quella ecumené di tutti i popoli che due secoli prima la *Laus Caesaris* celebrava (423) : "***L'Oceano bagna contrade gemellate, è parte integrante dell'impero, quello che prima ne fu ultimo limite***"[36].

Per concludere, anche nel caso dell'iconografia di Oceano la ricerca delle corrispondenze letterarie ha portato in luce una complessa trama di riferimenti a sistemi di pensiero diversi,

---

[35] DUNBABIN, *loc. cit.*

[36] A. RIESE, *Anthologia Latina*, Lipsiae 1894, t. 1, p. 324-326 ; J. MELMOUX, "L'empereur Claude et la Finium Imperii Propagatio : l'exemple breton", in *Neronia* IV, *Aljandro magno, modelo de los emperadores romanos,* Actes du IV Colloque international de la Sien, édités par J. M. CROISILLE, Coll. Latomus 209, Bruxelles 1990, p. 163-182.

mitologici, geografici, politici, morali, filosofici e retorici, che possono con pari diritto essere sottesi alle varie rappresentazioni e che solo la lettura del contesto storico, architettonico e decorativo, di volta in volta potrà selezionare.

Questi riferimenti, così come le componenti formali e stilistiche delle due più diffuse iconografie, rinviano comunque, in prevalenza, a quel momento della cultura romana, fra la fine della repubblica e l'età giulioclaudia, in cui fu compiuta la straordinaria costruzione di una ideologia, anzi di una teologia dell'impero così efficace da durare nei secoli.

Fig. 1 : Ostia, Terme marittime, stanza C. Mosaico.

Fig. 2 : Pompei, Casa di Octavius Quartio. Ninfeo.

Fig. 3 : Roma, via Merulana. Pittura parietale.

Fig. 4 : Hippo Regius, Casa di Isguntus. Triclinio.