

la rivista di **en**gramma
2014

119–122

La Rivista di Engramma
119-122

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 119-122
anno 2014

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma
a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **119-122** anno **2014**
119 settembre 2014
120 ottobre 2014
121 novembre 2014
122 dicembre 2014
finito di stampare febbraio 2020

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2020
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-03-8
ISBN digitale 978-88-31494-05-2

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

6	<i>119 settembre 2014</i>
130	<i>120 ottobre 2014</i>
248	<i>121 novembre 2014</i>
324	<i>122 dicembre 2014</i>

119

settembre **2014**

ENGRAMMA • 119 • SETTEMBRE 2014
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-64-5

Aby Warburg e le origini di Mnemosyne

a cura di Monica Centanni, Daniela Sacco

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-64-5

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino,
olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi,
silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini,
daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt
w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

5	Editoriale Monica Centanni, Daniela Sacco
8	Aby Warburg, Die römische Antike in der Werkstatt Ghirlandaio. Traccia della conferenza alla Biblioteca Hertziana di Roma (19 gennaio 1929) nota introduttiva e traduzione italiana di Silvia De Laude
30	Mario Praz, Review on Gesammelte Schriften by Aby Warburg edited by Elizabeth Thomson
33	Mario Praz, Review on Gesammelte Schriften by Aby Warburg testo originale ["Pan" 1934]
36	Dalla Pathosformel all'Atlante del linguaggio dei gesti Claudia Wedepohl
58	Aby Warburg and the "Wie der Metapher" A Presentation to Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of images, by Christopher Johnson
71	The Angel and the Head-huntress. A Reading of Plate 47 of Mnemosyne Atlas by Mnemosyne Seminar group of ClassicA Centre for Classical Studies Iuav, edited by Elizabeth Thomson
89	The Angel and the Head-huntress. A Reading of Plate 47 of Mnemosyne Atlas versione italiana
107	Aby Warburg biologo delle immagini. Sull'edizione italiana delle Opere complete Intervista di Silvia De Laude a Maurizio Ghelardi, curatore dell'edizione Aragno
117	The Nachleben of Mnemosyne a new section of Engramma Mnemosyne Atlas, by Emily Verla Bovino
118	Aby Warburg and Mnemosyne Atlas: Bibliography (September 2014) Emily Verla Bovino, Monica Centanni, Daniela Sacco
120	Progetto Mnemosyne Centro studi classicA Iuav. Video di presentazione a cura di Alberto Giacomini e Anna Fressola

Aby Warburg e le origini del Mnemosyne Atlas

Editoriale di Engramma n. 119

Monica Centanni, Daniela Sacco

Nel 1934, mentre la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* di Amburgo trovava rifugio in Inghilterra, Mario Praz ricordava “i greci che migrarono da Bisanzio nel Rinascimento, e aprirono nuovi orizzonti all’Occidente” ed elogiava l’accoglienza che l’Inghilterra offriva agli esuli e ai loro beni in fuga dalla Germania nazista, dando loro una casa, “poiché sapevano che quegli israeliti portavano con sé come fardello d’esilio non i luridi stracci e gli avari forzieri e i leggendari sacrifici umani dei ghetti, ma le più feconde idee scientifiche e i più vasti tesori di cultura del mondo germanico”. In questo numero di Engramma rendiamo disponibile in lingua inglese il testo della recensione di Mario Praz (vedi in Engramma il testo originale in lingua italiana; l’edizione originale tedesca delle *Gesammelte Schriften*, Teubner 1932, tomo I e tomo II, è disponibile in rete grazie a “Gallica”). La precoce attenzione che gli intellettuali italiani, fin dagli anni ‘30 del XX secolo, riservano a Warburg, è testimoniata dall’affermazione di Giorgio Pasquali che, riconoscendo nell’incompiuto Atlante l’eredità più importante lasciata da Warburg, indicava in quell’opera “la pietra di paragone su cui misurare i nostri pensieri” (vedi il saggio di Pasquali in versione originale e traduzione inglese). È l’Atlante infatti il grandioso scenario in cui si svolgono le migrazioni dei temi e dei motivi della tradizione classica che riaffiora come trama tenace della storia della cultura occidentale: le impronte di questa inquieta e discontinua trasmissione sono, nella teoria proposta da Warburg, le *Pathosformeln*: alla genesi del concetto di ‘formula di pathos’, a partire dalle prime occorrenze in una conferenza tenuta da Warburg nel 1905 su un disegno di Dürer con Orfeo sbranato dalle menadi, è dedicato il contributo di Claudia Wedepohl, che qui presentiamo in lingua italiana. Wedepohl conferma il ruolo che Warburg riconosceva al progetto del suo Atlante puntando a esso come al suo *opus magnum*, che doveva raccogliere tutti i fili e tutti gli spunti della sua vita di studioso dei meccanismi di trasmissione della tradizione classica.

Il 19 gennaio del 1929, alla Biblioteca Hertziana di Roma, al cospetto di studiosi di discipline diverse del calibro di Giorgio Pasquali, Ernst Robert

Curtius, Kenneth Clark, Franz Cumont, Ludwig Curtius, Warburg tenne una conferenza che si considera la prima presentazione pubblica dell'ambizioso progetto del *Bilderatlas*. Silvia De Laude presenta la traduzione italiana e il testo originale (rivisto sui documenti di archivio) della traccia predisposta da Warburg per la conferenza, proponendo anche una prima ricostruzione del contesto dell'evento e delle eco che ebbe quella eccezionale presentazione.

Gli studi warburghiani, in particolare sull'Atlante, fioriscono sempre più in numero e qualità dell'approfondimento: presentiamo un nuovo aggiornamento della Bibliografia ragionata, che si arricchisce anche della sezione dedicata ai materiali video pubblicati in rete.

Tra gli studi più interessanti pubblicati di recente sulla 'macchina-Atlante', è il lavoro di Christopher Johnson: *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, Ithaca, NY, Cornell University Press and Cornell University Library, 2012: come presentazione del volume pubblichiamo due *excerpts*, selezionati dall'autore, sulla differenza del ricorso al dispositivo metaforico in Gombrich e in Warburg.

Come esito delle ricerche del Seminario Mnemosyne Atlas del centro studi classicA Iuav presentiamo la versione inglese, a cura di Elizabeth Thomson, della lettura di tavola 47, *L'Angelo e la cacciatrice di teste* già pubblicata in versione italiana.

Pubblichiamo inoltre un video di presentazione delle ricerche su Warburg condotte dal Seminario Mnemosyne Atlas attivo presso il Centro studi classicA dello Iuav di Venezia, predisposto in occasione della 'Notte europea del ricercatore' del 26 settembre 2014.

Sempre nell'ambito della ricognizione e divulgazione degli studi sull'Atlante Mnemosyne, presentiamo una nuova sezione del sito Mnemosyne Atlas, che si propone specificamente come un osservatorio sul *Nachleben* dell'Atlante warburghiano, a cura di Emily Verla Bovino. L'introduzione alla sezione inizia con una breve introduzione all'uso del termine tedesco *Nachleben* negli scritti su Warburg e suggerisce un maggior approfondimento su termini relativi al concetto utilizzati nelle note che accompagnano l'Atlante, ad esempio *Abtragung*, *Entwicklung* and *Eindringen* (erosione, evoluzione e penetrazione). La ricognizione che segue si articola in tre parti: la prima, una rassegna delle mostre sul *Bilderatlas* dal 1993 a oggi; la seconda, una selezione di esperimenti, di profilo metodologico ed ermeneutico, di

applicazione del formato *Bilderatlas*; la terza, una documentazione critica dei riferimenti al *Bilderatlas Mnemosyne* nell'arte contemporanea.

Infine, in relazione alla pubblicazione dell'*opera omnia* di Warburg iniziato nel 2002 dalla casa editrice Aragno in collaborazione con il Warburg Institute, pubblichiamo in rete un dialogo (precedentemente pubblicato nell'inserito "L'indice dell'arte", allegato a "L'indice dei libri del mese", a. XXV, n. 9, settembre 2008) in cui Silvia De Laude intervista Maurizio Ghelardi sul senso e le coordinate del monumentale progetto.

Aby Warburg, Die römische Antike in der Werkstatt Ghirlandaio

Traccia della conferenza alla Biblioteca Hertziana di Roma (19 gennaio 1929), con una Nota al testo (e 'agenda warburghiana')

a cura di Silvia De Laude

Il pomeriggio ho allestito Mnemosyne su due supporti di tela di iuta.

Ora si ha una visione d'insieme di tutta l'architettura

da Babilonia fino a Manet: così la si può sottoporre a una critica spietata.

Aby Warburg, Diario romano (1929)

La conferenza tenuta da Warburg alla Biblioteca Hertziana di Roma il 19 gennaio 1929 ("Die römische Antike in der Werkstatt Ghirlandaio") è da tempo circondata di un'aura leggendaria. Consacrata fin dalla *Biografia intellettuale* di Gombrich come il tramite dell'ingresso ufficiale di Mnemosyne nel dibattito novecentesco su "cosa diciamo quando diciamo memoria", le è stato attribuito spesso un potere quasi taumaturgico. Kenneth Clark, presente quel 19 gennaio alla serata organizzata da Ernst Steimann per inaugurare la Sala grande della Biblioteca di cui era direttore, aveva dichiarato senza mezzi termini che quella sera all'Hertziana gli aveva cambiato la vita. Ernst Robert Curtius non era stato così esplicito. Quando era capitato quasi per caso alla conferenza (l'occasione dell'inaugurazione della Sala grande della Hertziana era anche un evento mondano per gli studiosi stranieri residenti o di passaggio nella capitale) era un brillante contemporaneo di origine alsaziana in anno sabbatico a Roma, in corrispondenza con Thomas S. Eliot e André Gide, amico di Christopher Isherwood e autore, fra l'altro, di un bel saggio su Proust, apparso quando non era neppure ancora completata la pubblicazione della *Recherche*. Più tardi, avrebbe cambiato indirizzo di ricerca, e dedicato proprio a Warburg, insieme al suo maestro Gustav Gröber, il suo libro-*monstruum* sulla sopravvivenza dell'antico nella cultura europea (Curtius 1948, su cui De Laude 1992; Bologna 2004; 52-54; De Laude 2004; De Laude 2010; Antonelli 2011).

Fino a poco tempo fa, anche nell'ambito degli studiosi, il discorso tenuto da

Warburg per presentare ufficialmente l'Atlante era insieme leggendario e misterioso. Se ne parlava molto, e se ne sapeva pochissimo. Solo di recente, ne è stata pubblicata prima in Italia e poi in Germania la traccia, insieme a due “resoconti”, redatti il 18 maggio e il 23 ottobre 1929 per conservare memoria delle cose dette a Roma, con le fotografie dei pannelli allestiti in vista della mostra-conferenza all'Hertziana (Warburg [1929] 2007, 829-39; 865-69; 873-4; Warburg 2012).

L'edizione che presentiamo qui si basa su un dattiloscritto con correzioni a penna dello stesso Warburg e forse di Gertrud Bing (WIA, III.115.1.2). Il dattiloscritto è la bella copia di un manoscritto (WIA, III.115.1.1) del quale ingloba le correzioni, introducendo però aggiunte e varianti. Il testo rappresenta, come si è detto, una traccia più che un discorso compiuto: l'attacco e la conclusione sono molto curati, le parti intermedie solo abbozzate. L'oratore doveva aver parlato senza leggere, sulla base delle immagini che il pubblico dell'Hertziana aveva sotto gli occhi – quasi trecento (294, per l'esattezza), su “una striscia di tela da sacco di 14 metri di lunghezza e di 1,40 metri di altezza, appesa ai tre lati della parete” (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 40).

È evidente che la preparazione della conferenza era stata per Warburg un lavoro immane, di cui resta traccia nei molti ed eterogenei materiali preparatori – schemi, minute, appunti (WIA, III.115.3.4). Di fronte a una situazione così complessa, abbiamo scelto di evitare ogni *contaminatio* fra stesure diverse. Il testo che presentiamo, quindi, si discosta, non solo per fatti di traduzione dall'unica altra edizione italiana disponibile (Warburg [1929] 2007, 829-39). Per quanto impervio in alcuni snodi argomentativi, e mancante di passaggi che dovevano essere stati esposti solo oralmente, il testo della bella copia preparata in vista della conferenza costituisce pur sempre la miglior approssimazione possibile del discorso effettivamente pronunciato all'Hertziana, di fronte a un pubblico che comprendeva, fra gli altri, Ernst Robert Curtius (il futuro autore di *Letteratura europea e Medio Evo latino*), Kenneth Clark, Franz Cumont, il latinista Ludwig Curtius e Giorgio Pasquali, che avrebbe ricordato con emozione la conferenza nelle pagine scritte alla morte di Warburg, avvenuta l'anno successivo (Pasquali [1930] 2004, 2014).

Quella sera, certo, c'erano i pannelli appesi alla “striscia di tela da sacco”. Il discorso era fatto per appigliarsi alle immagini, e stabilire fra di esse relazioni inaudite. Tra parentesi quadra, quindi, abbiamo aggiunto nell'edizione un rinvio alle tavole dell'Atlante in cui compaiono le immagini cui

Warburg fa riferimento. Naturalmente il rinvio potrebbe essere più preciso (alcune immagini compaiono in diverse tavole), e solo per comodità rimandiamo alla cosiddetta “ultima versione” di Mnemosyne. Occorrerà esaminare inoltre i pannelli preparati per la conferenza, per quanto poco siano leggibili nelle riproduzioni fotografiche già citate (in Warburg [1929] 2007, 840-60).

Ovvio che il testo e le immagini di cui disponiamo consentano di farsi un'idea solo approssimativa della presentazione dell'Atlante (questo, di fatto, era la conferenza sull'antichità romana nella bottega del Ghirlandaio), in una sala dell'Hertziana allestita per l'occasione come un diorama, con pannelli alle tre pareti, e il pubblico in mezzo (solo a me viene in mente il tipo di conferenza che si tiene nei planetari, dove ci si trova sotto una volta celeste di cui vengono illustrati ora uno, ora un altro aspetto?). Il pubblico, gli spettatori-ascoltatori di una conferenza che ha fatto storia, era letteralmente circondato di immagini. Warburg aveva voluto che si avessero sott'occhio tutte insieme, e non era una cosa scontata. Di lì, fra parentesi, lo smarrimento di alcuni, come il filologo Ernst Robert Curtius, che non riusciva a capacitarsi di come l'oratore non si fosse avvalso dello Skiopticon modernissimo di cui era dotata la sala. Singolare, aveva annotato nel suo diario, una conferenza “senza diapositive, ma con circa trecento foto che nessuno riusciva a riconoscere”. Capià più tardi (Curtius 1928-1929, 11; su cui De Laude 2012).

Prendendo spunto dall'uso dell'antico documentabile nella bottega del Ghirlandaio, quello che Warburg aveva in mente era la legittimazione di una “ricerca iconologica” diventata negli ultimi tempi non solo un metodo di lavoro, ma quasi una ragione di vita (“l'opera di trivellazione quotidiana in funzione dell'Atlante”). Proprio in relazione alla performance dell'Hertziana, il professore e la “collega Bing” si consentono nel diario tenuto a due mani addirittura dell'autoironia (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 47):

Gertrud Bing: Il miglior risultato è stata la presentazione (avvertita da tutti) di un austero ideale di scienza che richiede la più severa dedizione di tutta la persona.

Aby Warburg: L'offerta di tale olocausto effonde naturalmente un odore acre che non è da tutti e che certo non diventa più tollerabile con il passare del tempo.

Ho parlato non a caso di *performance*. Dal testo (fin dall'invito iniziale a guardarsi intorno, nell'addobbo “così poco formale di immagini” studiato

per far sembrare “l’incantevole spazio” della nuova sala “come un’*officina*”, in cui l’oratore ritaglia per sé la parte del “semplice operaio”, e appesi alle pareti sono quasi “fogli freschi di stampa”), dal diario, dalle lettere e dalle testimonianze di chi vi ha assistito, risulta con chiarezza che *L’antichità romana nella bottega del Ghirlandaio* era pensata da Warburg non solo come una conferenza, ma come un evento quasi teatrale – una mostra-conferenza, appunto, o un’esibizione nel più pieno significato del termine. Certo più di una normale lecture, e qualcosa che assomiglia molto a una cerimonia: l’atto con cui la “storia di fantasmi per adulti” dell’Atlante è ufficialmente resa pubblica e consegnata dal suo autore a chi la sfoglierà dopo di lui. Quando Ludwig Curtius, il mese prima, gli aveva proposto un’anticipazione dell’evento all’Istituto Germanico, di cui era il direttore, Warburg racconta di aver risposto così (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 15):

Gli ho telefonato e gli ho detto che in albergo potevo invitare solo sei persone; lui ha risposto: allora ci si vede da noi. – Ma io non voglio. O parlo come autorità alla platea di un teatro che si addice alla serata d’addio di un vecchio attore di successo, o solo a poche persone.

Non entro qui nel merito del testo della conferenza, che per momento ci interessava rendere accessibile. Mi limito a indicare alcune possibili direzioni di ricerca, una volta resa nota almeno la traccia del discorso tenuto all’Hertziana il 19 gennaio 1929. Il primo punto da tener presente, per stilare una possibile lista di ‘agenda warburghiana’, è la strettissima implicazione tra il prender forma della conferenza e il prender forma dell’Atlante – che, a tratti, *sembrano la stessa cosa*.

Non per niente c’è da imbattersi nel diario in pagine come questa:

Gertrud Bing: 23. I. [19]29 L’intenso lavoro per la conferenza alla Biblioteca Hertziana del 19.1.29 ha finito per provocare la piacevole consapevolezza

Aby Warburg: nonostante all’inizio le molte riserve della collega Bing

Gertrud Bing: che l’Atlante ha fatto davvero grandi progressi. Nella disposizione e suddivisione dei capitoli mi sembra importante una evidente estrapolazione (e collocazione tra i due capitoli di Ghirlandaio) dell’intermezzo: dall’*bennin* all’ala di Medusa che mostra la liberazione, la levità e la trasfigurazione di Venere, la sua liberazione dall’abbigliamento convenzionale e il suo essere dotata di grande slancio.

Aby Warburg: 28/1. [19]29 La collocazione non è ancora giusta: adesso, dopo Donatello, manca il dispiegamento di entrambi i Pollajuolo: ora-

fo-drammaturgo dell'anima e il *mostro del Picture Chronicle*.

Sottolineare Psiche – Isotta! Con ciò si porta alla luce l'intima affinità con Botticelli. Duccio.

Tra Pollajuolo e Ghirlandaio (per l'Atlante) si dovrebbe collocare Ferrara; sono incerto dove inserire Mantegna, che costituisce in fondo il vero punto di rotazione (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 45).

Chiaramente Warburg discute qui con la Bing dell'opportuna collocazione, nell'"architettura" dell'Atlante, di temi già studiati in passato, come quello che sulla falsariga della "lotta per lo stile" (Ghelardi 2012) si potrebbe definire "lotta per l'acconciatura". È vistosa, per esempio, la vicinanza tra quanto scrive la Bing sul passaggio dall'*hennin* all'ala di Medusa e un passo del saggio *Delle imprese amorose nelle più antiche incisioni su rame*, dove in questione è lo scarto che separa le prime tirature della *Serie di Pianeti* di Baccio Baldini e le successive (Warburg [1905] 2004, 380):

Nelle prime stampe dell'incisione vediamo una donna che danza, abbigliata con la pomposità fossilizzata della moda borgognona: una impacciata veste con strascico inchioda la figura al terreno mentre sul suo capo grava lo *hennin* dal quale pende ondeggiante un ampio velo. Nelle stampe successive dello stesso pianeta la farfalla antica sembra ormai uscita dalla larva burgunda: la veste fluttua a mo' di Vittoria, mentre le ali della Medusa – gradito aiuto per il volo della ninfa che danza in aria – hanno adesso scacciato l'ottusa ostentazione della cuffia.

È la preistoria di quelle che diventeranno nella "versione definitiva" dell'Atlante le tavole 38 e 39. Ma interessante è anche il séguito:

Gertrud Bing: Il testo dell'Atlante è stato reso possibile dall'introduzione della conferenza, ma se vuole diventare una introduzione metodologica a tutta l'opera dovrà essere ancora notevolmente ampliata. Così, ad esempio, riguardo al concetto psicologico della polarità come principio euristico, sarà necessario aggiungere una discussione sull'idea di mutamento tra presa di distanza e incorporamento [*Einverleibung*].

Aby Warburg: metafora e tropi.

Gertrud Bing: nonché sull'idea del mostro come atto illuminante grazie alla determinazione dell'estensione e della causalità,

Aby Warburg: nonché della immaginaria indicazione direzionale.

Gertrud Bing: L'introduzione alla prima tavola mi sembra una delucidazione quasi completa del concetto di 'inversione' energetica, alla quale aggiungerei tuttavia l'interpretazione del pensiero tipologico.

Aby Warburg: È altrettanto facile confondere l'imperatore che restituisce la provincia (elemento della donna che giace a terra) col tipo di Cristo che libera i Patriarchi.

Gertrud Bing: Una introduzione a ognuna delle restanti sette tavole (oggi di nuovo corrette nei particolari) potrebbe costituire gran parte del testo dell'Atlante e sarei favorevole a scriverla ora che le fotografie sono esposte, e che la sala è a nostra disposizione, così da poterle studiare anche a rischio di dover rinunciare anche *questa volta alla Sicilia*.

Anche dai materiali preparatori (sia della conferenza che dell'Atlante), risulta che i due lavori sono, per l'"operaio" che vi attende, *uno solo*. Sarà utilissima quindi, per una lettura 'stratigrafica' dell'Atlante, un'indagine anche microscopica e a tutto campo della storia della conferenza – della sua genesi e dei suoi sviluppi, già testimoniati sul piano testuale dai due citati "resoconti" di maggio e ottobre. Warburg 'rende conto' della conferenza perché il capitolo non è chiuso. Parla ancora della conferenza tenuta in gennaio perché sta parlando in realtà, in generale, dell'Atlante.

In questa prospettiva tra le 'cose da fare', ai primi posti, è un confronto approfondito tra la conferenza all'Hertziana e alcuni scritti quasi contemporanei, come gli appunti *Tra Manet e Mnemosyne* e *l'Introduzione* [*Einleitung*] a *Mnemosyne* già pubblicata nell'edizione tedesca e poi in quella italiana dell'Atlante. *L'Introduzione*, in particolare, presenta con la conferenza diversi punti di contatto, anche letterali – dove si tratta, per esempio, della "duplicità di Roma" (città dell'alloro e della palma), del "*pathos* imperiale" e dell'"inversione energetica" alla base della leggenda di Traiano e della vedova (Warburg [1929]3 2007, 822-3):

Attraverso una leggenda che vive ancora in Dante, la Chiesa aveva trasformato la gloriosa auto-celebrazione dei bassorilievi traianei in un sentimento cristiano. Il famoso racconto sulla pietà dell'imperatore verso la vedova che implora giustizia, riflette molto bene il tentativo raffinatissimo di volgere, grazie all'energetismo dell'inversione energetica, il *pathos* imperiale in pietà cristiana. L'imperatore al galoppo che, nel rilievo all'interno dell'Arco, travolge un barbaro, si trasforma in un garante della giustizia che ordina al seguito di fermarsi, dato che il figlio della vedova è finito sotto gli zoccoli dei cavalieri romani.

All'Introduzione sono legati, a loro volta, gli appunti *Tra Manet e Mnemosyne* (si è verificato anche, materialmente, uno scambio di fogli, spostati nel corso dell'elaborazione dall'uno all'altro dei scartafacci in WIA 102.1.2 e WIA 102.1.3). Nella traccia della conferenza all'Hertziana non si trova mai citato Manet, ma l'ultimo dei pannelli preparati per la conferenza (figura in Warburg 1929 [2007], 860) contiene diversi materiali confluiti nella tavola 55 della cosiddetta versione "definitiva" dell'Atlante: *Il giudizio di Paride* di Marcantonio Raimondi (incisione da Raffaello), *Il giudizio di Paride* di Nicolaes Berchem (da Marcantonio Raimondi) e il *Déjeuner sur l'herbe*, che nel pannello dell'Hertziana si trova affiancato una volta alla divinità fluviale di Raimondi, dettaglio ingrandito del *Giudizio di Paride* (due immagini attaccate, come nella tavola 55) e una volta al *Concerto campestre* di Giorgione (anche in questo caso, due immagini attaccate, mentre nella tavola 55 non lo sono, ma compaiono pur sempre l'una accanto all'altra).

Mi pare un fatto notevole. A questa altezza, Warburg progettava di chiudere l'Atlante sull'"inversione energetica" e "la nostalgia della natura", come si manifestano nel quadro ora al Musée d'Orsay, che nel diario si trova citato per la prima volta il 2 dicembre, quando Warburg durante una gita a Tivoli aveva avuto modo di vedere a Villa d'Este "il quadro di un fiammingo" (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 13):

2 dicembre 1928: a Tivoli: l'accesso alle cascate era chiuso perché domenica; è stato un po' come entrare nel camerino di un attempato tenore lirico mentre sta per struccarsi.

Gertrud Bing: Il primo giorno di gelo a Roma!

Aby Warburg: Una guida che parla benissimo il tedesco. Nella sala da pranzo della villa d'Este il quadro di un fiammingo (all'incirca 1560) che colloca il *Giudizio di Paride* di Giulio Romano (Manet) in un paesaggio italiano olandesizzante.

Il "fiammingo" era Nicolaes Berchem. Il 29 gennaio era arrivata a Warburg, che la aveva richiesta, "la fotografia del 'dopo Berchem'" (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 49), e pochi giorni dopo, il 2 febbraio, a Manet era riconosciuto il ruolo di "guida" (ivi):

Manet si presenta a me con la fiaccola della guida, e io lo seguirò. La prima cosa che feci a Berlino dopo la pericolosa crisi fu, con logica impeccabile, una visita a Manet insieme a Gertrud Bing. Manet, Manebit!

Il folgorante saggio di Warburg sul *Déjeuner sur l'herbe*, d'altra parte, era nato col suo complicato sottotitolo (*La funzione di modello delle divinità pagane elementari in rapporto alla evoluzione del moderno sentimento della natura*) proprio a Roma, nel marzo del 1929, a ridosso della conferenza (Warburg [1929]2 2007). E vorrà dire qualcosa che vi si trovi il riferimento a immagini che non compaiono nella tavola 55 dell'Atlante, ma nel pannello conclusivo dell'Hertziana sì. Così, per esempio, “il rilievo di un antico sarcofago che ancora oggi si può vedere a Roma murato nella facciata di Villa Medici (Accademia francese)”, e che sicuramente Warburg aveva visto davvero (Warburg [1929]2 2007, 786 e fig. a 796; vedi: AA. VV., Engramma 2004; Centanni 2004).

Esiste insomma una versione ‘romana’ dell'Atlante, che sta fra la “prima” (1928) e la cosiddetta “penultima”, presentata ad Amburgo dopo quella che Warnke ha chiamato “prova davanti ad un pubblico di specialisti”, all'Hertziana (Warnke [2000] 2002, XVI). Di questa versione ‘romana’ dà testimonianza anche il diario, dove si legge, alla data del 10 febbraio 1929 (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 53):

Il pomeriggio ho allestito Mnemosyne su due supporti di tela di iuta. Ora si ha una visione d'insieme di tutta l'architettura da Babilonia fino a Manet: così la si può sottoporre a una critica spietata. Indietro manca Petrarca come annunciatore della maggiore o minor tensione; *triumphator* retrospettivo della vita e ‘attuale’ rinunciatario con lo specchietto da mano.

Dall'astrologia babilonese a Manet. Che non è più un gran finale, probabilmente, già nella “penultima versione” di Amburgo, se ha ragione Warnke, che immagina come conclusione in questa fase una tavola con “al centro un dipinto raffigurante san Gerolamo che estrae una spina e un domatore intento ad acquietare un leone dietro le sbarre di una gabbia” (Warnke [2000] 2002, XVI).

Un'altra pista aperta dalla conferenza riguarda quella che viene definita, a proposito della leggenda di Traiano, “reinterpretazione” cristiana del “significato” dei monumenti antichi – come quando il tipo figurativo dell'imperatore che schiaccia sotto gli zoccoli del suo cavallo o si trova di fronte una figura distesa davanti a lui viene reinterpretato come “archetipo” di sovrano mite e caritatevole.

Anche dal diario risulta che in questa fase Warburg prende in considerazione l'ipotesi di aggiungere al concetto-chiave di “inversione energeti-

ca” l’interpretazione tipologica o figurale – quella su cui avrebbe basato la sua lettura della “realtà com’è rappresentata nella letteratura occidentale” l’Auerbach di *Mimesis* (Auerbach 1946 – ma *Figura*, con cui la nozione di figuralità fa la sua comparsa nel sistema critico auerbachiano, è precedente: cfr. Auerbach [1938] e, per la nozione di figura, Ginzburg 1998; Ginzburg 2007; De Laude 2010).

Anche alla luce di alcune considerazioni recenti di Adi Efal (Efal 2013), potrebbe avere un interesse verificare nel cantiere dell’Atlante gli sviluppi di questa idea, legata alla Giustizia di Traiano, centrale nella conferenza. È notevole che nel passo già citato del diario il concetto di “inversione energetica” e l’interpretazione del “pensiero tipologico” siano messi quasi sullo stesso piano per importanza, proprio argomentando che “è altrettanto facile confondere l’imperatore che restituisce la provincia (elemento della donna a terra) col tipo di Cristo nel limbo che libera i Patriarchi” (in Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 46).

Credo che Warburg pensi a questo quando, per la tavola 52 della ‘versione definitiva’ dell’Atlante, pensa a una didascalia come:

Giustizia di Traiano= inversione energetica dell’atto di travolgere cavalcando. Inversione etica del *pathos* del vincitore.

Dell’“inversione energetica”, si sa. “Inversione etica” corrisponde al processo che Auerbach chiamava “interpretazione tipologica” o “figurale”.

Il lavoro da fare è ancora molto, ma di grande interesse, se si considerano le implicazioni fra la conferenza e l’Atlante nel suo insieme, e quanto la conferenza abbia influito sulla ricezione di Warburg per il tramite degli intellettuali che erano presenti all’evento. La traccia che pubblichiamo, insomma, è solo un punto di partenza. Occorre a questo punto studiarne minute, abbozzi, schemi preparatori, ma anche andare alla ricerca di *loci paralleli* in altri scritti (conferenze, diari, lettere). Provare insomma, in uno snodo così eccezionale per la storia dell’Atlante, a leggere Warburg *attraverso* Warburg. E insieme continuare nella ricerca di testimonianze relative alla ‘messa in scena’ della conferenza, alle reazioni del pubblico.

Mi auguro continui in questa direzione la piccola “officina” che ha contribuito tra Londra e Venezia a questo lavoro di edizione, che non esisterebbe senza l’aiuto generoso e intelligente di Monica Centanni, Claudia Daniotti e Daniela Sacco. Le ringrazio con tutto il cuore.

Die hohe Ehrung in der Bibliotheca Hertziana zu Eröffnung des grossen Saales an diesem Tage sprechen zu dürfen, empfinde ich als ungewöhnliche Auszeichnung für die ich der selbstlosen Kollegialität unseres Prof. Steinmann meinen aufrichtigen und verbindlichseten Dank ausspreche.

In der unfestlichen Aufmachung der uns umgebenden Bilderreihe wollen Sie gütigst meinen Wunsch erblicken, den schönen Raum als Werkstatt zu begrüßen und ihn im Gewande eines Arbeiters zu betreten. Wir haben vor Ihnen gleichsam noch feuchte Druckbogen aufgehängt, mit der Bitte um Ihre Mitwirkung durch anteilnehmende Kritik. Denn dass dieser ikonologische Versuch nur als Vorläufer einsetzen kann, obgleich 30 Jahre Vorarbeit dahinter stecken, wird jedem klar sein, der die Lage einer der verschiedensten Wissenschaftsgebiete kombinierenden kunstgeschichtlichen Kulturwissenschaft kennt.

Ich glaube aber an die Fruchtbarkeit der engeren Fühlungnahme zwischen Archeologie, Kunstgeschichte und soziologischer exakter Geschichtswissenschaft. Ein neues Stoffgebiet kommt noch hinzu, das bisher viel zu sehr als Kuriosum behandelt wurde. Jakob Burckhardt, unser Führer allerwegen, hat es uns als klare Weisung hinterlassen: "Das italienische Festwesen in seiner höheren Form ist ein wahrer Uebergang aus dem Leben in die Kunst" [Kultur der Renaissance, 1860, 1e Aufl., S.

L'onore altissimo di poter parlare oggi in occasione dell'inaugurazione della Sala Grande della Biblioteca Hertziana è per me un segno speciale, ed esprimo un sincero e sentito ringraziamento allo spirito generoso, collegialmente aperto, del nostro professor Steinmann.

Nell'allestimento così poco formale delle serie di immagini che ci circondano, vorrei coglieste il desiderio da parte mia di inaugurare questo splendido spazio come un'officina, e di presentarmi a voi come semplice operaio. Abbiamo appeso intorno a voi fogli, per così dire, freschi di stampa, con l'invito a una partecipazione critica da parte vostra. Che questa ricerca iconologica sia solo un'anticipazione, anche se è il frutto del lavoro di trent'anni, sarà subito chiaro a chi conosca lo stato di una scienza storico-artistica in cui si combinano fra di loro i saperi più diversi.

Io credo che sia quanto mai fecondo uno stretto contatto tra l'archeologia, la storia dell'arte e un'esatta scienza storico-sociologica. A tutto questo si aggiunge ora un nuovo campo di indagine, che forse finora è stato ritenuto come una mera curiosità. Jakob Burckhardt, che rappresenta per me sempre una guida, ce lo ha lasciato come un compito non eludibile: "Le più alte manifestazioni di feste in Italia costituiscono un autentico trapasso della vita nell'arte" [Burckhardt [1870] 2006,

401].

Das bisher uneingelöste Mandat, die stilbildende Macht des bewegten Lebens in ihrer Bedeutung für die bildende Kunst nachzuweisen, zwingt sich uns schon dadurch auf, weil sich allein durch die konsequente Verfolgung des bildinhaltlichen Gefüges unserer Themenreihe die unabweisliche Einsicht ergibt, dass im florentinischen Quattrocento festliche Bewegung und festliche Tracht die Prägeform künstlerischer Gestaltung unmittelbar bedingten. Hierbei muss freilich der Versuch gewagt werden, diese Funktion des Festwesens als europäisches Phänomen überhaupt zu beobachten, auch wenn dabei bis Holland vorgestossen werden musste. Vorstellungen von der einen jenen Zivilisationsversuch überdauernden seelischen Polarität im Kreislauf von Leidenschaft und Leidenschaft mussten, auch wenn sie nur heuristischen Wert haben sollten, mithelfen, um der beobachtenden Aufmerksamkeit den Halt einer zentralen Auffangsstelle im gewirre der geschichtlichen Gesamtverflochtenheit zu bieten.

Spitteler sagt einmal, "das Kind sei eine Erfindung der Erwachsenen". So ist gewiss der "primitive Mensch" eine Erfindung der Kultur. Es ist ein Wunschbild des von der Tradition Belasteten, der vor der Frage steht, ob er das Erbgut der Vergangenheit einerseits und die Eindrücke der lebenden Umwelt andererseits als adequat

310].

Insomma si impone a noi la missione, finora irrisolta, di indagare il significato dello stile della vita in movimento riguardo alle arti figurative. Solo se si ricostruisce secondo una sequenza stringente la struttura figurativa delle nostre serie di temi, potremo capire come nel Quattrocento fiorentino movimento e stile di quelle feste abbiano direttamente condizionato l'impronta della creazione artistica. La ricerca quindi deve liberarsi di ogni condizionamento, farsi spericolata, per osservare questa funzione delle feste come fenomeno europeo, arrivando a spingersi fino all'Olanda. Le rappresentazioni di una polarità spirituale che sopravvive, nel ciclico avvicinarsi di sofferenza e di passione, a ogni tentativo di civilizzazione, ha fornito a chi esercita un'osservazione attenta, anche solo dal punto di vista euristico, un punto fermo centrale, nel groviglio del complessivo contesto storico.

Spitteler ha detto una volta che il bambino è "un'invenzione dell'adulto". Così "l'uomo primitivo" è certamente un'invenzione della cultura. Rappresenta cioè l'immagine ideale di colui che sente il peso della tradizione, ed è incerto sulla possibilità di interiorizzare in modo adeguato da una parte il patrimonio del passato, e dall'altra

einverseelen kann. Wie diese Wunschbilder, im Bezug auf das Selbstbewusstsein positiv oder negativ gerichtet, auswählend bei dem Versuch der künstlerischen Gestaltung wirken, kann man eben nur da festzustellen hoffen, wo beides, Erbgut und Eindruckswelt, sich in ihren Bestandteilen phänomenologisch in Werke eines Künstlers aufzeigen lassen.

Einem derartigen Versuche, die Funktion der durch das Gedächtnis erworbenen Eindrücke im künstlerischen Gestaltungsprozess zu ergründen und zu veranschaulichen, stellt sich ein Vorurteil selbst bei gebildeten Kunstfreunden entgegen. Die landläufige Doktrin von der Autonomie des Genius duldet, besonders bei Epochen, die als "naïv" oder als "Vorläufer" bewusster klassischer Zeiten angesehen werden, nur ungern Untersuchungen, die von "Einfluss" sprechen. Wenn nun heute Abend nicht allein Ghirlandajo und die römische Antike, sondern auch Ghirlandajo und die flandrische Kunst zusammen gesehen werden sollen, so hoffe ich, dass dies hier ausgestellte Material Ihnen die Überzeugung beibringen wird, dass keine schnüffelnde Pedanterie durch Nachweis von Abhängigkeiten glänzen will, sondern dass das was wie zersetzende Analyse aussieht, nicht anderes heisst, als die latente Einheitlichkeit des polaren Auseinandersetzungsprozesses psychologisch begreiflich machen wollen.

le impressioni del mondo vivo che lo circonda. Come queste immagini ideali, rivolte positivamente o negativamente verso la consapevolezza, agiscano in modo selettivo sul tentativo di creare una forma artistica, si può stabilire soltanto quando sia il patrimonio del passato sia il mondo delle impressioni si lascino entrambi riconoscere fenomenologicamente, nei loro elementi costitutivi, nelle opere degli artisti.

Un simile tentativo di indagare e di rappresentare nel processo creativo dell'arte la funzione delle impressioni così come sono filtrate dalla memoria, si contrappone a un pregiudizio che si trova anche fra gli appassionati d'arte. Il luogo comune dell'autonomia del genio accetta di malavoglia ricerche che si occupino delle "influenze", soprattutto per epoche ritenute naive, o 'precorritrici' di fasi consapevolmente 'classiche'. Se questa sera vedrete non solo Ghirlandaio e l'antichità romana, ma insieme anche Ghirlandaio e l'arte fiamminga, io spero che il materiale esposto qui non vi sembrerà un'ossessiva pedanteria, smaniosa di brillare esibendo trame di rapporti: questa che può apparire come una analisi destrutturante, in realtà ha lo scopo di restituire il concetto, dal punto di vista psicologico, della latente coerenza di un processo di confronto tra gli opposti poli.

Der kunstwerkliche Virtuosität, wie sie in der Werkstatt Dom. Ghirlandajos, den ein Zeitgenosse nicht umsonst "uomo speditivo" nennt, nicht Wände genug fand, um sie mit dem bunten Schein des zeitgenössischen Lebens zu bedecken, entsprach keine leidenschaftlich ergriffenen Urkraft. Der souveräne Augenschonende bleibt schnellspiegelnder Zuschauer der ganzen Fülle ruhigen und bewegten Lebens, ohne aber selbst den Pendelgang zwischen Ruhe und Bewegung etwa als tragischen Grunderlebnis zu empfinden.

Im instinktiven Bewusstsein dieser seelischen Schwingungsenge lässt er als erweiternde Grenzwerte an dem einen Pol die gebärdensprachlich steigende Antike, an dem anderen die Ruhe des nordischen Andachtsbildes mitstilbildend eintreten. So darf der nordische Seelenspiegel das Gebet seiner florentinischen Kaufherren zu hirtenthümlicher Andacht erklären, wie im Gegensinne die pathetische Antike ihrem Leben und Sterben den heroischen Charakter gibt.

Diese Zergliederung der Werkstattphantasie in Bezug auf ihren nicht-autonomen Bestandteile hat einen über das Individuell-Charakterologische weit hinausgehenden methodologischen Zweck. Durch eine Kombination von bildhaftem Element mit Erzeugnissen der Sprache in Prosa oder Dichtung lässt sich, weil wir so die Einverseelung ge-

Al virtuosismo artistico della bottega di Domenico Ghirlandaio, che un contemporaneo definiva non a torto "uomo speditivo" [sic!] per il fatto che non gli bastavano mai pareti da riempire con il variopinto splendore della vita dei suoi tempi, non corrispondeva alcuna forza originaria colta in modo passionale. Quell'uomo dallo sguardo sovrano rimane un osservatore rapido e prensile nel rispecchiare la pienezza della vita in stato di quiete o in movimento, ma senza percepire l'oscillazione tra la quiete e il movimento come esperienza tragica.

Nell'istintiva consapevolezza di queste oscillazioni psichiche, l'artista introduce come elementi costitutivi dello stile da un lato l'antichità, che intensifica il linguaggio dei gesti, e dall'altro la quiete propria dell'immagine votiva nordica. In questo modo il riflesso spirituale nordico riesce a trasfigurare la preghiera dei suoi mercanti fiorentini in una quiete da adorazione dei pastori, mentre all'opposto il pathos dell'antichità conferisce alla loro vita e alla loro morte un carattere eroico.

Scomporre la fantasia dell'officina artistica in questi due elementi non autonomi, ha uno scopo metodologico che va molto al di là dell'aspetto individuale o caratteriale dell'artista. Attraverso una combinazione dell'elemento figurativo con gli esiti del linguaggio, in poesia o in prosa, proprio perché così è possibile osservare in statu nascendi l'interiorizzazione

stalteteten Fremdgutes gleichsam in statu nascendi zu beobachten Gelegenheit haben, Maßstab und Gesichtspunkt für jeden Prozess gewinnen, für den die Kunstgeschichte das Schlagwort manieristische oder barocke Entartung zu verwenden pflegt. Denn das Wesen dieses Vorganges [be]zeichnet im Grunde nichts anderes als eine Erbgutverwaltung, deren Sinn für Eigenprägung bedroht ist.

Tafel 1 zeigt die zweifache griechische und römische Wurzel in der Gestaltung des innerlich und äusserlich bewegten Lebens, wie es im Nachklang dieser Vorprägungen im Italien der Renaissance seine Restitution erfährt. Notgedrungen kann dies nur in summarischer Antithese – durch Verfolgen von Einzelmotiven veranschaulicht werden. Wir werden einerseits die in kultureller Ekstase ergriffene Frau, wie sie in der griechischen Maenade ihre höchstgespannte Formulierung fand, betrachten und andererseits den im realen politischen Kampfe sieghaften römischen Imperator, wie er mit seinem Gefolge Jahrhunderte überdauernd, bis in die Gegenwart hineinragt als mächtig auffordendes Symbol weltlichen Herscherwillens, in ihrem [direkten] Nachleben in der italienischen Kunst aufsuchen und nachweisen.

Ehe wir nun diese Art der Untersuchung auf die Werkstatt Ghirlandajos begrenzen, wollen wir vorher an die Werke zweier Plastiker, Do-

di acquisizioni provenienti dall'esterno, si guadagna la misura e il punto di vista particolari per ogni processo per cui la storia dell'arte di solito ricorre alla consueta espressione "degenerazione manieristica o barocca". Infatti l'essenza di un processo come questo in fondo altro non è che l'amministrazione di un patrimonio, la cui moneta sia minacciata di andare fuori corso.

Il primo pannello [cfr. tavola 1] mostra la duplice radice greca [cfr. tavola 2] e romana [cfr. tavole 4-7] della rappresentazione della vita in movimento, sia interiore che esteriore, e il modo in cui nell'Italia del Rinascimento si sperimenta la sua restituzione. Inevitabilmente questa restituzione può essere compresa solo in una antitesi sommaria – seguendo lo sviluppo di singoli motivi. Vedremo così da una parte come la donna rapita dall'estasi culturale trova la sua rappresentazione più febbrile nella Menade greca. Dall'altra, come l'imperatore romano, vittorioso nella sua realissima battaglia politica, ha cercato ed è riuscito a perdurare per secoli con il suo séguito, fino al presente, come simbolo potente di una volontà tutta mondana di supremazia, nella diretta sopravvivenza nell'arte italiana.

Prima di delimitare questa ricerca all'arte del Ghirlandaio, voglio cercare di chiarire come nell'opera di due scultori, Donatello e Ago-

natello und Agostino di Duccio, uns klarzumachen versuchen, wie der stilbildende Eintritt solcher Pathosformel tatsächlich aussieht. Auf den römischen Sarkophagen haben die tragischen Gestalten der griechischen Sage in der Maske des wilden Heeres den Bestattungsdienst bei der untergehenden Heidenwelt übernommen, während auf dem Triumphbogen die römischen Legionäre im militärischen Siegerschritt den (im Mittelalter) unkriegerischen Nachfahren von welther-schaftlichen Allüren erzählten.

Wer von der Via Appia aus Rom betrat, sah den erschütterten Gegensatz heidnischer und christlicher Kultur im drohenden Symbol paganer Mauerwerke vor sich. Die Stadt des Lorbeers und der Palmenzweige ragte auf im Konstantinsbogen und im Kolosseum. Superbia und Pietas forderten Entscheidung am Lebenswege. Wie das christliche Mittelalter dieser Entwederoder ein drittes wirksam eintgegensetzen wusste, nämlich Umdeutung des inneren Sinnes solcher Monumente der triumphalen Superbia, beweist uns z.B. die Legende von der Gerechtigkeit des Kaisers Trajan. Nachdem ihm, dem Ungetauften, die Fürbitte des Papstes Gregor den Weg ins Purgatoria eröffnet, offenbart sich die Umwandlung seines rücksichtslos dahin sturmenden imperatorischen Temperaments in der Legende von seiner Gerechtigkeit, die selbst Dante zu ergreifender Nacherzählung zwingt. Er schildert den Vorgang als Inhalt eines Mar-

stino di Duccio, l'irruzione che fonda uno stile si manifesti effettivamente attraverso una formula di pathos [cfr. tavola 25]. Sui sarcofagi romani, le figure tragiche del mito greco celebrano anche, attraverso una torma selvaggia di maschere, il servizio funebre per la morte del mondo pagano, mentre sugli archi di trionfo i legionari romani, con il loro passo vittorioso di marcia, (nel Medioevo) raccontano ai posteri inermi le loro smanie di dominio universale [cfr. tavole 4-8].

Chi si incamminava verso Roma sulla via Appia, avvertiva il contrasto sconvolgente tra la cultura dei gentili e quella cristiana, nel minaccioso simbolo di opere architettoniche pagane. La città dell'alloro e della palma si stagliava sull'arco di Costantino e sul Colosseo. Superbia e Pietas esigevano che si prendessero decisioni nel corso della vita. Il Medioevo cristiano seppe opporre a questo dilemma una terza, sapiente soluzione, e cioè la re-interpretazione del significato interiore di questi monumenti al trionfo della Superbia: lo dimostra, per esempio, la leggenda della giustizia dell'imperatore Traiano [cfr. tavola 52]. Dopo che papa Gregorio aveva intercesso per questo imperatore, che non era battezzato aprendogli la strada per il Purgatorio, avvenne la trasformazione dello spietato carattere di Traiano, nella leggenda della sua giustizia, che portò lo stesso Dante a ricordarlo in modo coinvolgente. Dante descrive quell'episodio come il soggetto di un bassorilievo [cfr.

morreliefs.

Was ist natürlicher, als dass die Historiker sich darnach umsahen, ob nicht ein wirkliches antikes Relief Anlass zu solcher Interpretation hätte geben können? Der Umkreis der triumphalen Plastik ergibt sich beinahe von selbst; so hat Giacomo Boni in einem illustrierten Aufsatz der "Nuova Antologia" den glücklichen Gedanken gehabt, Trajan, wie er z.B. auf einem Relief des Konstantin-Bogens vor der liegenden Dacia steht, als Archetypus des hilfreichen milden Imperators anzusprechen.

Botticellis Dante-Illustration lässt einen anderen Gedanken aufkommen. Eine Reiter-schar stürmt daher, deren Führer stocken muss, weil er das Weib, das sich ihm entgegenwirft, nicht überreiten will. Mir scheint, ein Relief des dahinsprengenden Kaisers, die toten Feinde unter den Hufen seines Pferdes, wie sie etwa in Einzelsymbole auf der Medaille von Valens ihren barbarischen Ausdruck fand, war das Engramm, das zur ethischen Umstilisierung herausforderte. Wir stehen hier vor der energetischen Inversion in der Ausdeutung antiker Pathosformeln, wie wir sie weiterhin in den Nachwirkungen des Konstantinbogens, und an anderen Beispielen, sehen werden.

Vom Pathos der geistigen Erbgutverwaltung soll die Bilderreihe erzählen, die vor Ihnen ausgebreitet steht. Der römische Triumphbogen in seiner Zeiten, Völker

Purgatorio, X, vv. 70-96].

Non è normale che gli storici dimostrino che proprio quel bassorilievo antico poteva aver dato luogo a quell' interpretazione? L'ambito della scultura trionfale si presta a una ricerca di questo genere. Così Giacomo Boni, in un articolo illustrato apparso sulla "Nuova Antologia" ebbe la felice intuizione di riconoscere in Traiano, quale compare per esempio davanti alla donna Dacia stesa ai suoi piedi [cfr. tavola 7], l'archetipo dell' imperatore mite e caritatevole [v. Boni 1906].

Le illustrazioni di Botticelli per la Divina Commedia inducono ad altre considerazioni [cfr. tavola 38, fig. 16 e tavola 52, figura 25]. Una schiera di cavalieri si precipita, col suo comandante che però deve arrestarsi, se non vuole travolgere una donna che si butta davanti a lui. Mi sembra che un rilievo con l'imperatore che cavalcando impetuosamente travolge i nemici morti, che trova già una sua barbara espressione nella medaglia di Valente, sia un engramma, che sfida la stilizzazione che investe il piano etico. Siamo di fronte qui a una inversione energetica del significato di antiche formule di pathos: ritroveremo altri effetti di questo tipo nell'Arco di Costantino, ma vediamo prima altri esempi.

La serie di immagini che trovate disposte intorno a voi ha il compito di raccontare il pathos di quella eredità spirituale. Qui si erge l'arco trionfale romano ai suoi tempi nella sua mera-

und Menschen überschattenden gloriosen Magnificentia steigt auf.

Von der vorprägenden Gewalt antiker Ausdruckswerte in ihrer zweifachen, griechischen und römischen Schichtung künden zunächst Donatello und Agostino di Duccio.

In der Grabkapelle des Francesco Sassetti findet das wilde Heer, das in entfesselter Leidenschaft um Francesco Sassetti wie um Meleager klagt, nordische Bundesgenosse im Seelendienst. Während Ghirlandajo (oder einer der Brüder Domenicos?) flandrisch-physiognomisch die Legende des hl. Franziscus, des avvocato speciale beim jüngsten Gericht, erzählt, trägt Francesco Sassetti selbst auf dem Tafelgebilde seine Hirtenfrömmigkeit im Stile des Hugo van der Goes vor.

Ein Intermezzo, das man als Kampf um den Kopfputz bezeichnen könnte, wird illustriert durch den Sieg der antiken Medusenflügel über den flandrisch-französischen Spitzhut, den Hennin mit der wallenden Guimpe. Die Reaktion gegen die lastende Modetracht in der Darstellung der Antike bringt endlich die schaumgeborenen Venus, Herrin und Geschöpf der befreiten Natur, in das Florenz Ficinios. Die Schicksaldämonin Venus, der Planet, erfährt die Metempsychose zu kosmischen Eros.

Von zwei Seiten her kan man in der Cappella Tornabuoni Versuche beobachten, die Dämonie des bewegten

vigliosa magnificenza che si staglia su epoche, popoli, uomini [cfr. tavola 7].

Più oltre, Donatello e Duccio annunciano nella loro doppia stratificazione greca e latina, la violenza pre-coniatrice di quegli antichi elementi espressivi [cfr. tavola 25].

Nella cappella funeraria di Francesco Sassetti [cfr. tavola 43] la forma selvaggia di personaggi che si dispera per la perdita di Francesco Sassetti come per Meleagro [cfr. tavola 44], trova alleati nordici per il servizio funebre. Mentre Ghirlandaio (o uno dei fratelli di Domenico?) narra fisiognomicamente, à la fiamminga la leggenda di san Francesco, "avvocato speciale" nel Giudizio Universale, Francesco Sassetti stesso recita la sua pietà in vesti di pastore, in stile Hugo van der Goes [cfr. tavola 43].

Un intermezzo, che si potrebbe definire come "lotta per l'acconciatura", è illustrato dalla vittoria delle ali dell'antica Medusa sul copricapo appuntito fiammingo-francese, l'hennin con la sua guince svolazzante [cfr. tavola 38]. La reazione contro la pesantezza nella moda degli abiti porta alla fine, nella rappresentazione dell'antico, alla Venere nata dalla schiuma, signora e creatrice della Natura, liberata nella Firenze di Marsilio Ficino [cfr. tavola 39]. Demone del destino, Venere, come pianeta, sperimenta così la metempsicosi, trasformandosi in Eros cosmico.

Nella cappella Tornabuoni si può osservare il tentativo, svolto in due diversi modi, di esorcizzare il demo-

Lebens zu entgiften. Auf der einen Seite stehen die Kindermärchen der Lucrezia Tornabuoni, die den laufenden, schreitenden, bringenden Menschenfiguren trotz ihrer tragischen Provinienz das Finstere zu nehmen verstehen; wie auf der Seite des bildenden Künstlers die Victoria des römischen Triumphbogens es sich gefallen lassen muss, als Sponderin alla casalinga nützlich in das Alltagsleben von Florenz einzutreten. Das zornige Wort Savonarolas scheucht diesen Versuch familiärer Behandlung der Dämonen zurück. Das Haupt des Lorenzo Tornabuoni fällt: das kopfjagende wilde Heer des Salomé und der römischen Legionäre prägt sich mit so unheimlicher Uebermacht in das Gedächtnis des europäischen Künstlertums ein, dass selbst Raffaels Schule den Sieg Konstantins über Maxentius im Schwulste des Konstantinsbogens vortragen muss, obgleich ein Piero della Francesca den Weg zum neuen Monumentalstile der Verkörperung seelischer Herrschergewalt bereits gefunden hatte.

Ein Blick auf Dürer, Rembrandt und Rubens sollte nur dazu dienen, im nördlichen Auffangsspiegel zu zeigen, wie im Grunde dieselbe Krisis, die bei Ghirlandajo durchsichtig wurde, die Jahrhunderte nicht nur überdauernd, sondern geradezu die europäischen Künstlerpersönlichkeiten in ihrem Schaffen entscheidend und typisch gegeneinander charakterisiert.

niaco della vita in movimento. Da una parte ci sono le favole di Lucrezia Tornabuoni [cfr. tavola 46], che sanno cancellare il lato oscuro delle figure umane che corrono, incedono, portano cose, nonostante sia tragica la loro provenienza. D'altro canto, dal punto di vista dell'artista, è necessario che la figura della Vittoria dell'arco trionfale romano sia reintrodotta come addetta alla dispensa 'alla casalinga' [tavola 46, fig.1], figura utile nella vita quotidiana di Firenze. Le parole rabbiose di Savonarola scacciano via questo tentativo di trattare il demoniaco in modo familiare. La testa di Lorenzo Tornabuoni cade: la torma selvaggia delle Salomé cacciatrici di teste [cfr. tavola 47] e quella dei legionari romani si imprime così nella memoria artistica europea con una tale violenza perturbante che la stessa scuola di Raffaello deve presentare la vittoria di Costantino su Massenzio nella ridondanza dell'arco di Costantino, anche se Piero della Francesca aveva già trovato la strada del suo stile monumentale per personificare il potere spirituale del vincitore [cfr. tavola 30].

Uno sguardo a Dürer [cfr. tavole 57-59], Rembrandt e Rubens [cfr. tavole 70-75] vuole soltanto mostrare nello specchio concavo dell'arte nordica come la stessa crisi intravista in Ghirlandaio sarebbe durata per secoli, e addirittura avrebbe caratterizzato in modo decisivo e determinante ogni personalità artistica nelle sue creazioni.

Von der Unzulänglichkeiten dieser Versuchsreihe kann niemand tiefer durchdrungen sein, als ich selbst. Auch meine Polaritätspsychologie ist gewiss nur ein Notbehelf. Lassen Sie es uns mit Carlyle halten, und die Pflicht des berufsmässigen Erinnerer einfach da tun, wo sie am nächsten liegt: die Urkunden im Seelenarchiv aufmerksam lesen. Cesare Guastis Worte kann jeder europäische Geschichtsforscher als testamentarisch für ihn hinterlassenen Definition seines Berufes ansehen: "Viva parola di uomini che da quattro e più secoli dormono nei sepolcri, ma che può destare e utilmente interrogare l'affetto" [Ser Lapo Mazzei, S. III]. heisst, als die latente Einheitlichkeit des polaren Auseinandersetzungsprozesses psychologisch begreiflich machen wollen.

Nessuno più me può essere più profondamente consapevole della inadeguatezza di questa serie provvisoria di immagini. E anche la mia psicologia della polarità è certo solo un espediente. Ma permettetemi di seguire Carlyle, e di collocare nel posto più appropriato questo promemoria per il nostro lavoro: occorre leggere con attenzione i documenti dell'archivio dell'anima. Ogni storico europeo può considerare come un bene ereditario, lasciato in testamento apposta per lui, la definizione che Cesare Guasti ha dato della propria professione: "Viva parola di uomini che da quattro e più secoli dormono nei sepolcri, ma che può destare e utilmente interrogare l'affetto" (Guasti 1880, p. III).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Antonelli 2011

R. Antonelli, Auerbach, *Curtius e la modernità, ricordando Warburg*, in *Ernst Robert Curtius e l'identità culturale dell'Europa*, Atti del XXXVII Convegno Interuniversitario (Bressanone / Innsbruck, 13-16 luglio 2009), Esedra Editrice, Padova 2001, 57-57.

Auerbach [1938] 1963

E. Auerbach, *Figura*, in Id., *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1963.

Auerbach [1946] 1956

E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956.

Bologna 2004

C. Bologna, *Per una filologia degli scarti, dei dislivelli, delle fratture*, in *Testi e tradizioni. Le prospettive delle filologie*, a c. di P. Manichedda, Cagliari 2004, 49-79.

Boni 1906

Giacomo Boni, *Leggende dalla nuova antologia*, Roma 1906.

Burkhardt [1870] 2006

J. Burkhardt, *La cultura del Rinascimento in Italia*, a c. di M. Ghelardi, Einaudi, Torino 2006.

Centanni 2004

M. Centanni, *Ninfa impertinente: Victorine e la patera di Parabiago. A proposito dei modelli del Dejeunér sur l'herbe di Manet e, prima, di Raffaello*, "La Rivista di Engramma" n. 36 (ottobre 2004)

Curtius 1928-1929

E. R. Curtius, *Römische Tagebuch*, inedito; il manoscritto si conserva al Fondo Curtius della Universitäts- und Landesbibliothek di Bonn (=NL Curtius, E. R. 1-17 u. 22-26).

De Laude 1992

S. De Laude, "Kosmopolis der Wissenschaft": E.R. Curtius e A. Warburg, in "Strumenti critici", n.s. VII (1992), 291-307, ora in Ead., *Continuità e variazione. Studi su Ernst Robert Curtius e Aby Warburg*, Imprint Libri, Napoli 2005, 17-49.

De Laude 2004

S. De Laude, *Ancora su Ernst Robert Curtius e Aby Warburg (con l'idea di una nuova ricerca sul teatro)*, in "Moderna", VI, 2, 2004, pp. 129-49, e ora in Ead., *Continuità e variazione. Studi su Ernst Robert Curtius e Aby Warburg*, Imprint Libri, Napoli 2005, 89-133.

De Laude 2010

S. De Laude, *Auerbach, Spitzer, gli «appelli al lettore» nella Commedia*, in *Letteratura e filologia tra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, a c. di M. A. Terzoli, A. Asor Rosa e G. Inglese, 3 voll., vol. I, *Dante: la Commedia e altro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2010, 327-347.

De Laude 2012

S. De Laude, «*Maestri in tournée*». *Aby Warburg ed Ernst Robert Curtius a Roma, il 19 gennaio 1929*, in «*Conosco un ottimo storico dell'arte...*». Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani, a c. di M.M. Donato e M. Ferretti, Edizioni della Normale, Pisa 2012, 445-452.

Efal 2013

A. Efal, *Le "regard philologique" de Warburg in Images Re-vues*, numero speciale fuori serie 4, 2013 Survivance d'Aby Warburg.

Ghelardi 2011

A. Warburg, *Miroirs de faille. À Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1928-29*, textes établis par M. Ghelardi. L'Écarquillé-INHA, Paris 1911.

Ghelardi 2012

M. Ghelardi, *Aby Warburg. La lotta per lo stile*, Aragno, Torino 2012.

Ginzburg 1988

C. Ginzburg, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano 1998.

Ginzburg 2007

C. Ginzburg, *Auerbach und Dante. Ein Verlaufsbahn*, in *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*, hg. von K. Barck und M. Treml, Akademie Verlag, Berlin 2007, pp. 33-45. [Una diversa redazione del saggio, in italiano, è stata presentata alla Scuola Normale di Pisa il 16 marzo 2007, nel corso della giornata di studi *Mimesis di Auerbach: per un bilancio critico 60 anni dopo*].

Guasti 1880

Lapo Mazzei, *Lettere di un notaro a un mercante del secolo XIV*, a c. di C. Guasti, Le Monnier, Firenze 1880

Pasquali [1930] 2004, 2014

Pinotti 2013

A. Pinotti, *Archéologie des images et logique rétrospective*, in *Images Re-vues* [Online], hors-série 4 | 2013, document 16, Online since 30 janvier 2013, connection on 29 septembre 2014.

Treml 2007

M. Treml, *Auerbachs Imaginäre jüdische Orte*, in *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*, hg. von M. Treml und K. Barck, Akademie Verlag, Berlin 2007, 246-51.

Warburg [1905] 2004

A. Warburg, *Delle imprese amorose nelle più antiche incisioni su rame fiorentine*, in *A. Warburg, Opere I, La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a c. di M. Ghelardi, Aragno, Torino 2004, 365-85.

Warburg, Bing [1928-1929] 2005

A. Warburg, *G. Bing, Diario romano*, a c. di M. Ghelardi, Aragno, Torino 2005.

Warburg [1929] 2007

A. Warburg, *L'Antico romano nella bottega di Ghirlandaio*, in *Id., Opere, II. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a c. di M. Ghelardi, Aragno, Torino 2007, 829-39.

Warburg [1929] 20072

A. Warburg, *Il Déjeuner sur l'herbe di Manet. La funzione di modello delle divinità pagane elementari in rapporto alla evoluzione del moderno sentimento della natura*, in *Id., Opere, II. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a c. di M. Ghelardi, Aragno, Torino 2007, 782-94.

Warburg [1929] 20073

A. Warburg, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*. Introduzione, in *Id., Opere, II. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a c. di M. Ghelardi, Aragno, Torino 2007, 816-28.

Warburg [1932] 2012

A. Warburg, *Gesammelte Schriften. Bilderreiben und Ausstellungen, II. 2*, hg. von U. Fleckner und I. Woldt, Oldenbourg, Berlin 2012.

AA. VV. *La ninfa di Manet: deduzioni formali e ispirazione tematica*, in "La Rivista di Engramma" n. 36 (ottobre 2004).

ENGLISH ABSTRACT

Aby Warburg's lecture at the Hertziana library on January 19th 1929 is the first official presentation of Mnemosyne Atlas. Always quoted – actually not very well known, it represents a basic step in the history of Warburg's reception and in Nineteenth century reflection on "what we talk about when we talk about memory". This article presents the text Warburg prepared for the lecture and some hints on the possible researches starting from the lecture.

Mario Praz (1896–1982), Italian art and literary critic, and scholar of English literature – his significant contribution to the memory of Aby Warburg and his concern for the relocation of the Warburg Institute from Hamburg to London.

Aby Warburg's *Gesammelte Schriften* was published in Germany by Teubner (Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von der Bibliothek Warburg, unter Mitarbeit von Fritz Rougemont, herausgegeben von Gertrud Bing, Teubner, Leipzig-Berlin 1932). Shortly afterwards, following the advent to power of the National Socialist Party, "under the pressure of political events" (as Gertrud Bing wrote), the Warburg Institute was transferred to London.

In 1934, Mario Praz reviewed Aby Warburg's *Gesammelte Schriften*. He was highly critical of the Warburg Library, already an important cultural institution, being exiled, complete with books and scholars, to London. He compared it with the exile of the Byzantines who, during the Renaissance, fleeing from Constantinople sought refuge in Italy taking with them the riches of their books and their knowledge.

Aby Warburg, *Gesammelte Schriften* (Teubner, Leipzig-Berlin, 1932) reviewed by Mario Praz

English edition by Elizabeth Thomson (first edition "Pan" II, 1934, pp. 624–626)

Giorgio Pasquali mentions Aby Warburg in "Pegasus" (April 1930; see in *Engramma* the new edition of the original version and the English translation) in such a way that even readers who beforehand had no idea who this Jewish humanist was, will not forget "the tiny little man, with his pepper and salt coloured moustache and incredibly sorrowful eyes", who was a great and greatly entertaining teacher. Humanist is a loose-fitting but capacious label, and I think it suits Warburg better than the title "learned", a term most people would associate with someone who is cold and unfeeling. His passion for research, and his thoughtfulness were, on the other hand, such prominent traits of Warburg's that for him it was more important to share his works with his followers than that his works should be successful. Only the outlines of some of his wide-ranging ideas are preserved today in his essays; and it is clear that his works need to be understood in light of the man, in order not to confuse him with a patient co-ordinator of curious facts, or with a gleaner from the margins of the living fields of history. When researching minutiae his aims were lofty, and he seemed to lose himself in infinitesimals.

To study the nuances of the transitions from one period to another in the history of culture – that was his passion – this was his task; and the trans-

mission of the classical tradition was the linchpin of his research. A detail of a costume observed in a drawing, the recurrence of a decorative detail, a fluttering garment, wind-blown tresses, an oval pleat, a votive offering made of wax, the lid of a box depicting a pledge of love – all these things that men of high stature and grand gestures cared nothing for, the tiny man would caress with his loving hands of a collector. However, his eyes could see far off and deep down, and not necessarily was the obsession that ruled him for many years – his obsession for the occult powers operating behind things great and small – exclusively madness. Perhaps the “impatient ambition for a wider point of view” which he protested against (in his essay *Imprese amorose nelle più antiche incisioni fiorentine*), as well as the desire to hurriedly gloss over important details, leads to superficiality not only of the history of culture: in order not to accept a safe and eager ambition, his eyes became “incredibly sorrowful.”

These two beautiful books published by Teubner are now making available to all libraries the contents of tracts that are out of print and hard to find but which his friends and followers had the good fortune to receive as gifts from Warburg. Of the many observations he makes, Pasquali lucidly summarises for the readers of “Pegasus” the ones that govern Warburg’s fame: the arsenal in which all students of the history of culture will find something to profit from, even if Warburg’s ideas do not directly touch upon their own special periods. That the Florentines of the Quattrocento, for example, sought in the ancients mainly models of dynamism (the so-called Dionysian factor) explains not only the art of the Renaissance; it also explains the reason for the contrast between Renaissance art and the Neoclassicism so extolled by Winckelmann that triumphed during the Empire Style, and drew inspiration from an ideal of solemn calm; and a chapter in the history of taste that Warburg would have been able to write as Winckelmann’s equal could demonstrate the different treatment, in the two periods, of the decorative motifs drawn from the ancients, together with the curious deformation or neoclassical crystallisation of Renaissance motifs. From an identical Classical starting point, he arrives at two extremes – the agitation in the works of Botticelli and Filippo Lippi, and the static coldness of many neoclassical works.

The impressive collection of material that goes by the name of the Warburg Library that was intended to serve the history of culture, is now no longer something that Hamburg can be proud of. The men of great stature and grand gestures, fixed in their eager desire for a wider point of view, did not notice, or, if they did, did not care, that the beautiful collection had crossed

to other side of the North Sea.

A question of race, based on metaphysical categories and culminating in dramatic expressions of syntheticism, resulted in another one of those small individual tragedies the accumulation of which affects the course of history no less successfully than grand gestures. When the German Jews began to seek refuge in England, the British – the only people in the world who still retain an ancient notion of aristocracy – decided to host them. They knew that those Jews brought with them into exile, as baggage, not filthy rags and voracious coffers, or the legendary human sacrifices of the ghettos, but the most fruitful scientific ideas and the vastest cultural treasures of the Germanic world. Even then, there was talk of the Greeks who migrated from Byzantium during the Renaissance, and opened new horizons to the West. Now the Warburg Library resides on the ground floor of a modern building in Westminster, Thames House, a few minutes away from Parliament. Perhaps the banks of the Thames are not so different from the banks of the Elbe; here too, the river traffic takes place under grey skies, and the German Jewish scholars hosted by Thames House will feel less nostalgic for the country that has repudiated them.

Nei primi mesi del 1933 usciva in Germania, presso l'editore Teubner, l'edizione delle *Gesammelte Schriften* di Warburg (Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von der Bibliothek Warburg, unter Mitarbeit von Fritz Rougemont, herausgegeben von Gertrud Bing, Teubner, Leipzig-Berlin 1932). Poco dopo, a seguito dell'avvento al potere del Partito Nazionalsocialista, "sotto la pressione degli avvenimenti politici" – come scrisse Gertrud Bing – l'Istituto Warburg venne trasferito a Londra. Nel 1934 Mario Praz, nel recensire nella rivista "Pan" la pubblicazione delle opere di Warburg, commentava molto severamente l'esilio dalla Germania dell'importante istituzione culturale, e paragonava la migrazione a Londra degli studiosi e dei materiali dell'Istituto Warburg ai Bizantini che, nel Rinascimento, in fuga da Costantinopoli, si rifugiarono in Italia, portando il loro tesoro di libri e di conoscenze.

Recensione a Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, Teubner, Leipzig-Berlin 1932

("Pan" II, 1934, pp. 624-626)

Mario Praz

Di Aby Warburg e della sua opera parlò Giorgio Pasquali in "Pegaso" (aprile 1930: vedi in Engramma la riedizione online del saggio di Pasquali) in modo tale che anche i lettori che prima ignoravano fino il nome dell'umanista israelita non avranno dimenticato "l'omino piccino, coi baffi color pepe e sale e cogli occhi indicibilmente dolorosi" che era un maestro grande e divertente. Umanista è un titolo comodo e capace, ma al Warburg mi pare che meglio si confaccia del nome di dotto col quale i più connettono freddezza e aridità. Ardore di ricerca e disinteresse erano invece tratti così salienti del Warburg che le sue opere più gli premeva diffonderle fra i discepoli che farle rendere fino all'ultima stilla d'inchiostro. Di certe sue vaste concezioni non è serbato nei saggi ora raccolti che il canovaccio; ed è evidente che occorre illuminare l'opera con l'uomo, per non rischiare di confonderlo con un paziente coordinatore di curiose notizie, con uno spigolatore ai margini del prato vivo della storia. Alto era il suo disegno se la ricerca era minuta e pareva perdersi in infinitesimi.

Studiare le sfumature dei trapassi da periodo a periodo in quella storia della cultura che era la sua passione, ecco il suo compito; e la trasmissione dell'eredità classica fu il pernio delle sue ricerche. Un particolare del costume osservato in un disegno, la ricorrenza di un motivo ornamentale, uno svolazzo di veste, una chioma fluttuante, una piega ovale, un exvoto di cera, un coperchio di scatola effigiante un'impresa d'amore, tutte queste

cose che gli uomini di alta statura e di grandi gesti non curano, l'omino piccino le accarezzava con le sue mani amorose di collezionista; ma i suoi occhi vedevano lontano e profondo e non è detto che quella ossessione che lo dominò per un lungo periodo d'anni, ossessione di poteri occulti operanti dietro le piccole cose e le grandi, fosse in tutto e per tutto pazzia. Forse quell'"impaziente aspirazione ad un punto di vista più ampio" contro cui egli insorge (nel saggio sulle *Imprese amorose nelle più antiche incisioni fiorentine*) come quella che fa troppo in fretta sorvolare su particolari significativi, conduce al superficialismo non solo nella storia della cultura: e per mancare di quella impaziente e comoda aspirazione i suoi occhi divennero "indicibilmente dolorosi".

I due bei volumi delle opere editi dal Teubner mettono ora a disposizione d'ogni biblioteca il contenuto di quegli opuscoli esauriti o difficili a trovarsi che i suoi amici e discepoli avevano la fortuna di ricevere in dono dal Warburg. Sulla moltitudine delle osservazioni singole presiedono quei motivi conduttori che il Pasquali ha così chiaramente riassunti per i lettori di "Pegaso"; è un arsenale in cui ogni studioso della storia della cultura trova di che giovarsi, anche se le idee del Warburg non toccano direttamente il suo periodo speciale. Che i Fiorentini del Quattrocento, per esempio, cercassero negli antichi soprattutto schemi dinamici (il cosiddetto elemento dionisiaco), spiega non soltanto l'arte del Rinascimento; spiega pure il perché del contrasto tra quell'arte e il neoclassicismo esaltato dal Winckelmann e trionfante nello stile Impero, ispirato a un ideale di solenne calma; e un capitolo della storia del gusto che il Warburg avrebbe saputo condurre da pari suo, potrebbe mostrare il diverso trattamento, nei due periodi, dei medesimi motivi ornamentali desunti dagli antichi, e, insieme, la curiosa deformazione o cristallizzazione neoclassica di motivi rinascimentali. Da un medesimo punto di partenza classico si giunge ai due estremi del nervosismo di Botticelli e Filippo Lippi, e della statica freddezza di tante opere neoclassiche.

Quella imponente raccolta di materiale per servire alla storia della cultura che va sotto il nome di Biblioteca Warburg, non è più ora un vanto di Amburgo. Gli uomini di alta statura e di grandi gesti, fissi nella loro impaziente aspirazione a un punto di vista più ampio, non si sono accorti, o, se se ne sono accorti, non si sono curati che la bella raccolta passasse al di là del Mare del Nord.

Una questione di razza, basata su categorie metafisiche e culminante in manifestazioni d'un vertiginoso sintetismo, ha determinato un'altra di

quelle piccole tragedie individuali il cui cumulo influisce sul corso della storia non meno efficacemente dei grandi gesti. Quando gl'israeliti tedeschi cominciarono a cercar rifugio in Inghilterra, gl'inglesi, popolo quant'altri mai attaccato alla propria razza, di fatto il solo popolo del mondo che ancor conservi una concezione aristocratica all'antica, decisero di ospitarli, poiché sapevano che quegl'israeliti portavano con sé come fardello d'esilio non i luridi stracci e gli avari forzieri e i leggendari sacrifici umani dei ghetti, ma le più feconde idee scientifiche e i più vasti tesori di cultura del mondo germanico. E si parlò allora dei greci che migrarono da Bisanzio nel Rinascimento, e aprirono nuovi orizzonti all'Occidente. Ora la Biblioteca Warburg risiede al pianterreno di un modernissimo palazzo di Westminster, Thames House, a pochi minuti dal Parlamento. Forse la riva del Tamigi non è così diversa dalla riva dell'Elba; anche qui il traffico fluviale si svolge sotto un grigio cielo, e gli studiosi israeliti tedeschi ospitati da Thames House potranno sentir meno la nostalgia della patria che li ha ripudiati.

Dalla Pathosformel all'Atlante del linguaggio dei gesti*

La morte di Orfeo di Dürer e il lavoro di Warburg sulla storia della cultura basata su una teoria dell'espressione*

Claudia Wedepohl

traduzione a cura di Alessandra Pedersoli

La conferenza dal titolo *Dürer e l'antichità italiana* [*Dürer und die italienische Antike*] che Aby Warburg tenne il 5 ottobre 1905 ad Amburgo per la XLVIII *Versammlung der deutschen Philologen und Schulmänner* nella cosiddetta sezione combinata (il testo completo di 50 pagine manoscritte sarà pubblicato in *Aby Warburg. Gesammelte Schriften. Studienausgabe. Kleine Schriften und Vorträge*) e nella quale per la prima volta pubblicamente – anche se una volta sola – utilizzò il termine *Pathosformel*, non è un lavoro isolato. È anzi parte della ricerca, impostata da Warburg su larga scala e mai portata a termine, sulla “Evoluzione stilistica nella pittura profana del



Prima pagina del manoscritto della conferenza *Dürer und die italienische Antike*, WIA, III. 61.6.1, f. 1 [© The Warburg Institute, London].

primo Rinascimento”, ricerca che oggi possiamo ricostruire solo attraverso una serie di singoli studi editi e una svariata raccolta di abbozzi [Lo stu-

dio di Warburg, da cui non è emersa né una tesi di abilitazione né il tanto annunciato *Buch über die Anfänge selbständiger weltlicher Malerei*, ha avuto diversi titoli provvisori tra cui *Das Festwesen als vermittelnder Ausbildner der gesteigerten Form*, *Der Kampf um den Stil* e *Versuch einer Phaenomenologie des Stilwandels im 15. Jahrhundert als Comparationserscheinung* (Warburg [1932] 1998, 445; WIA [Warburg Institute Archive, London], III.62.2.2.-5, III.65.4.1, III.66.1.1, III 2.1, 004/001289-001293. Treml, Weigel, Laldwig 2010, 31-38, 187-197; Gombrich 1970, 96-185).

A partire dal trasferimento di Warburg a Firenze, nel 1897, questo progetto lo avrebbe tenuto occupato per più di un decennio e avrebbe trovato infine una sorta di rinascita nell'atlante di immagini [*Bilderatlas*] *Mnemosyne* iniziato negli anni '20 del Novecento, e poi rimasto incompiuto.

L'analisi del disegno di Albrecht Dürer *La morte di Orfeo* in tale contesto si proponeva come caso di studio: un contributo per una visione radicalmente nuova della "storia dello stile" che aveva l'obiettivo di rivalutare l'influsso dell'antico sulla rappresentazione dell'uomo nella pittura all'inizio dell'età moderna (WIA, III.61.6.1, f. 3 e GC [General Correspondence], Aby Warburg a Karl Diltthey, 2.8.1906). Solo in seconda istanza Warburg voleva, con il suo saggio, riconsiderare l'immagine di quello che è ritenuto il massimo artista tedesco del Rinascimento (Gombrich 1970, 181 ss.; Schoell-Glass 1998, 80-87).

Tra Bonn, Strasburgo, Firenze e Amburgo: la ricerca di costanti e varianti

Il foglio con l'Orfeo disegnato da Dürer a Venezia nel 1494, che Warburg aveva posto al centro della sua conferenza in totale sintonia con gli interessi di filologi classici e archeologi, aveva attirato la sua attenzione già molto tempo addietro, il programma della conferenza mostra per altro che questa sezione fu dedicata quasi esclusivamente a temi di filologia classica. Il disegno è citato per la prima volta nella raccolta di materiali per la dissertazione che Warburg elaborò a Strasburgo sui dipinti mitologici di Botticelli *La nascita di Venere* e *la Primavera* (WIA, III.39.1.1, f. 27, III.39.2.5, ff. 1 e 3). Già nella sua tesi, presentata nel dicembre 1891, Warburg pone il disegno, anche se solo in un inciso, in una possibile relazione con Angelo Poliziano (1454-1494), l'umanista nel quale sostiene di aver individuato l'ispiratore delle mitologie di Botticelli. Come scrive Warburg nella sua tesi, il disegno di Orfeo di Dürer, o piuttosto l'invenzione del motivo, risale sicuramente alla *Fabula di Orfeo* di Poliziano, e quindi, in sostanza, a uno dei più antichi

testi teatrali profani italiani (Warburg [1932] 1998, 37; la *Fabula di Orfeo* è oggi datata al 1480).

Già nella fase preparatoria della sua tesi, Warburg aveva cercato di dare una spiegazione totalmente nuova delle citazioni classiche che apparivano immotivate – e perciò apparentemente di maniera – nei dipinti mitologici del primo Rinascimento fiorentino (Tremi, Weigel, Ladwig 2010, 685). Era rimasto colpito da queste citazioni dall'antico non solo in relazione alla pittura, ma anche alle prescrizioni della trattatistica artistica dell'epoca, e alla produzione poetica dello stesso periodo. Quale loro modello secondo Warburg si poteva prendere in considerazione soltanto l'opera di Ovidio.

Contrariamente a uno storico dello stile di orientamento conservatore, a Warburg non importavano solo dimostrazioni e attribuzioni di derivazioni formali da una non meglio definita “antichità” tramandata attraverso immagini e testi. Già nella sua dissertazione sosteneva, seppure dapprima in modo molto contenuto, l'ipotesi di un particolare interesse degli artisti (e dei loro “ispiratori”) per i segni puramente esteriori del movimento, i cosiddetti “accessori in movimento”, come indizio del loro fondamentale bisogno di esprimere un moto interiore, un'eccitazione del *pathos*.

Questo approccio alternativo, esplicitamente psicologico, alla spiegazione di un fenomeno stilistico attesta l'intensa riflessione di Warburg sulla contemporanea psicologia dell'espressione, e inizia a venire alla luce già nella sua tesi. Il giovane studioso per ora si limita a rinviare, in una nota preliminare, e di passaggio, ad analoghe conclusioni che si potrebbero trarre dai lavori del filosofo Theodor Vischer (1807-1887) e di suo figlio, Robert Vischer (1847-1933), storico dell'arte – vale a dire che: “nei circoli degli



Albrecht Dürer, Morte di Orfeo, 1494, penna e argento su pergamena, Amburgo, Kunsthalle.

artisti impegnati nelle loro creazioni si potrebbe osservare il senso per l'atto estetico dell'empatia, nel suo divenire, forza creatrice di stile" (Warburg parla *dipsychologische Ästhetik*, Warburg [1932] 1998, 5). Solo nelle famose 'Quattro Tesi', unite alla dissertazione dottorale come base di supporto della sua argomentazione, Warburg, ricapitolando le sue conclusioni, cerca di mettere a frutto i risultati ottenuti collegandoli all'estetica dell'empatia – senza aver comunque fatto ulteriormente verifiche sui materiali. Ora, all'interno delle 'Tesi' si trova per la prima volta un'affermazione che rinvia alla concezione di Warburg, secondo cui la formula patetica [*Pathosformel*] – qui non ancora esplicitamente nominata – in quanto espressione affettiva, non è la copia di un modello realmente esistente, ma l'imitazione di un'esperienza ancestrale antropologicamente radicata. Nella prima 'Tesi' parla letteralmente di immagine fissata di uno stato dinamico originariamente osservato in dettaglio nella realtà. Nella terza 'Tesi' si parla inoltre di "una immagine mnemonica di generici stati dinamici che risente della nuova impressione", e che in seguito si proietterebbe inconsciamente nell'opera d'arte come tratto idealizzante, determinando quindi il grado di dinamicità dell'oggetto rappresentato (per *Umfangsbestimmung* e *Umriss* si vedano Zumbusch 2004, 213; Erkardt 2009; Wedepohl 2014, 22, 45-46). Questo 'oggetto' è peraltro in Warburg sempre la figura umana, ma cosa esattamente intenda per 'memoria di stati dinamici' per il momento non viene ulteriormente chiarito. Chiaro è comunque che Warburg, da questo primo momento in poi, nelle sue ricerche persegue apertamente tre approcci diversi ma incrociati: psicologico, antropologico e tipologico.

1. Inizialmente Warburg sviluppa la sua teoria di una psicologia dell'empatia e dell'espressione che trova la prima implicita formulazione nel saggio del 1907 *Le ultime volontà di Francesco Sassetti*. Già in un breve testo su Botticelli del 1898 aveva elogiato la capacità dell'artista di esprimere "l'intero ciclo vitale dei sentimenti umani, dalla pacata malinconia all'agitazione violenta" (Warburg [1932] 1998, 63). Nello studio su Sassetti, che tratta la psicologia di un mercante del primo Rinascimento (studio condotto però solo un anno dopo la conferenza su Dürer) è esposta più chiaramente la sua tesi della polarità riflessa nella psiche. Come già precedentemente per l'allusione ai concetti di "malinconia" e di "eccitazione", a Warburg interessano qui sostanzialmente i due estremi. La percezione razionale e irrazionale, cioè la percezione istintiva o primitiva, e l'atteggiamento che ne deriva. In questi estremi vede delle costanti antropologiche che identifica con i "poli estremi dell'ampiezza d'oscillazione dell'antichità": rapimento dionisiaco e calma apollinea (WIA, III 2.1, 004/001486; Michels, Schoell-Glass 2001, 399). La psiche umana, che Warburg immagina oscillante tra questi poli,

svilupparebbe o il bisogno inconscio di vicinanza a un oggetto, o la capacità cosciente di distanziarsi dallo stesso oggetto. Sulla base di queste considerazioni teoriche, Warburg spiega l'attivo ricorso alle 'preconiazioni' antiche dell'inizio dell'età moderna come soddisfazione dell'impulso interiore – per così dire antropologicamente radicato nell'uomo, sia come creatore sia come fruitore – di dar forma alle istanze che di volta in volta avverte. A questo scopo le preconiazioni cosiddette "antiche" avrebbero messo a disposizione l'intero spettro delle impronte espressive collocate fra autocontrollo ed estasi, a cui in particolare si sarebbe fatto ricorso nella rappresentazione della "vita in movimento", a imitazione della vita reale. Come scrive Warburg nei suoi appunti per la conferenza su Dürer, proprio l'Antichità classica avrebbe procurato con testi come i poemi di Ovidio, gli "ingredienti per la raffigurazione della vita idilliaca o drammatica in movimento" (WIA, III.61.5, f. 2), intesa sia in senso fisico che psichico. Secondo le sue osservazioni, le preconiazioni antiche ricomparirebbero innanzitutto nelle opere teatrali che stavano diventando popolari nelle corti dei principi italiani nella seconda metà del XV secolo (Treml, Weigel, Ladwig 2010, 686). Questa osservazione è sicuramente in diretto rapporto con le nozioni che Warburg ricava dagli scritti di Jakob Burckhardt: citando a questo proposito lo storico della cultura – "l'essenza della festa italiana nella sua forma più elevata è un vero trapasso dalla vita all'arte" – anche Warburg volge lo sguardo a fenomeni quali "il corteo della festa", in cui a suo avviso "la gioia di vivere pagana [...] si era preservata in un ricettacolo di sopravvivenza popolare" (Warburg [1932] 1998, 37, 66). Tuttavia ancor più lo interessava la "vita drammatica" che si trovava al centro di un'opera teatrale come l'*Orfeo* di Poliziano. Perché, si chiede Warburg, si era improvvisamente riscoperto il tema mitologico di Orfeo, se non vi era un particolare interesse per il suo nucleo tragico, per l'esperienza ancestrale dell'espressione patetica dei sentimenti trattenuta nel mito?

2. La seconda linea di ricerca di Warburg è la ricostruzione dei fondamenti antropologici profondi fissati nel mito e nel rito, che ai suoi occhi improntano ogni culto; in quel caso si trattava dell'uccisione del dio e della sua risurrezione come mistero centrale dell'antica rappresentazione della danza sacrificale. Su un foglietto dell'anno 1906 Warburg appunta: "La morte di Cristo, posta sotto il profilo tipologico in parallelo con la morte di Orfeo – non c'è nulla di blasfemo, così è [...] naturale per una mente religiosa" (WIA, III.2.1, 004/001473). Warburg era giunto a questa convinzione perché per lui il vero nucleo del mistero era l'elemento metafisico della catarsi e credeva che la catarsi fosse l'obiettivo di ogni azione religiosa. In un altro foglio degli stessi appunti pensa la furia prototipica delle Menadi come un

riflesso primitivo che si potrebbe scatenare in qualsiasi momento “nella bestia sempre uguale, genere: homo sapiens”, inoltre: “Sul ritorno dell’uguale / L’inibizione dell’azione di riflesso da parte della cultura. / La Chiesa ha introdotto questa inibizione attraverso il sacrificio della messa, in sostituzione del reiterato, reale, sacrificio umano / Cattolico: legato ancora alla singola azione sacerdotale/ evangelico: solo a quella concettuale” (WIA, III.2.1, 004/001482; la nota è datata 6.XI [1]906, ma la citazione della “stessa vecchia bestia” si riferisce all’articolo della *Frankfurter Zeitung* incollato nel brogliaccio con la conferenza, che riporta la notizia di un omicidio rituale nel Caucaso; si veda Schoell-Glass 1998, 87-94).

Queste poche frasi contengono già *in nuce* quella teoria della cultura che Warburg cercava di ricostruire tra i due estremi, stato selvatico e civilizzazione, e la cui prefigurazione credeva parimenti di ravvisare nella rappresentazione della danza sacrificale arcaica. Del resto, già alla metà degli anni Novanta dell’Ottocento, si era occupato di teatro di danza all’antica, una ricerca che era sfociata nel suo saggio *Costumi teatrali per gli intermezzi del 1589* (1895) – ma in quella fase “il problema del dionisiaco [...] era ancora molto lontano”. Solo nel 1905 – come egli stesso scrisse nella sua copia personale della *Nascita della tragedia* – Friedrich Nietzsche gli avrebbe fornito il lessico per un’interpretazione antropologica della rinascita della tragedia (c’è una nota manoscritta in Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. Oder Griechentum und Pessimismus*, Leipzig 1886 – Warburg Institute Library, signature AMH 700 – su una pagina vuota dopo la 144; Warburg [1932] 1998, 432-437; Weigel 2006, 246 ss.). Il risultato al quale allora Warburg giunse è sorprendente: Poliziano era riuscito addirittura a intensificare ulteriormente l’espressione dell’estasi coniata da Ovidio con l’immagine delle Menadi vendicatrici. Evidentemente nella sua versione della leggenda sopravviveva il *topos* medievale della cardiofagia, cui si allude quando, nella tragica scena finale dell’*Orfeo*, le donne deliranti strappano il cuore dal petto di Orfeo prima di smembrare il suo cadavere (WIA, III.61.6, f. 20, III.61.5, f. 5; su *Herzessen*: Warnke, Brink 2000, 132 ss, tav. 79; Stimilli, Wedepohl 2008, 49). Con esempi come questo Warburg, appoggiandosi alla folgorante formulazione di Nietzsche sulla duplicità relativa all’essenza di Apollo e di Dioniso, intendeva stabilire un parallelo fra le tendenze della psiche umana e la gamma espressiva di antiche preconiazioni figurative. Come già nello studio su Dürer, in quello su Sassetti dell’anno successivo, interpretava una analoga ripresa di antiche “formule patetiche” come sintomo di un’enfatica auto-liberazione dell’individuo, sia – per Sassetti – “dall’ascesi monastica che rifugge dal mondo”, sia – per Dürer – dai “vincoli espressivi medievali” (Warburg [1932] 1998, 151, 449).

3. Se la caratterizzazione della gamma di impressioni ed espressioni della psiche umana era la prima istanza di Warburg, e la ricerca di costanti antropologiche la seconda, la terza era il tentativo di una sistematizzazione delle sue osservazioni condotte *de facto* sui materiali. Per questo compilava elenchi, tabelle e liste – com'era per altro comune nella prassi archeologica del suo tempo – per documentare l'origine e la diffusione di alcuni tipi. Anche se solo di passaggio, Warburg si richiama piuttosto spesso alla tesi di un altro studente di Strasburgo, l'archeologo Friedrich Hauser (1859-1917), che – come Warburg ma un paio di anni prima di lui – aveva studiato con l'archeologo Adolf Michaelis (1835-1910) all'Università di Strasburgo. Nella dissertazione di Hauser, Warburg trovò un catalogo dei rilievi neo-attici ordinato per 'tipi', in cui all'interno una serie di circa una cinquantina di immagini tipiche di divinità era elencata anche una serie di diverse tipologie di menadi (Hauser 1889; Stimilli, Wedepohl 2008, 48). È certo che l'apporto dell'archeologia al metodo scientifico di Warburg è stato finora sottolineato troppo di rado; oltre a Hubert Janitschek (1846-1893) – che sarebbe stato suo relatore al dottorato – fu proprio il metodo dell'insegnamento archeologico che indusse Warburg a trasferirsi a Strasburgo per il dottorato (con Adolf Michaelis come guida e tutor – WIA, FC [Family Correspondence], Aby Warburg a Charlotte Warburg, 1.11.1889), e a improntare negli anni successivi il suo metodo di lavoro.

Il giovane storico dell'arte aveva tentato per la prima volta di riunire i tre approcci qui presentati subito dopo il compimento della sua tesi. Ciò avveniva nella ricerca iniziata già a Strasburgo nell'ambito dei lavori per la tesi, sul motivo della figura femminile in movimento, rappresentata tipologicamente con capelli sciolti e vesti fluttuanti. In questo caso gli interessava tutto lo spettro delle forme prototipiche di rappresentazione della Ninfa – nelle fonti contemporanee *'Ninfa'* [in italiano nel testo] – a partire dall'incedere pacato, passando attraverso la danza aggraziata, per arrivare all'estasi. Attorno al 1905 Warburg trasferì in un quaderno di grande formato, *in fo-*

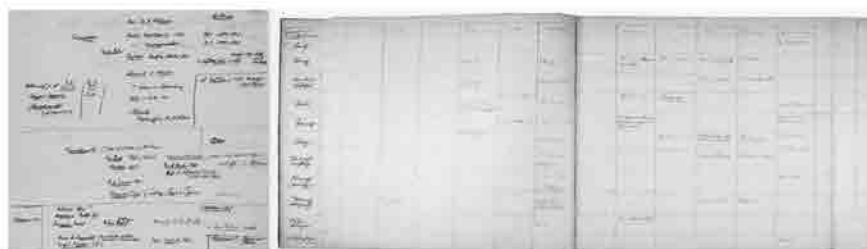


Tavola II con serie tipologiche da Friedrich Hauser, *Die neu-attischen Reliefs*, Stuttgart 1889.

lio, gli elenchi preparati a Strasburgo di figure tipiche, figurazioni e azioni: vi si trovano per esempio i lemmi “Fortuna”, “Vittima” e “Morte di Orfeo”.

In questo quaderno tentò di delineare, in grandi tabelle, uno “Schema di formule patetiche”, dividendo le colonne per genere, *media* e artisti, mentre le righe erano riservate alle formule patetiche ordinate per grado di intensificazione: “corsa”, “danza”, “corteggiamento, inseguimento”, “ratto”, “conquista”, “trionfo mitico”, “trionfo romano”, “trionfo allegorico”, “morte, lamento e resurrezione” (WIA, III.71., ff. 3-7). Gli appunti di Strasburgo possono sicuramente essere definiti il nucleo di un tentativo di sistematizzazione, che avrebbe dovuto prendere in considerazione tutte le arti figurative del Rinascimento italiano; le righe e colonne dello “Schema” rimasero però per lo più vuote (WIA, III.55.5, f. 39; il collegamento non immediatamente percepibile tra l'allegoria della *Fortuna* e le Menadi frenetiche era per Warburg il cosiddetto ‘afferrare per la testa’, come un trofeo nel mito di Perseo; la *Pathosformel* significa “Vittoria”; Warburg [1932] 1998, 145-151; Stimilli, Wedepohl 2008, 35 ss.). Tuttavia dal solo formato del quaderno si può dedurre che per Warburg era una bozza del suo “grande libro”. Nella conferenza, probabilmente contemporanea, su Dürer, Warburg accosta la figura di Euridice che compare su un cassone nuziale con la rappresentazione del mito di Orfeo attribuito a Jacopo del Sellaio (1441/42-1493), contemporaneo di Botticelli, alla “stirpe di quelle ninfe” la cui evoluzione aveva già più volte cercato di esplorare (WIA, III.61.6.1, ff. 25 ss.). L'amata moglie di Orfeo scorge e afferra invano – così Warburg – “le braccia tese del suo sposo, roteando come una Menade che nello slancio estatico si getta all'indietro e sprofonda per sempre nell'Ade” (WIA, III.61.6.1, f. 23).

Il tentativo di una sistematizzazione rendeva chiaro a Warburg che la formula condensata, presumibilmente fondata su un'esperienza ben caratterizzata, presentava una tendenza alla stereotipizzazione che diventava



Le note di Aby Warburg intitolate *Appunti di Strasburgo*, WIA, III.55.1., f. 39 (a sinistra); schema delle *Pathosformeln*, WIA, III.71., f. 7 (a destra) [©The Warburg Institute, London].

priva di senso. Tra i fenomeni di questo genere qualifica la formula patetica barocca epigonale, che ad esempio avverte come tipica di uno scultore come Agostino di Duccio (1418-1481). Questi, così pensava Warburg, era rimasto un “adepto”, che aveva ripetuto le “formule patetiche” [*Pathosformeln*], senza avvertire una esigenza interiore – “senza un’urgenza interiore” – ovvero senza “dar lor vita”. In seguito definirà i prodotti di questo genere “dinamogrammi sconnessi” (WIA, III.2.1.004/001235; III.102.1.4.1, f. 19; Warburg [1932] 1998, 363) e, in senso traslato, denominerà la loro infinita ripetizione “retorica” o “fraseologia” (WIA, III.61.6.1, f. 29 ss., 43). Interessante che Warburg si sia potuto, anche qui, richiamare a un archeologo. In relazione alla tesi di Friedrich Hauser, Franz Winter (1861-1930) aveva definito proprio questo fenomeno come specificità degli artisti neo-attici intenti a produrre copie; in questo senso Winter aveva chiamato il toscano Agostino di Duccio uno “spirito affine”, uno scultore che aveva imboccato un’evoluzione molto simile a quella dei suoi antichi predecessori (Winter 1890, 124; Stimilli, Wedepohl 2008, 48).

In note a margine della stessa conferenza su Dürer, Warburg, commentando il proprio lavoro, chiama in causa, inoltre, una scoperta del tutto diversa, che probabilmente gli aveva suggerito questo tipo di sistematizzazione. Si tratta della teoria morfologica delle cosiddette “radici ancestrali del linguaggio” di Hermann Osthoff (1847-1909), di cui era venuto a conoscenza probabilmente grazie alla lettura della *Psicologia dei popoli* di Wilhelm Wundt (1832-1920). Si può affermare con certezza che Warburg riprese la tesi di Osthoff nelle proprie riflessioni speculative sulla grammatica del linguaggio gestuale, dato che nel 1905 o 1906 scriveva: “Nessun altro libro come questo mi ha altrettanto illuminato sulla morfologia del mutamento di stile” (Osthoff 1899; WIA, III.61.6.1, f. 49 e III.2.1.058/028362-364. Warburg [1932] 1998, 363; Gombrich 1970, 178; Kany 1987, 169, 176; Wedepohl 2009, 26 ss).



Jacopo del Sellaio, *Plutone concede a Orfeo il permesso di ricondurre sulla terra Euridice, All'uscita dall'Ade, Orfeo si volge e perde Euridice*, cassone, tempera su tavola, 1490 ca., Kiev, Museo d'Arte Occidentale ed Orientale.

Nel 1927 Warburg avrebbe definito le sue *Pathosformeln* primitive “Ur-parole” [*Urworte*] del linguaggio gestuale, classificando “combattere”, “andare”, “correre”, “danzare”, “afferrare”, con le prime radici *La-Gre-To*: [*Lauf, Greif, Tod*], ovvero “corsa”, “presa”, “morte” (WIA, III.113.9, f. 19; Michels, Schoell-Glass 2001, 3). Per spiegarne il senso ricorse felicemente alla cosiddetta “natura suppletiva” delle lingue indo-europee, spiegata da Osthoff come una “intensificazione” psicologica che avviene per il tramite di una mutazione della radice. Un esempio esplicativo di simili formazioni composite che consistono in componenti morfologici diversi è l'espressione, citata di continuo da Warburg, che gioca con l'alternanza di forme derivate dalla radice “greif” (*greifen*: afferrare; *Ergriffenheit*: commozione; *begreifen*: afferrare/comprendere): “dall'animale rapace [*Greiftier*] all'uomo dotato di ragione [*Begriffsmensch*]”. Questa successione non solo è una metafora dello sviluppo degli stadi evolutivi (da animale rapace a uomo dotato di ragione), ma è una formula che vale anche per quelli che Warburg definisce come poli fondamentali dello spettro del comportamento umano: afferrare istintivamente e afferrare consapevolmente (WIA, III.2.1, 000/042301, 000/042425).

Probabilmente insoddisfatto dell'utilizzabilità dei risultati dei suoi tentativi di sistematizzazione per tabelle, Warburg passò, sempre nello stesso quaderno, ad abbozzi genealogici, che avrebbero dovuto svolgere una funzione analoga e sottolineare, con ancora maggiore chiarezza, la successione storica a cui allude anche nella serie “animale rapace – uomo dotato di ragione”, o con il termine ‘stirpe’ a proposito dei vari tipi di ninfe (Tremel, Weigel, Ladwig 2010, 688 ss.). Contemporaneamente tuttavia cominciò a conferire alla stessa successione storica anche una dimensione geografica compiendo il passaggio dalla serie di tipi all'atlante; in questo senso le serie di immagini degli anni '20 (che culminano nell'Atlante delle immagini) erano solo una variante dello stesso tentativo di conferire al sistema sia una dimensione storica che una dimensione geografica.

La dicotomia concettuale, così come la ricerca di un denominatore comune delle due istanze – la sistematica e la storica – erano destinate a perdurare, e la loro incommensurabilità divenne infine un problema insolubile nel progetto *Mnemosyne*.

Da Firenze ad Amburgo: la ricerca di una sintesi

Il contrappeso alle complesse riflessioni teoriche di Warburg, soltanto in parte fissate nei suoi aforismi estremamente densi, fu il passaggio agli ar-

chivi fiorentini. Tutto quanto vi trovò, confluì nel già citato “grande libro”: il progetto del libro sull'evoluzione dello stile aveva subito, rispetto alla tesi, un allargamento di prospettiva in senso geografico, però il suo *focus* pare essere continuamente spostato. Il suo punto di partenza era stato l'osservazione di una simultaneità nell'uso di diverse forme stilistiche, in particolare nella rappresentazione di soggetti profani che erano i preferiti per gli oggetti d'uso quotidiano. Un esempio tipico è il già citato cassone con la leggenda di Orfeo attribuito a Jacopo del Sellaio, in cui Euridice, fortemente agitata, nelle sue vesti all'antica assomiglia a una Menade in estasi, mentre il mitico cantore è rappresentato dal pittore in un costume contemporaneo, di foggia borgognona.

Da questa osservazione lo studioso ricavò l'enucleazione del suo tema specifico: la dimostrazione del distacco dall'antiquato stile borgognone (la cui popolarità è attestata dagli inventari relativi all'economia privata della borghesia fiorentina), ovvero di una vera e propria “battaglia per lo stile” (WIA, GC, Aby Warburg a Jacques Dwelshauvers, 2.10.1906). Nella conferenza su Dürer parla di una battaglia fra il “senso della realtà alla maniera dei fiamminghi” o “realismo dei costumi” (*Trachtenrealismus*), e l'intensificazione stilistica patetica *all'antica*, proprio la “passionalità” di cui tratta la conferenza (WIA, III.61.6.1, ff. 21, 24). Evidentemente le più influenti famiglie fiorentine – così Warburg credeva di aver notato – prediligevano, dagli anni Quaranta del Quattrocento, il motivo del trionfo eroico all'antica rispetto a quello della virtù cavalleresca (WIA, III.62.2.2, f. 19; Warburg [1932] 1998, 223). Anche qui, secondo lui, c'era una mediazione: per il cassone, il desco da parto e l'impresa amorosa, l'opera di Francesco Petrarca aveva svolto lo stesso ruolo che Angelo Poliziano svolgerà relativamente al teatro (WIA, III.61.1, f. 51, Warburg [1932] 1998, 187 ss., 317). Per soddisfare la nuova “passione” per questi motivi da parte dei loro committenti, gli artisti si sarebbero serviti di forme espressive, preconfigurate sul piano testuale e figurativo: di “archetipi” [*Urformen*] universalmente validi – ovvero proprio di quelle formule dense, dinamicamente definite, attestate dall'antico, che si intensificavano fino all'estremo della passionalità patetica, fino alla “massima emozione interiore” (Warnke, Brink 2000, 3; sul concetto di *Pathosformel* in Warburg: Warnke 1980; Settis 1997; Port 1999; Weigel 2006; Knappe 2008), e si potevano esprimere in un gesto.

Non più tardi del 1905 Warburg le avrebbe denominate “Pathosformeln”, formule patetiche, senza mai fornire una spiegazione teorica del concetto (WIA, III.62.2.1, f. 11, III.2.1, 004/001460- 001461, 004/001476; Michels, Schoell-Glass 2001, 127). In esso per Warburg si univano in pari

misura la forma “tipica”, replicabile e suscettibile di divenire una formula inerte, senza una reale comprensione del nucleo mistico-drammatico dell'espressione dell'affetto, e *pathos* realmente rivissuto nell'empatia. Soltanto questa condensazione e delimitazione formale conferiva alla formula patetica la capacità di “migrare” tra epoche storiche e aree culturali diverse – dalla Grecia classica a Firenze, Milano e Venezia, e da lì a Norimberga. E solo attraverso questa ideale circoscrizione del fenomeno espressivo a una formula, Warburg riuscì a ridefinire e rivalutare il rapporto di Dürer con i modelli antichi mediati dall'Italia, il suo appropriarsene rielaborandoli, e il loro superamento (WIA, III.61.6.1, copertina interna).

Warburg non era stato il primo a porsi domande sull'influsso esercitato dall'arte italiana su Albrecht Dürer. Suo grande modello – non solo in relazione al tema ma soprattutto per quanto concerne il metodo filologico-storico-culturale – era stato lo storico dell'arte Karl Giehlow (1863-1913) morto relativamente in giovane età. Giehlow, già qualche anno prima di Warburg, si era occupato delle raffigurazioni di Ercole da parte di Dürer, e le aveva ricondotte a modelli italiani (Giehlow 1902; Warnke 1990, 122). Lo stesso confronto ora si offriva a Warburg per la lettura del disegno con Orfeo, per ridefinire il concetto di genio, genericamente diffuso nella storia dell'arte estetizzante, ma anche nello specifico per Dürer. Ancor più era suo interesse mostrare come il lavoro di Dürer fosse un tipico esempio di una concezione polare dell'antico e, non da ultimo, gli interessava anche promuovere il suo metodo storico-critico. Così Warburg – e su questo punto riporto le sue stesse parole – pervenne alla conclusione che le opere di Dürer al centro della sua considerazione emergevano “al culmine del prima fase dello *Sturm und Drang*, attorno al 1496”, ma che in tal modo “i ricordi dell'antichità italiana” non risultavano certo “liquidati”:

Dopo qualche anno riemergono in superficie, in una forma di trasmissione fedele, ma con un'aggiunta di maniera tedesca così potente che l'antichità italiana, vista attraverso il temperamento di un uomo di Norimberga, porta a una nuova, stupefacente, creazione, anche se non una [sottolineato nel testo] delle figure disegnate risale a un'invenzione originale di Dürer (WIA, III.61.6, f. 37).

Soltanto nel 1506, scrive Warburg, Dürer aveva già chiaramente superato questa fase – e quindi il rischio di “ubriacature permanenti” per la “retorica romana del corpo umano” che ricorre al “l'impiego stereotipato di superlativi antichi convenzionali” (WIA, III.61.6, f. 43). Nel frattempo infatti Dürer aveva “volto lo sguardo anche all'altra parte dell'Antichità, l'apolli-

nea” nella ricerca “che muoveva verso la misura ideale della forma umana, prendendo come riferimento ‘Vitruvio e la natura’”. Ma Warburg va oltre e scrive: “Anche l’arte plastica in sé – l’Apollo del Belvedere – è servita in modo esemplare alla costruzione dell’Adamo del *Peccato originale* [ndt. il riferimento è all’incisione del 1504]” (WIA, III.61.6, f. 44). Se Dürer è stato un genio, allora, dice, è grazie all’arricchimento del suo repertorio di forme “con la bellezza statuaria e [ndt. in corsivo nel testo] con il linguaggio dei gesti pieno di vita della gente pagana”. Egli possedeva “quell’equilibrio geniale tra istinto di apprendimento sempre vivo e capacità di espressione che trasformava ogni impressione che dall’esterno arrivava al suo laboratorio, così che la sua impronta personale conferiva alla materia prima, per quanto era in sé preziosa, il suo valore reale” (WIA, III.61.6, f. 42).

Alla fine del 1906 Warburg mette insieme un’altra raccolta di annotazioni, in cui cerca di caratterizzare in maniera più poetica la posizione di alcuni artisti da lui scelti nei confronti della *Pathosformel*, fra loro Albrecht Dürer è l’unico maestro che non appartiene alla cerchia fiorentina. Ecco come Warburg riassume la sua conferenza su Dürer, con l’acutezza del suo spirito e in poche parole:

3.XII 1906 / Dürer Pathosformel / Eh! tanto è stato reso possibile fra i Gentili, che finalmente la nudità è libera e disinibita l’espressione ... ma essi possono parlare. / [...] Ora basta chiacchierare a vanvera: torna nella sua Norimberga, come da una taverna di Roma, ritrovo di artisti. / Chiave magica forgiata a sud, che apre la serratura delle anime e dei corpi imbaccucati. / L’antica immagine del temperamento dionisiaco all’antica lo eccita nella sua gioventù – dopo è la figura di Apollo (WIA, III.2.1, 004/001243).

Dalla *Pathosformel* all’Atlante

La conferenza su Dürer può essere considerata esemplare del grande progetto di ricerca di Warburg per il fatto che egli orienta l’attenzione sull’influenza reciproca “di aree artistiche molto diverse, grazie allo scambio (WIA, III.61.6.1, f. 3). Questo scambio interculturale, associato alle relazioni economiche tra l’Europa settentrionale e meridionale, poté avere luogo soltanto per mezzo di manufatti mobili – tessuti da arredo, dipinti, e soprattutto stampe. A quanto pare Warburg se lo figurò come un movimento sincronico. Gli “schizzi patetici” di mano di Antonio Pollaiuolo e Andrea Mantegna, che è dimostrato che Dürer possedeva, erano per lui la migliore testimonianza, come scrive, “dello scambio della cultura artistica del XV secolo tra passato e presente, tra Nord e Sud” (III.61.6.1, f. 46; Warburg [1932] 1998, 449). La scelta delle parole di Warburg è qui certamente im-

precisa, in quanto non può avere luogo uno ‘scambio’ con il passato. Per un tale movimento unidirezionale solitamente ricorre a una terminologia diversa: parla di “migrazione” delle immagini divenute idee da un’area culturale all’altra e da un’epoca all’altra. Di conseguenza associava il concetto della “migrazione” a un trasferimento diacronico complesso all’interno di un ambito culturale relativamente distante (si vedano i materiali nell’indice delle *Gesammelten Schriften* sotto “Antike, Nachleben, Überlieferungsformen, Wanderwege, Austausch künstlerischer Kultur”; Warburg [1932] 1998, 671 ss., 675; Wedepohl 2005).

Di conseguenza Warburg immaginava che l’arcaica espressione greca dell’emozione estrema, incarnata nelle Menadi frenetiche della rappresentazione della danza sacrificale dionisiaca, prima avesse trovato la sua forma materiale come *Pathosformel*, e poi fosse migrata dalla Grecia alla Germania attraverso l’Italia. Un mediatore di queste forme e formule era, per Warburg, la cultura delle feste, attuali in ogni momento e in ogni luogo. E ipotizzava che proprio la festa fosse un mediatore della “sopravvivenza dell’Antico”.

Rispetto al concetto antropologico, e pertanto puramente ideale, di “vita postuma”, la “migrazione” si distingue per la sostanza di una tradizione materiale. Un problema per la comprensione del concetto di un antico “postumo”, così come si evince dalla conferenza di Warburg su Dürer, è la mancanza di una distinzione tra un modello antico che l’artista cita e un antico archetipo che l’artista ricrea (Pinotti 2001; Knappe 2008, 135). Tra i due fenomeni c’è una differenza di categoria, ma Warburg non distingue mai concettualmente un processo (la citazione) dall’altro (la ricreazione) e sussume indiscriminatamente entrambi nel termine generale della “so-

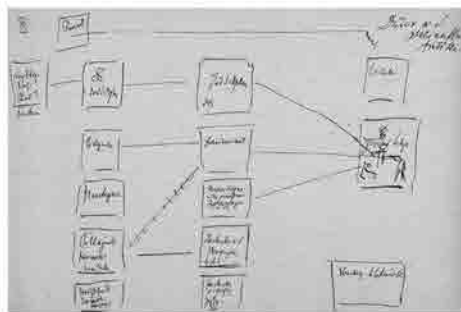


Appunti di Aby Warburg con uno schizzo eseguito da Mary Warburg dal Vaso di Chiusi pubblicato da Roscher, *WLA*, III.2.1, 0070/041 437 (a sinistra); frammento di sarcofago, Roma (170-190 d.C.) e disegno da un coperchio di sarcofago da Pisa (150-160 d.C.), particolare di Tavola 5 dall’ultima serie dell’atlante delle immagini Mnemosyne, ottobre 1929, *WLA* (a destra) [©The Warburg Institute, London].

pravvivenza dell'antico", senza riuscire a tenere separati il piano storico da quello ideale.

In concreto questo significa che Warburg considera gli antichi artefatti (di solito si tratta di rilievi di sarcofagi) come modelli che sono stati tramandati, riscoperti, copiati o imitati. Questo intende quando scrive che Botticelli usa "gli antichi come una raccolta di studi di un vecchio collega molto esperto" (Warburg [1932] 1998, 66). Nella conferenza su Dürer Warburg presenta come prova principale dell'esemplarietà delle opere antiche, diverse immagini vascolari, accuratamente documentate, e gli stessi frammenti di sarcofagi conservati in Italia con la rappresentazione di Penteo, l'eroe, come Orfeo, ucciso dalle Menadi, che Warburg più tardi avrebbe riprodotto nell'Atlante "Mnemosyne". È interessante notare che solo poche settimane prima della sua conferenza era stato informato per lettera dall'antichista Carl Robert riguardo a questi reperti e a una loro copia di mano di Antonio Pollaiuolo (WIA, GC, Carl Robert a Aby Warburg, 15.7.1905; Karl Diltthey a Aby Warburg, 8.7.1906; Aby Warburg a Karl Diltthey, 2.8.1906).

Accanto a modelli come questi, Warburg ammette anche l'esistenza di archetipi informati da 'Ur-esperienze' [*Ur-Erfahrungen*] umane: un *a priori* che non è imitato concretamente, ma che è come una sorta di idea o paradigma trascendentale – nella conferenza su Dürer, parla di "fantasmi patetici dell'antichità pagana" – nell'immagine residuale, e fa di questa immagine residuale la variante di un modello non disponibile (WIA, III.61.6.1, ff. 49 ss; Pinotti 2006). Fa senza dubbio parte di questo contesto della rievocazione di un archetipo, ciò che Warburg scrive verso la fine della sua relazione sulla scoperta del *Laocoonte*, quando afferma che "la scoperta del *Laocoonte* è, per così dire, solo il sintomo involontario di un proces-



Schema di Aby Warburg da *Dürer und die italienische Antike*, WIA, III.61.6.1., f. 58 [©The Warburg Institute, London].

so storico-stilistico che trova in se stesso *la propria logica radicata* [ndt. in corsivo nel testo]” (WIA, III.61.6.1, f. 48). In altre parole, il modello, cioè il Laocoonte, aiuta la rievocazione dell’archetipo, che l’artista prima rivive e poi ricrea.

L’immagine residua [*Nachbild*] è, in senso morfologico, una particolare variante formale di un principio generale, detto anche prototipo, che riemerge regolarmente (e quindi corrisponde alle varie dormule patetiche [*Pathosformeln*] che Warburg rileva nelle sue tabelle). Così, mentre il modello materiale viene tramandato, l’archetipo intangibile sopravvive. Una distinzione analoga si deve ora porre tra il concetto di Warburg di questa “sopravvivenza” [*Nachleben*] e la sua idea di “Mneme sociale o collettiva” ovvero “Mnemosyne”. Per Warburg, infatti, facendo ricorso alla terminologia che il neurofisiologo e teorico evoluzionista Richard Semon (1859-1918) aveva trovato per le tracce fisiche della memoria, la *mneme*, ovvero Mnemosyne, era l’esperienza divenuta “parola” o “immagine” (Semon 1904; Pinotti 2001).

Tutti e quattro i termini, – “scambio” e “migrazione”, così come l’immateriale “vita postuma” e la materiale “memoria” fisica – non serviranno unicamente negli anni ‘20 a concepire il più grande progetto di Warburg – un “Atlante” di immagini della “sopravvivenza dell’Antico”, ma vi faceva già ricorso nella conferenza su Dürer. Se ci fosse ancora bisogno di una prova che Warburg già nel 1905 pensava alla presentazione dei suoi casi di studio e alle sue serie di immagini in forma di un atlante di immagini, ecco che ce la offre lui stesso, nel passaggio finale della sua conferenza, laddove definisce “Atlante” la serie di immagini appena presentata al pubblico. Questo Atlante ha una dimensione storica e una geografica:

Ho presentato nelle immagini una sorta di atlante sulla storia dei superlativi migranti della lingua dei segni anticheggiante e dei superlativi dionisiaci dell’estasi (fisica); io stesso potrei ovviamente solo sommariamente definire i punti principali che hanno condotto da Atene a Firenze, a Mantova e infine a Norimberga (WIA, III.61.6, f. 50).

Che per Warburg lo studio su Dürer non si esaurisse con la conferenza di Amburgo e la sua sintesi, lo dimostrano le pagine successive contenute nel quaderno in folio, a partire dal 1906. In esso egli abbozza l’indice di una ricerca, da ricollegare probabilmente a un capitolo previsto per il “grande libro” progettato. L’elenco del materiale iconografico suggerisce che questo libro avrebbe dovuto avere la forma di un atlante di immagini, della cui

concezione fa menzione anche altrove. Un'impressione della mirata impostazione delle tavole di questo Atlante è offerta da una serie di undici schizzi conservata nell'Archivio del Warburg Institute.

In questa serie Warburg delinea uno sviluppo degli stili con esempi per immagini, che parte dall'emergere di soggetti all'antica (come ad esempio il trionfo) e porta alla forma di un corrispondente linguaggio formale anticheggiante, con la crescente dinamizzazione di queste forme, fino al pathos *all'antica* pienamente formulato, che culmina nella "morte del dio". L'abbozzo intitolato *Dürer e l'antichità italiana* costituisce la conclusione di questa serie, ed è uno degli ultimi documenti che, prima della Prima guerra mondiale e della successiva malattia mentale di Warburg, testimoniano del suo lavoro attorno al concetto di "Pathosformel".

Serie di immagini e Atlante delle immagini Mnemosyne

Nel mese di agosto del 1924 Warburg rientrò ad Amburgo dalla clinica psichiatrica di Kreuzlingen. Nel corso degli oltre tre anni di lontananza dai suoi materiali di lavoro aveva preso la decisione di sintetizzare l'opera della sua vita, che doveva raccogliere i casi di studio in un ampio *corpus* e fornire una base teorica al suo lavoro.

Grazie al suo collaboratore e sostituto Fritz Saxl (1890-1948) nel frattempo era stato creato un nuovo forum di discussione per questo lavoro: Warburg poteva invitare studiosi di chiara fama ad Amburgo a confrontarsi con lui, nella sua biblioteca, su temi specifici. Introdotta da Saxl nel 1921, la serie di "Conferenze", servì a quanto pare a Warburg per espandere e approfondire la sua conoscenza degli argomenti compresi nel riaperto progetto 'Atlante', nonché per discuterne con esperti. Subito dopo il ritorno di Warburg, il 24 Ottobre 1924, parlò il filologo classico Karl Reinhardt (1886-1958) a proposito delle *Metamorfosi* di Ovidio e Warburg colse l'occasione di questa conferenza per annunciare la ripresa delle sue ricerche fiorentine e per spiegare la questione "dell'influenza dell'antico sulle successive epoche culturali" come sua stella-guida nel proseguimento dei suoi studi (Stimilli, Wedepohl 2008, 59).

Poco più di tre anni dopo, il 29 Gennaio 1927, fu invitato a parlare il bibliotecario del gabinetto delle stampe del Rijksmuseum di Amsterdam, Max Ditmar Henkel (1879-1944), a proposito delle illustrazioni di Ovidio dal XV al XVII secolo. Warburg colse l'occasione di questa conferenza come un'opportunità per concepire e presentare l'abbozzo di uno dei suoi mon-

taggi di immagini che ormai assemblava regolarmente, e arricchirlo con qualche prestito di edizioni di Ovidio dalle biblioteche tedesche. Esiste una documentazione fotografica di uno stato di avanzamento delle sei tavole dedicate al tema, che venivano riordinate quasi ogni giorno per diverse settimane. Le tavole portano a questa data i titoli "Inseguimento, Daphne", "Ratto, Proserpina", "Metamorfosi, Atteone", "Morte sacrificale, Orfeo", "Sacrificio umano, Medea", "Danza rituale" e "Lamento".

Si tratta proprio del canone delle "parole primordiali dell'appassionato linguaggio dei gesti", i cui diversi tipi di rappresentazione Warburg voleva mostrare, come egli stesso indicava durante diverse spiegazioni delle tavole a vari visitatori. Il suo obiettivo principale era dimostrare che gli scritti di Ovidio (e in particolare le *Metamorfosi*) e le loro illustrazioni, erano il veicolo principale delle espressioni prototipiche dall'antichità al Rinascimento, e oltre – ad esempio relativamente alla ricezione del mito di Orfeo nell'opera lirica (Port 1999; Weigel 2006).

L'opera di Ovidio doveva essere allo stesso modo presentata come il principale vettore della memoria di archetipi di esperienza di pathos. In un passaggio frammentario delle sue spiegazioni Warburg afferma:

Dal catalogo divino dei mitografi deriva un tesoro per i valori espressivi delle dinamiche psicologiche. La cosiddetta umanità primitiva ridestata si manifesta nel cercare di esperire oggettivamente i valori-limite dell'espressione psichica, e allo stesso tempo nel desiderio di preservare la forma contenuta e regolata, coniata proprio in questa aumentata passionalità. L'antichità soddisfa queste duplici, e in realtà contraddittorie, istanze stilistiche nelle aggraziate dinamiche emotive dei personaggi ovidiani, che, benché incarnino nel loro vocabolario gestuale gli stati più primitivi dell'emotività passionale nella vita erotica o culturale (inseguimento, ratto, morte, trionfo), lasciano tuttavia risuonare in sé una sensibilità lirico-sentimentale, che piega, trasforma, commuta il pathos dell'intima parola tragica primordiale del linguaggio dei gesti nel 'fiabesco'. Nell'appropriazione spirituale di questo retaggio ovidiano da parte della cerchia artistica del primo Rinascimento questa duplicità si rivela ancora fertile, pur verso due direttrici molto diverse. Nella pittura i 'valori di conio' delle dinamiche psicologiche intensificate portarono a uno stile barocco di *Pathosformeln* eloquenti ed eccitate, che già dalla metà del XV secolo preparano il terreno al Manierismo. [...] Nell'arte drammatica questa duplicità conduce da un lato a una preferenza per la vita interiore movimentata, ma dall'altro si innesta nel lirismo ovidiano l'aria: Orfeo come eroico pezzo da spettacolo e Orfeo il cantante d'opera, che piange per sempre la scomparsa Euridice. [Ma queste] sono solo i rami più lontani che si diramano dal tronco ovidiano (WIA, III.97.3, 1- ss.).

Rispetto al *Bilderatlas*, con il quale Warburg voleva riassumere più approfonditamente quanto aveva elaborato quasi un quarto di secolo prima, la mostra su Ovidio fu soltanto un nuovo caso di studio, un capitolo – come ha giustamente affermato Erwin Panofsky – su “la storia della cultura umana come una storia di passioni umane” (Panofsky 1930; Warnke 1980, 64). E, sarebbe da integrare, storia del controllo di quelle stesse passioni. Una storia che Warburg si era ripromesso di scrivere e soprattutto di illustrare per immagini.

* Il saggio originale in lingua tedesca di Claudia Wedepohl, *Von der "Pathosformel" zum "Gebärdensprachatlas"*. Dürers Tod des Orpheus und Warburgs Arbeit an einer ausdrucksstheoretisch begründeten Kulturgeschichte è pubblicato in *Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel*, herausgegeben von Marcus Andrew Hurrting in Zusammenarbeit mit Thomas Kettelten, Köln 2012, SS. 33-50.

Alla revisione della versione italiana hanno contribuito: Monica Centanni, Silvia De Laude e Sabina Pesce.

Bibliografia

Ekardt 2009

Philipp Ekardt, *Maß und Umriß. Bilder als Regulative bei Winckelmann und Warburg*, in *Maßlose Bilder. Visuelle Ästhetik der Transgression*, a cura di I. Reichle, S. Siegel, München 2009, 247-261.

Giehlow 1902

Carl Giehlow, *Poliziano und Dürer*, in *Die Graphischen Künste. Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, vol. 25, 1902, nr. 2, 25 ss.

Gombrich 1970

Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography. With a Memoir on the History of the Library by Fritz Saxl*, London 1970.

Hauser 1889

Friedrich Hauser, *Die neu-attischen Reliefs*, Stuttgart 1889.

Kany 1987

Roland Kany, *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Tübingen 1987.

Knappe 2008

Joachim Knappe, *Gibt es Pathosformeln?*, in *Muster im Wandel. Zur Dynamik topischer Wissensordnungen in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, a cura di W. Dickhut, S. Manns, N. Winkler, Göttingen 2008, 115-137.

Osthoff 1899

Hermann Osthoff, *Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen. Akademische Rede zur Feier des Geburtsfestes des höchstseligen Großherzogs Karl Friedrich am 22. November 1899, bei dem Vortrag des Jahresberichts und der Verkündung der akademischen Preise gehalten*, Heidelberg 1899.

Panofsky 1930

Erwin Panofsky, *Aby Warburg*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol. 51, 1921/1922, 43-92.

Pinotti 2001

Andrea Pinotti, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Milano 2011

Pinotti 2006

Andrea Pinotti, *Nympha zwischen Eidos und Formel. Phänomenologische Aspekte in Warburgs Ikonologie*, in *Phänomenalität des Kunstwerks*, a cura di H.R. Sepp, J. Trinks, Wien, 2006, 222-232.

Port 1999

Ulrich Port, *Katharsis des Leidens. Aby Warburgs Pathosformeln und ihre konzeptionellen Hintergründe in der Rhetorik, Poetik und Tragödien-theorie*, in *Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Sonderheft: Wege deutsch-jüdischen Denkens im 20. Jahrhundert*, 1999, 5-42.

Schoell-Glass 1998

Charlotte Schoell-Glass, *Aby Warburg und der Antisemitismus. Kulturwissenschaft als Geistespolitik*, Frankfurt am Main 1998.

Semon 1904

Richard Semon, *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*, Leipzig 1904.

Settis 1997

Salvatore Settis, *Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion*, in *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, vol. 1, 1997, 31-74.

Warburg [1932] 1998

Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, nuova edizione a cura di H. Bredekamp, M. Diers, Berlin [1932] 1998.

Warnke, Brink 2000 (ex Warburg 2000)

Der Bilderatlas MNEMOSYNE, a cura di M. Warnke con la collaborazione di C. Brink, Berlin 2000.

Michels, Schoell-Glass 2001 (ex Warburg 2001)

Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg. Mit Einträgen

von Gertrud Bing und Fritz Saxl, a cura di K. Michels, C. Schoell-Glass, Berlin 2001.

Stimilli, Wedepohl 2008 (ex Warburg 2008)

Aby Warburg, Per monstra ad sphaeram. *Stern Glaube und Bilddeutung. Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925*, a cura di D. Stimilli con la collaborazione di C. Wedepohl, Hamburg, München 2008.

Treml, Weigel, Ladwig 2010 (ex Warburg 2010)

Aby Warburg. *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*, a cura di M. Treml, S. Weigel, P. Ladwig, Berlin 2010.

Warnke 1980

Martin Warnke, *Vier Stichworte: Ikonologie-Pathosformel-Polarität und Ausgleich-Schlagbilder und Bilderfahrzeuge*, in *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, a cura di W. Hofmann, G. Syamken, M. Warnke, Frankfurt am Main 1980.

Warnke 1990

Martin Warnke, *Aby Warburg 1866-1929*, in *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, a cura di H. Dilly, Berlin 1990, 117-130.

Wedepohl 2005

Claudia Wedepohl, *Ideengeographie Ein Versuch zu Aby Warburgs Wanderstraßen der Kultur*, in *Entgrenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*, a cura di H. Mitterbauer, und K. Scherke, Wien 2005, 227-254.

Wedepohl 2009

Claudia Wedepohl, *“Wort und Bild”. Aby Warburg als Sprachbildner*, in *Ekstatische Kunst – Besonnenes Wort. Aby Warburg und die Denkräume der Ekphrasis*, a cura di P. Kofler, Innsbruck 2009, 23-46.

Wedepohl 2014

Claudia Wedepohl, *Pathos, Polarität, Distanz und Denkraum. Eine archivari-sche Spurensuche*, in *Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien*, a cura di S. Flach, P. Schneider, M. Treml, München 2014.

Weigel 2006

Sigrid Weigel, *Pathosformel und Oper. Die Bedeutung des Musiktheaters für Aby Warburgs Konzept der Pathosformel*, in *KulturPoetik*, vol. 6, 2006, nr. 2, 234-253.

Winter 1890

Franz Winter, *Über ein Vorbild neu-attischer Reliefs*, Berlin 1890.

Zumbusch 2004

Cornelia Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Berlin

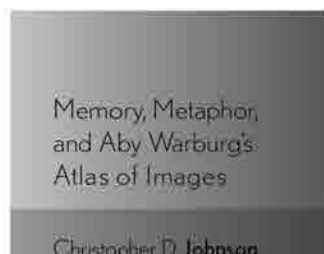
Aby Warburg and the “Wie der Metapher”

from *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, Ithaca, NY, Cornell University Press and Cornell University Library, 2012

Christopher D. Johnson

The following excerpt is from chapter 2, “*Ad oculos*: Ways of Seeing, Reading, and Collecting.” In the pages preceding it, I discuss Warburg’s compelling, if idiosyncratic interpretations of Alberti and Poliziano in light partially of Ernesto Grassi’s work on metaphor and Renaissance humanism as well as Michael Baxandall’s analyses of the rhetorical basis for the concepts and terminology used in Renaissance discussions of art. Subsequently, with Ghirlandaio’s *Adoration of the Shepherds* serving as the chief artefact, a brief exercise in close looking is offered – both to recall the seminal place this painting had for Warburg’s thinking and to signal the limits of a strictly iconographical method in interpreting Renaissance painting, or for that matter in interpreting Warburg’s writing about it or other cultural objects/events, such as the *Schlangenritual*

The section before the extract proper concludes: “. . . the difficulties of distinguishing here [in the *Schlangenritual* text] between metonymy and metaphor or, in the analysis of the *Adoration*, between symbol, allegory, and metaphor are considerable. Nonetheless, they need to be addressed, especially as Warburg tends to swing back and forth in his preference for the term *metaphor* or *symbol*, while in practice he often argues by metonymy



in order to unfold what has been plausibly taken as an allegorical vision of history and culture. Iconography can illuminate the symbolic meanings of the goldfinch and the pebbles in Ghirlandaio's *Adoration*. It can also teach us what hierarchy we should ascribe to the objects and events depicted in the painting such that, for example, we could sublimate the procession of the Three Kings through the Roman triumphal arch into the symbolic, eternal circle formed by Mary's dress. But both iconography, which generally pursues the task of interpretation by thickening various discursive contexts informing an artwork, and iconology, which would decipher the larger symbolic meanings of an artwork, often employ the tropes of rhetoric with maddening degrees of imprecision."

The two sections that follow thus attempt to sharpen how and why what Warburg will call – in the *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek* and in the *Überschriften* to panels 45 and 49 of the Mnemosyne-Atlas (written by Bing, but presumably following Warburg's direction) – the "Wie der Metapher" is central to understanding his late work and thought.

Gombrich on Metaphor

Recognizing this muddle and determined to offer a remedy, Gombrich offers the programmatic essay "Icones Symbolicae: Philosophies of Symbolism and the Bearing on Art" (1972, though an earlier version appeared in 1948). An investigation of the fertile but ambiguous relations between word and image, "Icones Symbolicae" is first of all an important chapter in comparative metaphorology; but it serves, too, as an implicit warning to Warburg's readers not to lose sight of historical contexts and terminology when savoring the fruits of works such as the Atlas, which, as I have suggested, often tempts us to read it like a book of emblems.

Gombrich's more concrete aim here is to demonstrate how *imprese* (heraldic devices usually including words and images) were interpreted in the Renaissance in ways that contemporary art criticism's "rational analysis" may ignore¹. To this end, he traces "three ordinary functions of images" that "may be present in one concrete image; thus a motif in a painting by Hieronymus Bosch may *represent* a broken vessel, *symbolize* the sin of gluttony and *express* an unconscious sexual fantasy on the part of the artist but to us the three levels of meaning remain quite distinct."² After further historicizing such images, Gombrich asserts:

1 Ernst Gombrich, "Icones Symbolicae," in Gombrich on the Renaissance, vol. 2, Symbolic Images, London: Phaidon Press, 1985, 124.

2 Ibid.

For where there is no clear gulf separating the material, visible world from the sphere of spirit and of spirits, not only the various meanings of the word "representation" may become blurred but the whole relationship between image and symbol assumes a different aspect. . . . Warburg described as "*Denkraumverlust*" this tendency of the human mind to confuse the sign with the thing signified, the name and its bearers, the literal and the metaphorical, the image and its prototype. . . . Our language, in fact, favours this twilight region between the literal and the metaphorical.³

Yet if this *Denkraum*, "this twilight region," is where the artist and emblem-maker invent, then, as Gombrich well knew, Warburg also constantly regrets the "loss" of this "thought-space," which he also dubs the *Zwischenraum* and *Wunschraum*. Confusion, superstition, and stultifying abstraction may result when the stringencies of language, the tyrannies of taste, the thirst for power, and ideological, methodological, or systematic certainty become supreme. Characteristically casting his thinking in spatial terms, Warburg often describes the "loss" of this space as essentially tragic, for it forecloses the possibility of an "Ikonologie des Zwischenraums," of the "Entwicklungspsychologie des Pendelganges zwischen bildhafter und zeichenmäßiger Ursachensetzung" (developmental psychology of the pendular motion between pictorial and semiotic induction).⁴

But again, Gombrich would explicate here how in the Renaissance and, more particularly, in Renaissance emblematics, the image can at once be psychologically vivid, aesthetically pleasing, and pedagogically useful. Thus it is all the more important, he notes, to reject Benedetto Croce's separation of rhetoric from art-historical analysis.⁵ Aside from the mnemonic value of emblematic images, in going beyond the one-to-one correspondence between word and thing, they achieve what a single discursive act ordinarily cannot: the simultaneous production of various, conflicting meanings in one intuitive gesture.⁶ To historicize such intuition Gombrich rehearses classical ideas about metaphor: how Aristotle praises metaphor for its *ener-*

3 Ibid., 125. The quote is from Warburg's "Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten," GS, I.2:487-558.

4 In the Tagebuch, Warburg writes: "Ikonologie des Zwischenraums. Kunsthistorisches Material zu einer Entwicklungspsychologie des Pendelganges zwischen bildhafter und zeichenmäßiger Ursachensetzung" (GS, VII:434).

5 Gombrich, "Icones Symbolicae," 129.

6 In this regard, Gombrich discusses Da Vinci and the "accumulation of attributes to the point of monstrosity" ("Icones Symbolicae," 138). Renaissance neoclassicism, he asserts, cuts down on the number of attributes, even as it strengthens the humanist basis for personifying the gods.

geia, or its ability to actualize abstractions in vivid images; and how Cicero recommends it for its skill in furnishing names for things, feelings, and ideas when ordinary language fails to do so (i.e., catachresis). Then Gombrich distinguishes between the symbol as “conventional code” and metaphor whose terms are “not reversible” and hence produce meanings that demand significant hermeneutic labor.⁷ For him, the symbol is essentially a “sign” and thus has very little art-historical value. Regarding metaphor, though, he delineates two kinds: the first corresponds roughly to Aristotelian metaphor, which cultivates “a method of visual definition” for a concept or an emotion, while the second, “mystical” species of metaphor undertakes the expression of subjective even hermetic truths rather than easily intuited, objective representations of a thing or idea.⁸

To illustrate this distinction Gombrich traces how Cesare Ripa’s *Iconologia* (1593), “the standard encyclopaedia of Personifications,” effectively follows Aristotelian tradition in applying the four causes (material, efficient, formal, and final) to find many different symbolic, didactically successful ways of representing, of making visible, a single concept, such as Friendship (*Amicitia*) or Strength (*Fortezza*).⁹ That Ripa mainly uses the human figure as the source for metaphoric “accidents” to represent abstract attributes makes perfect sense, Gombrich argues, given how our familiarity with the body nicely mediates the strangeness of the abstract concepts that Ripa wishes to give concrete, visual form. As Ripa writes in his *Proemio*,

Leaving aside then that part of the image of which the orator makes use, and of which Aristotle treats in the third book of his *Rhetoric*, I will talk only about that which pertains to painters, or about those who, whether by means of color or by another visible means, can represent some visible thing different from the part of the image (that Aristotle discusses), and in conformity with another thing. (I will talk of it) because, just as this persuades many times by means of the eyes, that other thing moves the will by means of the word, and because this concerns things like metaphors, things that lie beyond humanity, but which are conjoined to us, and are therefore termed essential.¹⁰

7 Gombrich, “The Aims and Limits of Iconology,” in Gombrich on the Renaissance, 13.

8 Ibid., 13. He later casts the “free-floating symbol” as equivalent to “metaphor” (20).

9 Gombrich, “Icones Symbolicae,” 139–143.

10 Cesare Ripa, *Iconologia*, overe descrittione di diverse imagini cavate dall’ antichità, e di propria inventione (Hildesheim and New York: Georg Olms, 1970).

But creating such "illustrated metaphors," I would add, is a philological as well as a rhetorical and material undertaking.¹¹ Ripa's entry for *Mondo*, for instance, relies on Boccaccio's *Genealogia deorum gentilium* (1360), Pierio Valeriano's *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum* (1567), and verses by Silius Italicus to depict the "world" as the satyr Pan, a metaphor that plays on the etymology of the Greek *to pan* (all that is, the universe) and the mythological figure whose attributes include a "faccia rossa, & infocata" (fiery, red face), which signifies "quel foco puro, che sta sopra gli altri Elementi, in confine delle celesti sfere" (that pure fire, which is above the other elements, in the realm of the celestial sphere)¹². Just as his contemporaries, Kepler and Bruno, heavily mine classical mythology, philosophy, and literature to forge their cosmographies, Ripa ransacks Greek mythology and the riches of humanist philology to provide painters with the means to make the elements visible and persuasive. But he would also give painters a language by which they can contemplate their efforts.

Dissatisfied, however, with the ultimately ornamental function he sees Ripa (and Aristotle) ascribing to metaphor, Gombrich, leaning on Cicero's judgment that metaphor is mainly catachrestic, interprets Neoplatonic symbolism in terms of metaphor's ability to be "a permanent and continuous process" whereby hermetic and inexpressible truths are expressed.¹³

Significantly, he also invokes Warburg's notion of the astrologer's *Schlitterlogik* (a neologism that translates literally as "sledding-logic," and so suggests a slippery, shifting, even sophistic logic) to characterize Ficino's comparison of how vibrations from a plucked lute string make neighboring strings sound with how an amulet once engraved with astral imagery causes a sympathetic reaction from the stars above.¹⁴ Despite such illogic, Gombrich argues that this species of metaphor, as the means of forming concepts, is the rule rather than the exception. Citing metaphorologists ranging from Plato and Pseudo-Dionysius to Emanuele Tesauro, Vico, and Benjamin Whorf, Gombrich contends it is such metaphor rather than ordinary language that creates the "categories" enabling us to form concepts.¹⁵

11 The term is Gombrich's; see "Icones Symbolicae," 143.

12 Ripa, *Iconologia*, 330.

13 Gombrich, "Icones Symbolicae," 166.

14 Ibid., 173.

15 This line of argument is not at all unique to Gombrich. As we shall see, Cassirer, Nietzsche, Blumenberg, and Hegel variously argue that metaphor making precedes concept formation.

But of course this ability to forge unity or synthesis out of multiplicity goes by various names; Kant, for instance, ascribes to the schema and therefore also the symbol an analogous task of mediating between the sensible and the abstract, while Warburg, as we shall see, inherits aspects of this Kantian tradition and makes *Umfangbestimmung* the fundamental hermeneutic act of the painter, art historian, and, indeed, any thinker who would achieve a *translatio* between the many and the one.

For Gombrich, metaphor in the visual arts produces a unique cognitive effect:

It is precisely because our world is comparatively stabilized by language that a fresh metaphor can be felt to be so illuminating. We almost have the feeling it gave us a fresh insight into the structure of the world by piercing the veil of ordinary speech. It is this experience, so it seems, that underlies the illumination of which we hear in the literature on *imprese*. . . . The linear character of language makes it hard to hold in mind a description such as “the wife of a nephew of my father-in-law” and to make sure that it means the same as “the wife of my first wife’s cousin” but draw a diagram and the identity can be seen at a glance.¹⁶

Informed by metaphor, diagrammatic thinking trumps discursive language in its ability to furnish a single syncretic intuition. Such intuition, I shall argue in chapter 6, becomes the intellectual but also ethical engine of Warburg’s increasingly elliptical yet often diagrammatic form of writing in his last years, writing sublimated but not erased in *Mnemosyne*.

Aside from such affinities, though, Warburg’s use of and ideas about metaphor starkly diverge from what Gombrich describes here. Far less interested in the metaphors that painters and emblem-makers inscribe into their works and that, accordingly, can be deciphered through iconological readings, Warburg instead focuses on second-degree metaphors, or metaphors indicating the artist’s (and cosmographer’s) relation to antiquity, myth, nature, emotion, reason, and other such “forces,” and thus metaphors also describing his own critical task. Moreover, as we shall see, Warburg’s pathos-laden thoughts on metaphor differ crucially from the systematic, progressive theory of symbolic forms fashioned by Ernst Cassirer, his colleague and friend. This is why focusing on metaphor rather than on the symbol is the most promising, if admittedly circuitous, route to interpret-

¹⁶ Gombrich, “Icones Symbolicae,” 167. Also: “The emblem seemed to offer an escape from the limitations of discursive speech.”

ing Warburg's achievements, not only because such an approach attends to Warburg's oblique directions, but also because the notion of *translatio* possesses temporal, spatial, and cognitive dimensions missing in most accounts of the symbol.¹⁷ Metaphor, moreover, hews to the all-important principle of decorum, whereas the symbol, lacking an obvious rhetorical function, need not. In "Aims and Limits of Iconology," Gombrich labels "the dominant consideration of the whole classical tradition, the notion of decorum."¹⁸ In this sense, Warburgian metaphor is rather conservative, notwithstanding its enormous intellectual ambitions¹⁹. It is, pace Gombrich, Aristotelian, as it aims at a "method of visual definition"; yet it is also "mystical," insofar as it makes idiosyncratic claims about the universal, eternal nature of things. Guided by the mediating "'wie' der metaphorischen Distanz," Warburg dedicates his entire intellectual career to mapping new ways of linking words and images, a career that takes him from Botticelli's paintings, to the kivas of northern New Mexico, to the quattrocento churches of Florence, to the astronomical almanacs of northern Europe, to the edge of sanity and back again, and finally to the pages of Giordano Bruno and a return journey to Italy.

In his early essays and lectures, Warburg creates the foundations for the science of iconology, which will later be refined and practiced by Panofsky, Gombrich, Saxl, and others. Yet by the time he commences *Mnemosyne* he has abandoned the relatively narrow approach to the interpretation of symbolic images fostered by iconology's focus on establishing "intrinsic" or stable meanings. Instead, Warburg labors to interpret images and their symbolism as a form of metaphor and metonymy that places meanings constantly in motion, even as he invents what Agamben dubs "the nameless science" of images, a science that thrives in "intervals" between disciplines and within the hermeneutic circle that for Warburg becomes "a spiral that continually broadens its turns."²⁰ To understand better this "nameless sci-

17 Kany specifies: "Warburg hat seine Gedanken zum Symbolbegriff in biologistisch-psychologistischen Theorien formuliert" (*Mnemosyne* als Programm, 149). He also traces Warburg's debts to Vignoli, F. T. Vischer, Robert Vischer, Alfred Biese, and Hermann Usener, all of whom are indebted to Vico. But in doing so he ignores how Vico prefers "metaphor" to "symbol." I will discuss Usener in chapter 4.

18 Gombrich, *Aims and Limits of Iconology*, 7. Milton famously calls decorum that "grand masterpiece to observe."

19 Perhaps, I am neglecting Warburg's preference for the word "symbol" (above all in his earlier work); but in doing so I am also following Gombrich's lead and Baxandall's cue concerning Italian humanists who borrow terms and ideas from the rhetorical tradition to describe what occurs when artists and critics work with visual images.

20 Agamben, *Aby Warburg and the Nameless Science*, 90, 96.

ence” and the tensions it produces in Warburg’s œuvre between explication and implication, representation and expression, iconography and iconology, is not enough: a metaphorology is needed.

Metaphor and Pathos Formula

To place *ad oculos*, “before the eyes,” is the principal cognitive and rhetorical task Aristotle ascribes to metaphor, defined in the *Poetics* (1457b) as “a movement [epiphora] of an alien [allotrios] name from either genus to species or from species to genus or from species to species or by analogy.”²¹ In the *Rhetoric* (1410b), Aristotle claims that urbanity (*asteia*) and actualization (*energeia*) of style and thought are best realized by metaphor, the trope whose unique power of “bringing-before-the-eyes [pro ommaton poiein]” naturally pleases the auditor-spectator-reader and thus facilitates learning. See also Aristotle, *Poetics* 1457b.²² When a successful metaphor permits such visualization, the “surprise” of discovery is experienced. Metaphor satisfies a natural thirst and admiration for the foreign and exotic. However, metaphor possesses also a fundamental cognitive virtue: “Metaphors should be transferred from things that are related but not obviously so, as in philosophy, too, it is characteristic of a well-directed mind to observe the likeness even in things very different.”²³ Eloquent poets, orators, and philosophers use metaphor to bring before the eyes a pleasing but surprising comparison of things at once similar but different, in order to produce knowledge quickly.²⁴ Still, as Gombrich notes and Paul Ricœur demonstrates at length in *The Rule of Metaphor*, subsequent metaphorology has often moved beyond Aristotle’s visual model based on the simple substitution of one term for another (i.e., a “lion” for “Achilles”), in favor of metaphor as a more “mystical,” less easily intuited, more subjective, and thus more cognitively dissonant representation of a thing or idea.²⁵

21 All citations from Aristotle’s *Rhetoric* are from Aristotle, *On Rhetoric*, trans. George A. Kennedy (New York: Oxford University Press, 1991).

22 See also Aristotle, *Poetics* 1457b.

23 Aristotle, *Rhetoric* 1412a. But see also 1404b: “To deviate [from prevailing usage] makes language seem more elevated; for people feel the same in regard to style [lexis] as they do in regard to strangers [tous xenous] compared with citizens. As a result, one should make the language unfamiliar [xenin], for people are admirers of what is far off [aponton], and what is marvelous is sweet.” In the *Topica* (108b) Aristotle describes the utility of the examination of likenesses: “It is by induction of particulars on the basis of similarities that we infer the universal.”

24 “Knowledge results more from contrast but is quicker in [the] brief form [of metaphor]” (*Rhetoric* 1412b).

25 See Paul Ricœur, *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*, trans. Robert Czerny (Toronto: University of Toronto Press, 1975), esp. 9–43.

As its etymology suggests, to write about metaphor is to rely on the metaphors of space. Translating the Greek *meta-pherein* as *translatio*, Quintilian calls metaphor the "commonest [frequentissimus] and far the most beautiful [pulcherrimus] of Tropes." A metaphor occurs when "a noun or a verb is 'transferred' from a place in which it is 'proper' to a place in which either there is no 'proper' word or the 'transferred' term is better than the 'proper' one."²⁶ Negotiating "place" and propriety, metaphor plays an essential aesthetic and semantic role: "It adds to the resources [copiam] of language by exchanges or borrowings to supply its deficiencies, and (hardest task of all) it ensures that nothing goes without a name."²⁷ Here Quintilian conflates the task of catachresis, of providing a word or expression for something that lacks one, with that of metaphor. But catachresis has often been confused with *audacia* or an overly bold or far-fetched metaphor.²⁸ This confusion, Patricia Parker remarks, institutes a startling dynamic: "The violent intrusions of catachresis and the possibility of transferences that, unwilling, subvert the very model of the controlling subject, are the gothic underside of the mastery of metaphor, the uncanny other of its will to control."²⁹

Keenly desirous of such "control" and always wary of this "gothic underside," Warburg describes metaphor less as a trope and more as a theoretical stance toward the world (cosmos), art, and self-consciousness. While metaphor vividly fuels his numerous, often aphoristic, sometimes cryptic efforts to give an account of the content, form, and aims of *Mnemosyne*, it also ultimately constitutes the intellectual idea(l) that Warburg fervently seeks to discover in his subject matter. In particular, the metaphoric ability he finds in certain currents of Renaissance art and cosmography to compass difference while still giving expression to a single intuition is the same metahistorical and metarhetorical ability he aspires to in his novel version of intellectual history.

26 Quintilian, *The Orator's Education* (*Institutio oratoria*), trans. Donald A. Russell (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001), 8.6.5. In this context the verb *pherein*, "to bear, carry," becomes itself a metaphor reanimating the notion of movement in and through space. See Ricœur, *Rule of Metaphor*, 17–18.

27 Quint. Inst. 8.6.5.

28 Patricia Parker, *Metaphor and Catachresis*, in *The Ends of Rhetoric: History, Theory, Practice*, ed. John Bender and David E. Wellberry (Stanford, CA: Stanford University Press, 1990), 60–73. Quintilian discusses the relation between *abusio* and metaphor at Inst. 8.6.35.

29 Parker, *Metaphor and Catachresis*, 73.

Metaphor for Warburg describes how artist and thinker create *Distanz*, that cognitive, psychological, historically self-conscious stance by which extreme emotion and scientific detachment, the *vita activa* and *vita contemplativa*, the ecstatic nymph and saturnine thinker, can coexist long enough for the spectator to recognize how certain formal, artistic, yet also contingent expressions of human experience repeat and transform themselves throughout history. These expressions or *Pathosformeln*, with their fusion of content and form, Warburg casts as paradigmatic, combinatory elements in his *Kulturwissenschaft*. As the basic vocabulary of emotion, these “Urworte leidenschaftlicher Dynamik” (originary words of a pathos-laden dynamic) are shaped and reshaped in myriad discourses and formal techniques of representation. These Goethean “Urworte” fuel Warburg’s pioneering efforts in iconology;³⁰ but again, as he labored on *Mnemosyne*, his iconology of pathos formulas begins to yield to a new metaphorology.

Warburg first adumbrates what he means by a *Pathosformel* in a brief 1905 essay on Dürer’s drawing “Death of Orpheus,” in which the Nuremberg artist imitates another drawing by an unknown artist associated with Andrea Mantegna (ca. 1431–1506). (Tellingly, the essay’s argument rests partially on a set of images that were published together with the essay – many of which will resurface in the *Atlas*.) Wishing to move his readers beyond Winckelmann’s Apollonianism, Warburg compares Dürer’s drawing to an image on a Greek vase and declares: “Die typische pathetische Gebärdensprache der antiken Kunst, wie sie Griechenland für dieselbe tragische Szene ausgeprägt hatte, greift mithin hier unmittelbar stilbildend ein.” (Classical art’s typical pathos-laden language of gestures, as Greece had stamped it for the same tragic scene, intervenes here in a way that is directly, stylistically formative.)³¹ Through such stamping the tragic survives as a stylistic force in the formal but still “pathetic language of gesture.” This *Nachleben* is a historical *translatio* signaling at once a process of internalization and externalization, of giving external form to the internal psychic “engrams” that Warburg, adapting Richard Semon’s theory of the

30 “Urworte” alludes to Goethe’s poem “Urworte, Orphisch.” More than a thirst for transcendental forms, it was Warburg’s abiding interest in anthropology, linguistics, and all forms of historical morphology that fueled his fascination with the question of origins. Still, Agamben suggests, the search for the “original” is also linked to Warburg’s hope of achieving “speculative purity” (“Aby Warburg and the Nameless Science,” 102).

31 Warburg, *Dürer und die italienische Antike*, GS, I.2:446. For an alternate English translation, see Warburg, *Dürer and Italian Antiquity*, RPA, 553.

engram as a "memory trace," takes as constants in human experience.³² As Agamben interprets them, engrams "are the crystallization of an energetic charge and an emotional experience that survive as an inheritance transmitted by social memory and that, like electricity condensed in a Leyden jar, become effective only through contact with the 'selective will' of a particular period."³³ Yet whether Warburg really equates *engram* with *symbol*, as Gombrich asserts, is doubtful; rather, memory's *engram* corresponds much more closely with metaphor's *energeia*.³⁴

In tracing the migration of this engrammatic pathos formula from south to north, from Mantegna's workshop to Dürer's imagination, from literature to visual art and back again, Warburg points to a woodcut from a 1497 edition of Ovid, Poliziano's 1471 Ovidian drama, *Orfeo*, and other instances of "Dionysian frenzy" to show "how with such lively force this same archaeologically authentic pathos formula, which goes back to a representation of Orpheus or Pentheus, had been naturalized in artistic circles." Like that of his Italian counterparts, Dürer's mastery of form permits him to express, and so in a certain sense contain and understand, the most powerful, liveliest of passions. Here *pathos* = emotion and *formula* = abstraction, and by fusing them Warburg not only skirts an empty formalism but also finds the means to express extreme *affectus*. Pathos formulas are recurring forms of representation that mediate between the desire for the absolute and the pure contingency of sensuous experience. Thus Warburg unequivocally asserts "that Orpheus' death was not merely a purely studio motif of formal interest, but was rather, actually in spirit and following the words of pagan antiquity, a passionately and knowingly felt experience [leidenschaftlich und verständnisvoll nachgefühltes Erlebnis] from the dark mystery play

32 In Grundbegriffe I, Warburg writes: "Ausdruckswerte maximaler Prägung (im Sinn der Ruhe oder Bewegung) die durch vorgeprägte antikisierende Engramme sind" (fol. 27). Richard Semon (1859–1918) wrote two books on memory, *Die Mneme* (1904) and *Die mnemischen Empfindungen* (1908). In "Portrait of Melancholy (Benjamin, Warburg, Panofsky)," in *Benjamin's Ghosts: Interventions in Contemporary Literary and Cultural Theory*, ed. Gerhard Richter (Stanford, CA: Stanford University Press, 2002), Beatrice Hanssen compares Benjamin's debts to Semon to those that help form Warburg's theory of the "prophylactic memory image" (183). See Kany, *Mnemosyne als Programm*, 176–177, on Semon's "Gedächtnisphilosophie."

33 Agamben, "Aby Warburg and the Nameless Science," 94.

34 Gombrich, *Aby Warburg*, 243. But Kany equates "Energie," symbols, and pathos formulas (*Mnemosyne als Programm*, 168).

of Dionysian legend.”³⁵ Here subjective “*Erlebnis*” is balanced by objective form such that Dürer narrows the gap, achieves a historical *translatio*, between antiquity and his own time. Further, that Dürer is said to reject the arrival of the “Baroque language of gesture,” ascribed to Leonardo and Michelangelo, is emblematic of Warburg’s nascent map of historical change.³⁶ Warburg casts the northern artist as a mediator between the excess or “superlatives” expressed by the Laocoön statue unearthed in 1506 in Rome and a classical ideal of form able decorously to represent pathos. But why the advent of what has come to be called the Baroque troubled Warburg so much more than it did Dürer, who by Warburg’s own account was anxious to adapt to the “new” style, is a question that must be postponed until we have a better sense of the “values” that Warburg’s art history cultivated. Likewise, an explication of Warburg’s curious use of the word “superlatives” and its importance for his conception of metaphor will have to wait until we have a better understanding of the latter and its pragmatic consequences.

Some twenty years after the essay on Dürer, wrestling with his *Bilderatlas*, Warburg effectively leaves the iconographic path that his successors, Panofsky, Gombrich, and Wittkower, will later follow in his name. He chooses instead to convert his *Pathosformeln* into “dynamograms” – metaphors infused with Bacchic, emotive energy that also, remarkably, obey the grammar of form. When translated into the Renaissance and beyond, these serve as markers for him to map the *Denkraum* in which the belated spectator can discover historical meaning, achieve perspective, and win that spiritual *Ausgleich* for which he yearns. This attempt at *Orientierung* was, Gombrich observes, no mere intellectual or historicist exercise; it demanded Warburg’s own “exaltation and awe in front of this fateful process.”³⁷ That any interpretation of the Renaissance’s interpretation of the “afterlife” of classical artistic forms must be riddled with conceptual aporias, anachronistic needs, unconscious drives, and subjective aspirations was as clear to Warburg as were the similarities and differences that often, but by no means exclusively, seemed to serve as the criteria for arranging individual

35 GS, I.2:446. In Cassirer, Panofsky, and Warburg: *Symbol, Art, and History*, trans. Richard Pierce (New Haven, CT: Yale University Press, 1989), Silvia Ferretti comments that for Warburg the image “is the focal point out of which radiate those ‘energy tensions’ that animate history is the distant past, where the *Pathosformel* – those gestures of terror or passion in which people sought a bulwark against the mysterious power of the irrational – were created as a permanent patrimony of humanity” (2).

36 RPA, 556–558.

37 Gombrich, *Aby Warburg*, 245.

photographs into tableaux. And yet for all of its subjective, psychological force, like much Renaissance encyclopedism, *Mnemosyne* depends inordinately, catachrestically, on basic spatial metaphors to make its epistemological claims.³⁸ When he presents the *Atlas* as a way of mapping the "Wanderstraßen der Kultur," Warburg literally and figuratively points to cartography as the model for his historical vision.³⁹ Not only, as we saw, did he have actual maps prepared for the opening panel, but the essentially spatial epistemology of the *Atlas*, with its metonymic and diagrammatic logics, would discover how cultural change circulates between east and west, north and south, as well as how it is affected over time. Put another way, his cartographic metaphors reinforces the importance of achieving "metaphoric distance." And if, like many of his encyclopedic predecessors, Warburg, too, mines a vein of pathos from the impossibility of such ambitions, unlike most of its counterparts, the *Atlas* spurns the *copia* of discourse for a more immanent metonymy of images. The photographs of the constellations of photographs that remain are to us, for all their spectral qualities, still ostensive – to create metaphoric distance they point to artifacts presenting literal motion. As such, Warburg may be said to offer a variation on what Roland Barthes calls "the Poetics of the Encyclopedic image, if we agree to define Poetics as the sphere of infinite vibrations of meaning, at the center of which is placed the literal object."⁴⁰

38 Studies of Renaissance encyclopedism confirming its dependence on spatial structures include Neil Kenny, *The Palace of Secrets: Béroalde de Verville and Renaissance Conceptions of Knowledge* (Oxford: Clarendon Press, 1991); Ann Blair, *The Theater of Nature: Jean Bodin and Renaissance Science* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997); and William West, *Theaters and Encyclopedias in Early Modern Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

39 The metaphor "Wanderstraßen der Kultur" appears in a May 1928 letter from Warburg to Saxl. It was later enthusiastically adopted by Saxl, who saw it as nicely describing their joint work on the migration of astrological symbolism in the *Atlas*. See GS, II.1:xix; Warburg and Saxl, "Wanderstraßen der Kultur," 73.

40 Roland Barthes, "The Plates of the Encyclopedia," in *A Barthes Reader* (New York: Hill and Wang, 1982), 230.

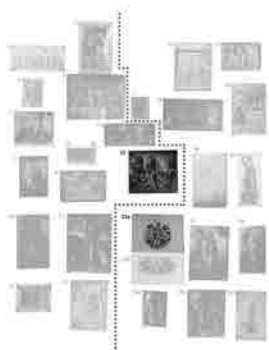
The Angel and the Head-huntress

A Reading of Plate 47 of the Mnemosyne Atlas

edited by the Mnemosyne Seminar group of ClassicA

Centre for Classical Studies at the Iuav University of Venice, coordinated by Maria Bergamo, Giulia Bordignon, Monica Centanni with Silvia De Laude, Enkelejd Doja, Bianca Maria Fasiolo, Anna Fressola, Alberto Giacomini.

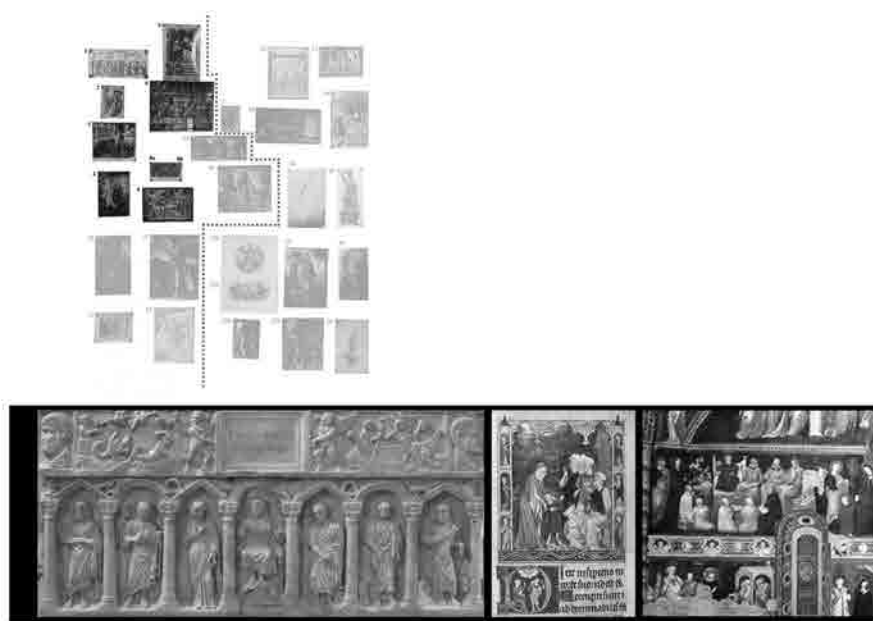
English version by Elizabeth Thomson



*Mnemosyne Atlas, Plate 47 (details from Mnemosyne 1929, by Warburg and coll.): figg. 47.15, 47.22a.
47.15 Francesco Botticini, *The three Archangels and Tobias*, tempera on wood panel, 1467, Florence, Uffizi Gallery; 47.22a *Judith holding the Head of Holofernes*, etching from Florence, c.1465, London, The British Museum.*

The reading of the plate 47 of the Mnemosyne Atlas proposed here is illustrated via thematic and plastic routes. A first analysis cuts the board into two vertical sections, thematically divided into similar subgroups: on the left side are grouped figures from the New and Old Testament who perform episodes of protection (The young Jesus returning from the Temple, Tobias accompanied by the angel); on the right side are grouped figures from the Bible, protagonists of violent acts of aggression (Judith, Salome, Sampson). A second analysis identifies plastically defined formulas of pathos that cross the previous thematic paths: the gesture of protection and care indicated by leading by the hand (angel and Mary); the gesture of the guide indicating the way (the angel); the act of aggression (Judith, Sampson); the graceful gait of the ancient nymph emerges in the elegant movements of the angel, and the seductive footstep of the head-huntress (Judith and Salome).

Thematic paths

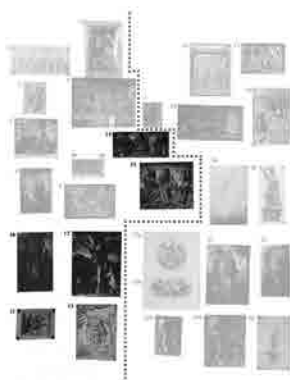


Mnemosyne Atlas, Plate 47 (details from Mnemosyne 1929, by Warburg and coll.): figg. 47.1, 47.5, 47.6. 47.1 Christ, Ecclesia and Apostles, drawing from a sarcophagus bas-relief, sec. IV, reused for the tomb of Saint Giles, in the Church of San Bernardino Perugia; 47.5 Christ among the doctors, miniature from "Queen Mary's Psalter", 1310-1330, Royal Ms. B VII, fol. 150v, The British Library; 47.6. Maestro di Tolentino or Maestro della Cappella di San Nicola, Christ among the Doctors, Mary and Joseph leave the temple, fresco, 1340-1348, Tolentino, Church of San Nicola.

The thematic focus of the plate is the two works at the centre: *Tobias and the Three Archangels* by Francesco Botticini [47.15] and the engraving on copper representing *Judith with the Head of Holofernes* [47.22a]. These two images and their placement at the centre of the plate create a sort of hinge which splits the montage in two sections.

The characters from the Old and New Testament that appear in the plate are the protagonists of different forms of enterprise, in a montage where themes of initiation into adulthood, protection, justice, heroic and bloody action touch and overlap each other, in meta-thematic, iconographic and gestural pathways.

In the left section, a first group includes images related to the Dispute of Christ among the Doctors, and in particular the theme of the finding of Jesus in the Temple by Mary and Joseph, an episode – present only in the Gospel of St. Luke – which has the function of emphasizing the awareness



Mnemosyne Atlas, Plate 47 (details from Mnemosyne 1929, by Warburg and coll.): figg. 47.10, 47.15.
 47.10 Francesco Botticini, *Tobias and the Angel, and the young donor (son of the patron, Raffaello Doni)*, tempera on wood panel, c. 1495, Florence, Santa Maria del Fiore, the Old Sacristy; 47.15 Francesco Botticini, *The three Archangels and Tobias*, tempera on wood panel, 1467, Florence, Uffizi Gallery. Cappella di San Nicola, *Christ among the Doctors, Mary and Joseph leave the temple*, fresco, 1340-1348, Tolentino, Church of San Nicola.

of the Child Jesus of his mission. Joseph and Mary with Jesus age twelve (age of initiation in the Jewish tradition and others) had gone to Jerusalem as was the custom for the feast of the Passover:

Every year Jesus' parents went to Jerusalem for the Festival of the Passover. When he was twelve years old, they went up to the festival, according to the custom. After the festival was over, while his parents were returning home, the boy Jesus stayed behind in Jerusalem, but they were unaware of it. Thinking he was in their company, they travelled on for a day. Then they began looking for him among their relatives and friends. When they did not find him, they went back to Jerusalem to look for him. After three days they found him in the temple courts, sitting among the teachers, listening to them and asking them questions. Everyone who heard him was amazed at his understanding and his answers. When his parents saw him, they were astonished. His mother said to him, "Son, why have you treated us like this? Your father and I have been anxiously searching for you." "Why were you searching for me?" he asked. "Didn't you know I had to be in my Father's house?"[f] But they did not understand what he was saying to them. Then he went down to Nazareth with them and was obedient to them. But his mother treasured all these things in her heart. 52 And Jesus grew in wisdom and stature, and in favor with God and man (Lc 2, 41-52).

The iconography of the Finding of Jesus in the Temple has two variants: one in which Joseph searches for the child and returns him to his mother who, sitting, receives him with a gesture of apprehension and reproach combined [47.4]; in the other variant, both parents find Jesus and take him home holding him by the hand [47.6, 47.8b). The episode has an extensive iconographic fortune from the end of the fifteenth century: in images, the theme focuses mainly on the apprehension of Mary and Joseph for their son lost in Jerusalem. The pathetic element humanizes the image of Mary as a mother, but also of Jesus as a child who like all children needs care and protection [47.2, 47.5, 47.9].

The first image top left – taken from a C4th sarcophagus reused as the tomb of Saint Giles in the Church of San Bernardino in Perugia – is generally read as *Christ enthroned with the personifications of Ecclesia and the Apostles* [47.1]. The image is included in the montage probably for thematic affinities: the young Christ, seated in the act of teaching the apostles and elders with a female figure is comparable with the conventional iconography of Jesus among the Doctors, and the female figure (Ecclesia) can be interpreted as Mary at the Temple to retrieve her child [47.5]. The image in the fresco from the Chapel of St. Nicholas of Tolentino [47.6] is a fusion

of the two episodes.

A second group in the left section includes images related to the biblical episode of Tobias accompanied by the Archangel Raphael, the subject of a book in the Old Testament accepted by the Roman Church only with the Council of Trent, but not included in the biblical canon by Protestants or by the Jews. The young Tobias leaves his paternal home to seek his fortune and find a wife (Sarah). In the story, Archangel Raphael appears in the guise of a trusted companion, and not as an angel:

Then his father answered him, and said: I have a note of his hand with me, which when thou shalt shew him, he will presently pay it. But go now, and seek thee out some faithful man, to go with thee for his hire: that thou mayst receive it, while I yet live. Then Tobias going forth, found a beautiful young man, standing girded, and as it were ready to walk. And not knowing that he was an angel of God, he saluted him, and said: From whence art thou, good young man? But he answered: Of the children of Israel. And Tobias said to him: Knowest thou the way that leadeth to the country of the Medes? And he answered: I know it: and I have often walked through all the ways thereof (Tobias 5, 3-8).

This is the description of the son's farewell to his father:

Then all things being ready, that were to be carried in their journey, Tobias bade his father and his mother farewell, and they set out both together.



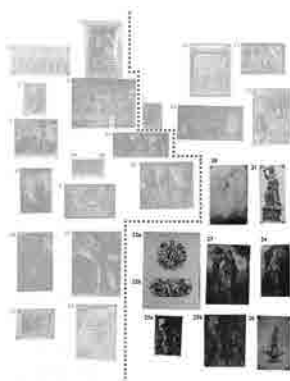
Mnemosyne Atlas, Plate 47 (details from Mnemosyne 1929, by Warburg and coll.); figg. 47.10, 47.15, 47.11, 47.14 (part.), 47.12, 47.13.

47.10 Francesco Botticini, *Tobias and the Angel, and the young donor (son of the patron Raffaello Doni)*, tempera on wood panel, c. 1495, Florence, Santa Maria del Fiore, the Old Sacristy; 47.15 Francesco Botticini, *The three Archangels and Tobias*, tempera on wood panel, 1467, Florence, Uffizi Gallery; 47.11 Giulio Campagnola, *Tobias and the Angel Raphael*, etching on copper, c.1500; 47.14 (det.) Jacopo del Sellaio, *Scenes from the lives of the saints. Tobias and the angel (to the right)*, chest, second half of 15th century, Göttingen, Universitätsmuseum; 47.12 Guercino, *Tobias and the Angel Raphael*, oil on copper, 1624-1626, Rome, Galleria Colonna; 47.13 Tobias and the Angel, print by Giorgio Nicodemi, in *I legni incisi dei Musei Bresciani*, Brescia 1921, p. 32.

Anna, Young Tobias' Mother, Mourns his Departure. And when they were departed, his mother began to weep, and to say: Thou hast taken the staff of our old age, and sent him away from us. I wish the money for which thou hast sent him, had never been. For poverty was sufficient for us, that we might account it as riches, that we saw our son. 26 And Tobias said to her: Weep not, our son will arrive thither safe, and will return safe to us, and thy eyes shall see him. 27 For I believe that the good angel of God doth accompany him, and doth order all things well that are done about him, so that he shall return to us with joy. (Tobias, 22-28).

The young boy's journey has all the characteristics of an initiation: the transition to adulthood, marriage and success. In the journey, Tobias and his divine guardian catch a fish together. The fish proves to be a miraculous talisman and becomes the iconographic attribute par excellence of the Archangel Raphael, whose name in Hebrew means "medicine of God."

In fifteenth-century Florence, this subject was successful in devotional and votive images, and expressed the complex beliefs and outlooks of the merchant class that Warburg chose as 'exemplum' of their conflicting tensions



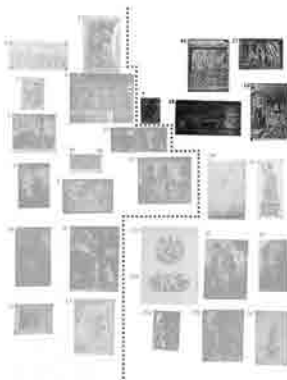
Sandro Botticelli, *Judith holding the Head of Holofernes*, tempera on wood panel, 1497-1500, Amsterdam, Rijksmuseum (Mnemosyne Atlas 47.24); for the assimilation Judith/Justice cfr. Titian's, *Justice or Judith*, detached fresco, Galleria Franchetti, Ca' d'Oro, Venice, c. 1508; "Giustizia", xilography from: Cesare Ripa, *Iconologia*, Padova 1618; "Difesa contra' pericoli", xilography from: Cesare Ripa, *Iconologia*, Siena 1613.

during the early Renaissance.

In 1455 the “Society of Archangel Raphael”, founded by the Florentine merchant class at the beginning of the fifteenth century, was given permission to gather at the Church of the Holy Spirit. An altar of the company has been in existence since 1483 (the second chapel in the right aisle), above which was placed a painting depicting the Three Archangels by Francesco Botticini [47.15]: Botticini himself was a member of the Company (as were other famous artists of the period, including Neri di Bicci and Verrocchio, who depicted the same subject) and called his own son Raphael.

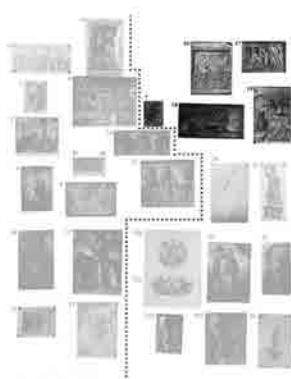
In fifteenth-century Florence, Archangel Raphael was the patron of young sons of merchants sent on business ventures far from the family home. In this sense, works that had as their subject Tobias and the Angel were perfect votive offerings for successful commercial enterprises. In another painting by Botticini included in the plate [47.10], Raphael accompanies and protects Tobias who has the features of Raphael Doni, son of Attaviano di Jacopo, a member of the Confraternity, who was a wool merchant and dyer. The painting comes from the church of Badia Fiorentina where he lived. Thus, rather than their souls, the companies of the Florentine merchants entrusted the winged protector with the lives of their sons and their fortunes, constantly exposed to the winds of fate or, in other words, the divine plan. Angels who in short, in the sense of votive offerings by merchants, inherit the role of protectors of life and property from the pagan Fortuna-Tyche (it is no coincidence that the subject of the next plate, Plate 48, is Tyche-Fortuna).

Continuing with tradition and popular devotion, Archangel Raphael ac-



companying Tobias on his journey undergoes another shift and becomes a guardian angel [47.11, 47.13]. Raphael, from being Tobias' personal angel – who guards and protects the young boy and introduces him to life as an adult – gradually loses his personality, his iconographic attribute of the fish and the role given to him in the Bible, becoming a generic guardian angel. In parallel, Tobias loses his personality and youth, and regresses to being a young child.

The theme of protection underlying this figurative subject breaks through the barriers of its Biblical origins and takes root in a widespread popular cult that, starting from the sixteenth century, was officially recognized by the Church of Rome. The cult of the guardian angel was established at the beginning of the sixteenth century by the Bishop of Rodez, François d'Estaing, who celebrated the first mass in honour of the angel on 3 June 3, 1526. The cult was subsequently promoted by the Jesuits, who made it one of the cornerstones of the education of young people and promoted the creation of brotherhoods in the angel's name. Protestants, on the other hand, with their strict reading of biblical sources and their strategy of re-



Mnemosyne Atlas, Plate 47 (details from Mnemosyne 1929, by Warburg and coll.): figg. 47.21, 47.26. 47.21 Donatello, Judith and Holofernes, bronze, 1446–1460, Firenze, Piazza della Signoria; 47.26 Plant and prospect of a fountain with Samson kills a Philistine by Giambologna, pen drawing, c. 1601, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

vising the cult of saints and all the minor subjects of devotion, prohibited reverence for the guardian angel, regarding it as superstition.

The gradual assimilation of devotion to Archangel Raphael with the later and longer lasting cult of the guardian angel is also indicated visually by the superimposition of the gesture and the attributes of the guardian angel with Archangel Raphael in the works of Botticini and Guercino. The iconography of the angel tends, over time, to generalize: from travel companion – with all the attributes of pilgrim – walking stick, knapsack, fish and dog – and switches to a figure in fluttering robes pointing to the sky.

Moving on to the second section, the centre of the plate is dominated by an image of Judith, with a drawn sword and the head of Holophernes [47.22a], positioned above the personification of Hope [47.22b]: the image of the Old Testament heroine has an important role at the point where the themes intersect, and marks a significant shift between the right side and the left side of the panel. In the biblical text Judith – an entire book is dedicated to her – is the young girl who saves her people from the authority of the Assyrian troops, seducing and then decapitating their leader, Holophernes:

And Judith was alone in the chamber. But Holophernes lay on his bed, fast asleep, being exceedingly drunk. And Judith spoke to her maid to stand without before the chamber, and to watch: And Judith stood before the bed praying with tears, and the motion of her lips in silence, Saying: Strengthen me, O Lord God of Israel, and in this hour look on the works of my hands, that as thou hast promised, thou mayst raise up Jerusalem thy city: and that I may bring to pass that which I have purposed, having a belief that it might be done by thee. And when she had said this, she went to the pillar that was at his bed's head, and loosed his sword that hung tied upon it. And when she had drawn it out, she took him by the hair of his head, and said: Strengthen me, O Lord God, at this hour. And she struck twice upon his neck, and out off his head, and took off his canopy from the pillars, and rolled away his headless body. And after a while she went out, and delivered the head of Holophernes to her maid, and bade her put it into her wallet. And they two went out according to their custom, as it were to prayer, and they passed the camp, and having compassed the valley, they came to the gate of the city. (Judith 13, 3-20).

Judith is the woman led by God to free Israel of its oppressor, and the people of Israel sing a blessing to her, much like another head-huntress, whose story is told in the book of judges (4, 17-22). It is interesting that the same tones of the hymn in honour of the biblical heroines are echoed in the Ma-

gnificat, the canticle of Mary at her encounter with Elizabeth (Luke 1: 46-56; identification of Mary with Old Testament heroines, see, M. Bergamo, *Maria: la donna della forza*, in "Engramma" no. 6, February/March 2001).

From the fourteenth century, in both political and civic contexts, Judith becomes an allegory of victory over tyrants and symbol of the freedom of Italian comuni and signorie. In the development of this allegorical shift, the heroine also becomes the figure of Justice, an assimilation favoured by the popular etymology of Judith/Iustizia, and by the sword being both a conventional attribute of Judith and a symbol of Justice. The allegory Judith/Justitia is especially vital in the last quarter of the fifteenth century: an example is the Judith-Justice in the frescoes by Giorgione and Titian on the water frontage of the Fondaco dei Tedeschi, as a representation of the 'Justice of Venice'.

Judith therefore appears as a figure of Liberty-Justice, but also of hope for freedom, and protection from danger – understood not as affectionate care or guardianship (as in the left section of the table), but brought about through bloody action. In this regard, it is interesting to note that in Cesare Ripa's *Iconologia*, "Custodia" and "Difesa contra' pericoli" ("Protection" and "Defence") are illustrated and described as young girls armed with sword, or as Judiths.

Another figure comparable with the angel and Judith for obvious thematic and formal relationships, and equally obvious contrasts, is Salome. In the Gospel, the young daughter of Herodias asks her stepfather Herod for the head of John the Baptist as a reward for her seductive dance:

On Herod's birthday the daughter of Herodias danced for the guests and pleased Herod so much that he promised with an oath to give her whatever she asked. Prompted by her mother, she said, "Give me here on a platter the head of John the Baptist." The king was distressed, but because of his oaths and his dinner guests, he ordered that her request be granted and had John beheaded in the prison. His head was brought in on a platter and given to the girl, who carried it to her mother (Mt, 14, 3-11, cfr. Mc 6, 17-28).

In the logic of the composition of this plate, the negative version of Judith, the heroic head-huntress who seduces and beheads the enemy to save her people, is Salomè, who on a lustful whim, or that of her mother, has John the Baptist beheaded.

The right section of the plate closes with a drawing of a fountain by Giam-bologna [47.26], in which Sampson is portrayed in the act of killing a Philistine with an ass's jawbone (Judges 15, 9-20). The inclusion in the series of images of Sampson is explained by the thematic affinity of liberation from tyrannical oppression. On a formal level, the figure of Sampson wielding the jawbone of an ass as a weapon against the enemy is comparable to that of Judith, who raises her sword in the act of beheading Holofernes. In the biblical story of Sampson, however, especially in the episode that involves Delilah (Judges 16, 4-21); another feature also runs through all the figures in this section of the table, from Judith to Salome: the *pathos* of seduction as an incentive or deterrent in heroic undertakings.

The right section of the plate closes with a drawing of a fountain by Giam-bologna [47.26], in which Sampson is portrayed in the act of killing a Philistine with an ass's jawbone (Judges 15, 9-20). The inclusion in the series of images of Sampson is explained by the thematic affinity of liberation from tyrannical oppression. On a formal level, the figure of Sampson wielding the jawbone of an ass as a weapon against the enemy is comparable to that of Judith, who raises her sword in the act of beheading Holofernes. In the biblical story of Sampson, however, especially in the episode that involves Delilah (Judges 16, 4-21); another feature also runs through all the figures in this section of the table, from Judith to Salome: the *pathos* of seduction as an incentive or deterrent in heroic undertakings.

In light of all these factors, plate 47 appears to be crossed by the theme of enterprise as a mental space for exploration, of instability, of the journey from one condition to another; as the locus of uncertainty and danger, in which the power of Fortuna, in both a negative and positive sense, comes into play. The fact that all the journeys undertaken by the protagonists of the events depicted in the images in the plate come to fruition, and end in victory and the realisation of hope, is significant. But the ways in which the routes of the enterprise are undertaken differ, (once again, the contradictory relationship between the two vertical sections of the plate proves to be important): the initiation journey of Tobias and Jesus has an element of emotional protection; the journey of Judith, as well as the actions of Salome and Sampson (in the works in the right section of the plate), have seduction, violence, victorious struggle, blood and death as their distinguishing attributes.

Plastic Paths: Formulas of Pathos of the guide, and of aggression

I. Gestures of protection

The works that take up the whole left side of the plate return to adult gestures of protection towards a younger figure (Jesus as a child or a young boy, Tobias the boy; and the child protected by the guardian angel), with wide-ranging degrees of affection: the hand placed on the shoulder [47.4, 47.5], hands joined together gently [47.10, 47.12, 47.15], or firmly [47.8b, 47.9, 47.11, 47.13, 47.14].

II. The gesture of guidance and showing the way

In the left section of the plate, the gesture with which the adult figure shows the way to a younger one recurs. Either Joseph or Mary indicates to their rebellious son Jesus the way back to the safety of home [47.4, 47.6]; the angel-Fortuna who leads the young merchant home after he has successfully completed his undertaking [47.10, 47.15]; finally, the guardian angel who shows the child the route to salvation via the sky [47.12, 47.13].

III. Postures of aggression and violence

The gestures of protection and guidance that characterize the figures of the angels and the stories of Jesus contrast with the formulas of aggression and violence that permeate the entire right side of the plate. The arms of Judith and Sampson, raised in the act of delivering their blow [47.21, 47.26]; the heroic posture [47.22a] or the triumphant step [47.20, 47.23, 47.24] which signal the conclusion of Judith's mission, with the weapon in her hand and the head of Holophernes placed on display by herself or by her trustworthy maidservant [47.23, 47.25]; the grace of the dancing and murderous Salome [47.16, 47.17, 47.18], who in Pollaiuolo's altar frontal personally hands the trophy of the head of John the Baptist to her mother Herodias [47.19].

IV. The stride of the Nympha

In 1893, Warburg wrote:

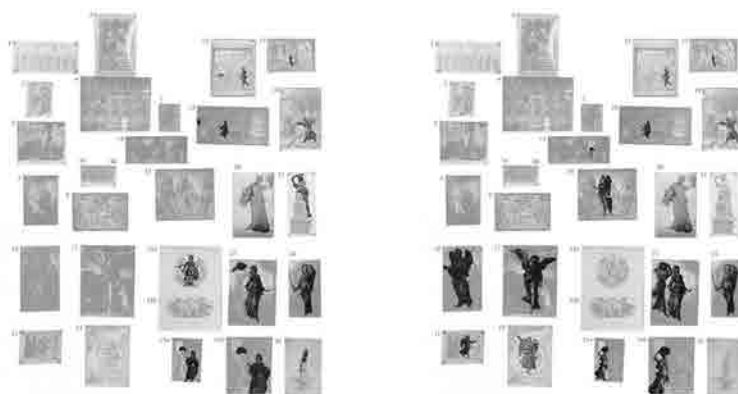
"The nymph was one of those attractive offspring of a multiple conjunction of art and archaeology, such as only the Quattrocento could produce." Aby Warburg, *Theatrical Costumes for the Intermedi* of 1589, [1895] in *The Renewal of Pagan Antiquity*, introduction by K. W. Forster, trans. by D. Britt, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles 1999, 381.



*Mnemosyne Atlas, Plate 47 (details from Mnemosyne 1929, by Warburg and coll.): figg. 47.5, 47.15, 47.13. 47.5. Christ among the doctors, miniature from "Queen Mary's Psalter", c. 1310-1330, Royal Ms. B VII, fol. 150v, The British Library; 47.15 Francesco Botticini, *The three Archangels and Tobias*, tempera on wood panel, 1467, Florence, Uffizi Gallery; 47.13 *Tobias and the Angel*, print by Giorgio Nicodemi, in *I legni incisi dei Musei Bresciani*, Brescia 1921, p. 32.*



*Mnemosyne Atlas, Plate 47 (details from Mnemosyne 1929, by Warburg and coll.): figg. 47.4, 47.11, 47.10, 47.13. 47.4. Simone Martini, *The return of Christ to his parents*, tempera on wood panel, 1342, Liverpool, Walker Art Gallery; 47.11 Giulio Campagnola, *Tobias and the Angel Raphael*, etching on copper, c. 1500; 47.10 Francesco Botticini, *Tobias and the Angel, and the young donor (son of the patron Raffaello Doni)*, tempera on wood panel, c. 1495, Florence, Santa Maria del Fiore, Old Sacristy; 47.13. *Tobias and the Angel*, print by Giorgio Nicodemi, in *I legni incisi dei Musei Bresciani*, Brescia 1921, p. 32.*



Mnemosyne Atlas, Plate 47 (details from Mnemosyne 1929, by Warburg and coll.): figg. 47.21, 47.22a, 47.24, 47.25a, 47.18 (det.), 47.19.

47.21 Donatello, *Judith and Holophernes*, bronze, 1446-1460, Florence, Piazza della Signoria; 47.22a *Judith holding the head of Holophernes*, etching on copper, c. 1465, London, The British Museum; 47.24 Sandro Botticelli, *Judith with the head of Holophernes*, tempera on wood panel, 1497-1500, Amsterdam, Rijksmuseum; 47.25a Workshop of Gbirlandaio, *Judith with the head of Holophernes*, oil on wood panel, 1489, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie; 47.18 Filippo Lippi, *Salomè dancing before Herod*, fresco, c. 1464, Prato, Duomo, south wall of the chancel; 47.19 Antonio Pollaiuolo, *Herodias receives the Head of Saint John the Baptist*, altar frontal with cycle of *The Stories of The Baptist*, Florence, Museo dell'Opera del Duomo.



Mnemosyne Atlas, Plate 47 (details from Mnemosyne 1929, by Warburg and coll.): figg. 47.10, 47.11, 47.23, 47.19.

47.10 Francesco Botticini, *Tobias and the Angel, and the young donor (son of the patron Raffaello Doni)*, tempera on wood panel, c. 1495, Florence, Santa Maria del Fiore, Sacrestia vecchia; 47.11 Giulio Campagnola, *Tobias and the Angel Raphael*, etching on copper, c. 1500; 47.23 Sandro Botticelli, *The Return of Judith*, tempera on wood panel, part of a diptych, c. 1470, Florence, Uffizi Gallery; 47.19 Antonio Pollaiuolo, *Herodias receives the Head of Saint John the Baptist*, altar frontal with cycle of *The Stories of The Baptist*, Florence, Museo dell'Opera del Duomo.

The phantom of the Nymph, a formal footprint of antiquity in which the grace of a young female with a light, dancing step and garments fluttering in the breeze, fixed in an expressive figurative formula, continues its path through the plates of the Atlas (see principally plate 39 and plate 46 of the Atlas, which start with archaeological images heralded in plates 4-8) changing name, gender and narrative role. Warburg himself indicates this reappearance; the word “ninfa” (in Italian!) opens the note related to plate 47 in which the ancient form re-emerges in the two figures, at first consideration, unrelated: the Angel and the Head-huntress:

“Ninfa als Schutzengel und als Kopffägerin. Herbeitragen des Kopfes”

[Nymph as guardian angel and head-huntress. Carrying heads].

The assimilation of angel/nymph is also confirmed in technical and artistic renaissance treatises, explicit in this passage from the *Treatise on Painting* by Leonardo da Vinci:

“...reveal as it were the true size of the limbs only in a nymph or an angel, who is represented in filmy garments that flutter and cling in the breeze; with these, and their like, the form of their limbs may very well be revealed.” Leonardo, *Treatise on Painting* IV, 527 (quoted by Warburg in *Sandro Botticelli's Birth of Venus and Spring* [1893], in *The Renewal of Pagan Antiquity*, introduction by K. W. Forster, trans. by D. Britt, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles 1999, 140).

Angel or head-huntress: the nymph appears not only as a positive figure, but also in the guise of Salome, the girl who receives the head of John the Baptist as a reward for her dancing, or as a seductive Judith stepping proudly into the scene (for the first re-emersions of the figure of the nymph see the essay by A. Pedersoli, *I capelli delle ninfe fiorentine*, in “Engramma” no. 68, December 2008).

The note relating to plate 47 written by Warburg and his collaborators provides a clarification for reading the plate: in the montage, the figurative formula for “bearing a head” has its own autonomy with regard to the protagonist of the beheading. It is not always the heroine Judith/Salome – the new *nympha gradiva* – who displays the head of Holophernes/John as a trophy of her mission, but the bearing of the severed head can be delegated to a secondary figure: in several works included in the plate, a maid with a graceful step follows the protagonist of the episode narrated in the bible. She is the same basket-bearing maid of Plate 46, – the “hurry-bring-it”

nymph who re-emerges in the domestic context (in his note on Plate 46 Warburg writes: “Eilbringitte ‘Tornabuoni-im Kreise. Domestizierung’) – no longer bearing a basket full of fruit on her head, but the severed head of the victim.

The angel, Judith and Salome appear together in another text written by Warburg published in 1905, as figures able to weave expressive and thematic threads later displayed in the Atlas:

“It is like the dresses of the flying Victories on Roman triumphal arches, or of those dancing maenads, consciously imitated from the antique, who first appeared in the works of Donatello and of Filippo Lippi. Those figures revived the loftier antique style of life in motion, as we find it in the homeward-bound Judith, or in the angelic companion of Tobias, or in the dancing Salome, who emerged on biblical pretexts from the workshops of Pollaiuolo, Verrocchio, Botticelli, and Ghirlandaio, grafting eternal shoots of pagan antiquity onto the withered rootstock of Flemish-influenced bourgeois painting.” Aby Warburg, *On Imprese amorose*, [1905], in *The Renewal of Pagan Antiquity*, introduction by K. W. Forster, trans. by D. Britt, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles 1999, 174.

But the association between Salome, Judith, the Angel and the handmaiden of the Tornabuoni Chapel was already evoked in the intense correspondence between Warburg and André Jolles which focused on their obsession for the Nymph, of which traces remain in a witty game in an exchange of letters that began in 1900:

“What has happened? *Cherchez la femme*, my dear. It’s about a lady who is playing a wicked game with me. I started an intellectual flirtation with her, and I am now her victim. I chase her, or is it she who chases me? I no



Mnemosyne Atlas, Plate 47 details from *Mnemosyne* 1929, by Warburg and coll.): figg. 47.24, 47.23. 47.24 Sandro Botticelli, *Judith holding the head of Holofernes*, tempera on wood panel, 1497–1500, Amsterdam, Rijksmuseum; 47.23 Sandro Botticelli, *The Return of Judith*, tempera on wood panel, part of a diptych, c. 1470, Florence, Uffizi Gallery.

longer know... Sometimes she is Salome, who comes dancing with lethal charm before the licentious tetrarch; sometimes she is Judith who proud and triumphant walks cheerfully bearing the head of the assassinated general. And then she seems to hide in the childlike grace of Tobias who bravely and confidently goes to meet his intended wife. Sometimes I glimpse her in a seraph flying in adoration towards God, and sometimes in Gabriel, bearing his good news. I see her joyous and innocent like a bridesmaid at a wedding, I see her dressed as a mother, terrified and escaping from the Slaughter of the Innocents. I have tried to see her anew, like I saw her the first time in the choir of Santa Maria Novella, but in the meantime she has doubled [...] Said in another way, and seriously: what is the story of this young girl". Letter from Jolles to Warburg, 23 December 1900, in Warburg, *Le opere*, edited by M. Ghelardi, 248 (on the exchange of letters between Warburg-Jolles see S. Contarini, M. Ghelardi, "*Die Bewegung verkoerperte*": *the nymph*, "aut aut" 321-322, 2004, 32-45, followed by A. Jolles and A. Warburg, *La ninfa: uno scambio di lettere*, "aut aut" 321-322, 2004, 46-52).

Connections with Plates 46, 48 and 77

From an analysis of the contents and postures shown in plate 47 in relation to the plates that precede and follow it in the Atlas emerges a complex and layered reading in terms of occurrences and transformation of formulas of Pathos, and iconographic conventions. Previously, in Plate 46, the image of the ancient nymph re-emerges as a figure of vitality and sudden movement, and the bearer- appears in works in the plate in various guises and resemanticizations depending on contexts. Plate 46 also anticipates the themes of caring for a child, and “affectionate” gestures [46.3].

In the plate that follows, Plate 48, another milestone of the re-emergence of antiquity is staged: the plate is dedicated to a crucial figure of humanistic culture – the image of Fortuna in a wind-blown garment. A symbol



Mnemosyne Atlas 47.21 Donatello, *Judith and Holopernes*, bronze, 1446–1460, Florence, Piazza della Signoria; *Mnemosyne Atlas* 77.5 Photograph of the golf champion EriKa Sell-Schopp, from "Frau und Gegenwart"; *Mnemosyne Atlas* 47.15 Francesco Botticini, *The three Archangels and Tobias*, tempera on wood panel, 1467, Florence, Uffizi Gallery; *Mnemosyne Atlas* 77.6a "EßT FISCH", cover for a book of fish recipes.

of man's intellectual emancipation from servitude to divine predestination, the image from antiquity continues, however, to feed off the conflict and oscillations between the timing of those who manage to seize an opportunity (metaphorically to grab it by the forelock) and the fears of those who devoutly entrust themselves to her. An example of the paradox of the coexistence of faith and self-awareness is shown by the merchant class that commissioned the votive image of archangel Raphael, and who find in the figure of Fortuna with a sail an image that is appropriate for representing the instability of material fortune.

At some distance further on in the Atlas, Plate 76 returns to the subject of caring for children illustrated with sixteenth and seventeenth century works from northern Europe, with Tobias and the Angel, the Return from the Temple, Rest on the flight to Egypt, as subjects. The works assembled in Plate 76 are formally characterized by the association of an adult figure (the angel, the Virgin Mary) holding the hand of a child (Tobit; Jesus). The affectionate gestures of the character-guide reiterate his/her protective role. However, the adult figure in movement - the montage suggests - reflects the formal and semantic models of antiquity: the relief with Christ-Ecclesia (previously in Plate 47) can be related to the statue of the Vestal in the Loggia dei Lanzi; the figure of the desperately and ineffectually protective mother is embodied by Niobe (a prominent figure in Plate 5), the mythical prototype who cannot put into operation any defence in favour of her children because they are subject to the wrath of the gods.

Right at the end of the Atlas, in the panels dedicated to the re-emergence of the old formulas in a strictly contemporary context, the themes of the Angel and the head-huntress return: Warburg himself mentions this in a gloss on Plate 77: "Nike und Tobiuzzolo in der reklame". Now Judith is reincarnated in the depiction of the Golfer, immortalized at the moment of dynamic tension in the act of delivering the blow; Tobias now reappears in an advertisement for a book of recipes, as the child witness of the health benefits of fish, with the slogan "EßT FISCH".

A first version of the reading on Plate 47 of Mnemosyne Atlas, in "La Rivista di Engramma" n. 20 (ottobre 2002).

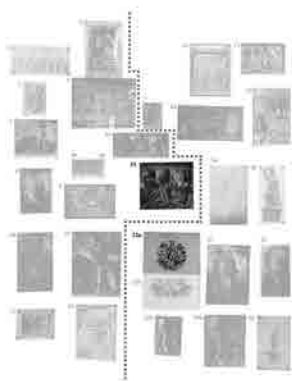
L'Angelo e la Cacciatrice di teste

Una lettura della tavola 47 dell'Atlante Mnemosyne

a cura del Seminario Mnemosyne del Centro studi classicA Iuav

coordinato da Maria Bergamo, Giulia Bordignon, Monica Centanni, con: Silvia De Laude, Enkelejd Doja, Bianca Fasiolo, Anna Fressola, Alberto Giacomini

La lettura della tavola 47 dell'Atlante Mnemosyne che qui si propone è illustrata per percorsi tematici e per percorsi plastici. Una prima analisi taglia la tavola in due sezioni verticali, articolate in sottogruppi tematicamente omogenei: nella parte sinistra sono raggruppate figure tratte da testi neo- e



Mnemosyne Atlas, tavola 47 (dettagli ricavati dalla versione Warburg & collaboratori, 1929) figure 47.15, 47.22a:

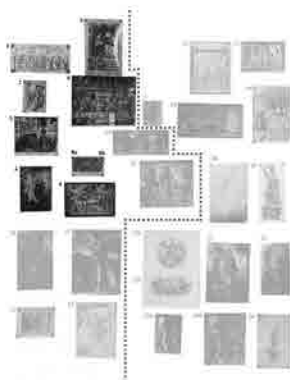
47.15 Francesco Botticini, Tobia e i tre Arcangeli, tempera su tavola, 1467, Firenze, Galleria degli Uffizi.;

47.22a Giuditta con la testa di Oloferne, acquaforte fiorentina, 1465 ca., London, The British Museum.

vetero-testamentari che inscenano episodi di protezione (Gesù adolescente che fa ritorno dal Tempio; Tobia accompagnato dall'Angelo); nella parte destra, figure di ascendenza biblica, protagoniste di atti di aggressione violenta (Giuditta, Salomè, Sansone). Una seconda fase di analisi individua Pathosformeln plasticamente definite che incrociano i percorsi tematici precedenti: il gesto di protezione e di cura del 'prendere per mano' (dell'angelo o di Maria); il gesto della guida che indica il cammino (dell'angelo); il gesto dell'aggressione (di Giuditta, di Sansone); l'incedere dell'antica ninfa che riemerge nelle movenze aggraziate dell'angelo, o nel passo seducente della cacciatrice di teste (di Giuditta e di Salomè).

Percorsi tematici

Il fulcro tematico della tavola è rintracciabile nelle due opere poste al centro del pannello: *Tobia e i tre Arcangeli* di Francesco Botticini [47.15] e l'incisione su rame *Giuditta con la testa di Oloferne* [47.22a]. Queste due



Mnemosyne Atlas, tavola 47 (dettagli ricavati dalla versione Warburg & collaboratori, 1929) figure 47.1, 47.5, 47.6:

47.1 Cristo, *Ecclesia e apostoli*, disegno da un bassorilievo su un sarcofago del sec. IV d.C. riutilizzato per la tomba di Sant'Egidio, Perugia, Chiesa di San Bernardino; 47.5 Gesù tra i Dottori, miniatura dal cosiddetto "Queen Mary's Psalter", 1310-1330 ca., London, The British Library, Royal Ms. B VII, fol. 150v.; 47.6 Maestro di Tolentino (o della Cappella di S. Nicola), Gesù tra i Dottori, Maria e Giuseppe lasciano il tempio con Gesù, affresco, 1340-1348, Tolentino, Chiesa di S. Nicola.

immagini per la loro collocazione centrale creano una sorta di cerniera che partisce il montaggio della tavola in due sezioni.

I personaggi dell'antico e del nuovo testamento che compaiono nel pannello sono protagonisti di diverse forme di impresa, in un montaggio in cui si incrociano i temi della iniziazione all'età adulta, della protezione, della giustizia, di un'azione eroica o cruenta: figure che si toccano e si sovrappongono in percorsi meta-tematici, iconografici e posturali.

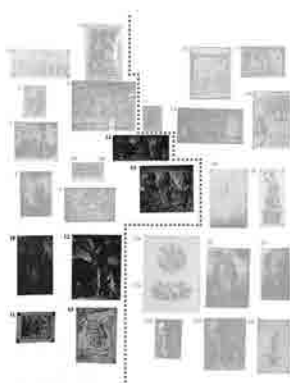
Nella sezione a sinistra un primo gruppo include immagini relative alla Disputa di Cristo tra i Dottori, e in particolare il tema del ritrovamento di Gesù nel tempio da parte di Maria e Giuseppe, un episodio – presente soltanto nel Vangelo di Luca – che ha la funzione di sottolineare la consapevolezza di Gesù fanciullo della propria missione. Giuseppe e Maria con Gesù dodicenne (età iniziatica nella tradizione ebraica e non solo) si erano recati a Gerusalemme com'era usanza per la festa di Pasqua:

Mentre riprendevano la via del ritorno, il fanciullo Gesù rimase a Gerusalemme, senza che i genitori se ne accorgessero. Credendolo nella carovana, fecero una giornata di viaggio, e poi si misero a cercarlo tra i parenti e i conoscenti; non avendolo trovato, tornarono in cerca di lui a Gerusalemme. Dopo tre giorni lo trovarono nel Tempio, seduto in mezzo ai Dottori, mentre li ascoltava e li interrogava. E tutti quelli che l'udivano erano pieni di stupore per la sua intelligenza e le sue risposte. Al vederlo restarono stupiti e sua madre gli disse: "Figlio, perché ci hai fatto così? Ecco, tuo padre e io, angosciati, ti cercavamo". Ed egli rispose: "Perché mi cercavate? Non sapevate che io devo occuparmi delle cose del Padre mio?". Ma essi non compresero le sue parole. Partì dunque con loro e tornò a Nazaret e stava loro sottomesso. Sua madre serbava tutte queste cose nel suo cuore. E Gesù cresceva in sapienza, età e grazia davanti a Dio e agli uomini. (Lc 2, 41-50)

L'iconografia del Ritrovamento di Gesù al Tempio ha due varianti: in una è Giuseppe a cercare il bambino e a riportarlo dalla madre che, seduta, lo accoglie con un gesto insieme di apprensione e di rimprovero [47.4]; nell'altra variante, sono entrambi i genitori a ritrovare e condurre Gesù a casa, portandolo per mano [47.6, 47.8b). L'episodio ha un'ampia fortuna iconografica dalla fine del XV secolo: nella rappresentazione il tema si incentra soprattutto sull'apprensione di Maria e Giuseppe per il figlio smarrito a Gerusalemme, e l'elemento patetico umanizza la visione di Maria come madre, ma anche di Gesù come figlio fanciullo che necessita, come un qualsiasi bambino, di cure e di protezione [47.2, 47.5, 47.9].

La prima immagine, in alto a sinistra – tratta da un sarcofago del IV secolo d.C., reimpiegato come tomba di Sant'Egidio nella Chiesa di San Bernardino a Perugia – è correntemente interpretata come *Cristo in trono con le personificazioni di Ecclesia e gli Apostoli* [47.1]. L'immagine è inserita nel montaggio probabilmente per affinità tematiche: il giovane Cristo, seduto nell'atto di ammaestrare gli anziani apostoli e affiancato da una figura femminile, è assimilabile all'iconografia convenzionale di Gesù tra i Dottori e la figura femminile (Ecclesia) è interpretabile come Maria che va al Tempio a recuperare il figlio [47.5]. L'immagine dell'affresco proveniente dalla Cappella di San Nicola di Tolentino [47.6] rappresenta una sintesi che monta insieme i due episodi.

Un secondo gruppo della sezione di sinistra include immagini relative all'episodio biblico di Tobia accompagnato dall'Arcangelo Raffaele, soggetto di un libro dell'Antico Testamento accettato dalla Chiesa Romana soltanto con il Concilio di Trento, ma non incluso nel canone biblico dai Protestanti



Mnemosyne Atlas, tavola 47 (dettagli ricavati dalla versione Warburg & collaboratori, 1929) figure 47.10, 47.15:

47.10 Francesco Botticini, *Tobia e l'Arcangelo Raffaele con giovane donatore (figlio del committente Raffaello Doni)*, tempera su legno, 1495 ca., Firenze, Santa Maria del Fiore, Sacrestia vecchia.; 47.15 Francesco Botticini, *Tobia e i tre Arcangeli*, tempera su tavola, 1467, Firenze, Galleria degli Uffizi.

e dagli Ebrei. Il giovane Tobia lascia la casa del padre per trovare fortuna, e quindi moglie (Sarah). Nel racconto l'Arcangelo Raffaele compare sotto le mentite spoglie di un accompagnatore fidato, e non viene riconosciuto come angelo:

Disse il padre Tobì al figlio: "Cercati dunque, o figlio, un uomo di fiducia che ti faccia da guida". Uscì Tobia in cerca di uno pratico della strada che lo accompagnasse nella Media. Uscì e si trovò davanti l'Angelo Raffaele, non sospettando minimamente che fosse un angelo di Dio. Gli disse: "Di dove sei, o giovane?". Rispose: "Sono uno dei tuoi fratelli Israeliti, venuto a cercare lavoro". Riprese Tobia: "Conosci la strada per andare nella Media?". Gli disse: "Certo, parecchie volte sono stato là e conosco bene tutte le strade" (Tobia 5, 3-6).



Mnemosyne Atlas, tavola 47 (dettagli ricavati dalla versione Warburg & collaboratori, 1929) figure 47.10, 47.15, 47.11, 47.14 (particolare), 47.12, 47.13:
 47.10 Francesco Botticini, *Tobia e l'Arcangelo Raffaele con giovane donatore (figlio del committente Raffaello Doni)*, tempera su legno, 1495 ca., Firenze, Santa Maria del Fiore, Sacrestia vecchia.; 47.15 Francesco Botticini, *Tobia e i tre Arcangeli*, tempera su tavola, 1467, Firenze, Galleria degli Uffizi.; 47.11 Giulio Campagnola, *Tobia e l'angelo Raffaele*, acquaforte su rame, 1500 ca.; 47.14 (particolare) Jacopo del Sellaio, *Scene dalle vite dei santi. Tobia e l'angelo (a destra)*, cassone, seconda metà del sec. XV, Göttingen, Universitätsmuseum.; 47.12 Guercino, *Tobia e l'angelo Raffaele*, olio su rame, 1624-1626, Roma, Galleria Colonna.; 47.13 *Tobia e l'angelo*, stampa da Giorgio Nicodemi, I legni incisi dei Musei Bresciani, Brescia 1921, p. 32.



Mnemosyne Atlas, tavola 47 (dettagli ricavati dalla versione Warburg & collaboratori, 1929) figure 47.10, 47.11, 47.12, 47.13:
 47.10 Francesco Botticini, *Tobia e l'Arcangelo Raffaele con giovane donatore (figlio del committente Raffaello Doni)*, tempera su legno, 1495 ca., Firenze, Santa Maria del Fiore, Sacrestia vecchia.; 47.11 Giulio Campagnola, *Tobia e l'angelo Raffaele*, acquaforte su rame, 1500 ca.; 47.12 Guercino, *Tobia e l'angelo Raffaele*, olio su rame, 1624-1626, Roma, Galleria Colonna.; 47.13 *Tobia e l'angelo*, stampa da Giorgio Nicodemi, I legni incisi dei Musei Bresciani, Brescia 1921, p. 32.

Questa la descrizione del commiato del figlio che lascia la casa paterna:

Tobia si preparò per il viaggio e, uscito per mettersi in cammino, baciò il padre e la madre. E Tobì gli disse: "Fa' buon viaggio!". Allora la madre si mise a piangere e disse a Tobì: "Perché hai voluto che mio figlio partisse?" [...]. Le disse: "Non stare in pensiero, non temere per loro, o sorella. Un buon angelo infatti lo accompagnerà, riuscirà bene il suo viaggio e tornerà sano e salvo". (Tobia 5, 18-22)

Il viaggio del giovane è connotato da una forte componente iniziatica: il passaggio verso l'età adulta, il matrimonio e il successo. Nel viaggio Tobia e il suo divino custode pescano insieme un pesce, che si rivelerà un talismano taumaturgico: lo stesso pesce diviene l'attributo iconografico per eccellenza dell'Arcangelo Raffaele, il cui nome in ebraico significa "medicina di Dio".

Nella Firenze del XV secolo questo soggetto ebbe fortuna in una particolare accezione devozionale e votiva che bene esprime la complessità delle credenze e dell'immaginario di quella borghesia mercantile che Warburg elesse a *exemplum* delle tensioni contrastanti proprie del primo Rinascimento.

Nel 1455 la "Compagnia dell'Arcangelo Raffaello", fondata dalla classe mercantile fiorentina all'inizio del XV secolo, ottenne il permesso di radunarsi presso la Chiesa di Santo Spirito. Fin dal 1483 è accertata l'esistenza di un altare della Compagnia (il secondo nella navata destra), sopra il quale era posta la tavola con i *Tre Arcangeli* di Francesco Botticini [47.15]: Botticini stesso era membro della Compagnia (come altri celebri artisti dell'epoca, tra cui Neri di Bicci e Verrocchio, autori di opere con lo stesso soggetto) e volle chiamare il proprio figlio Raffaello.

Nella Firenze del Quattrocento l'Arcangelo Raffaele era patrono dei giovani figli di mercanti mandati all'avventura in viaggi d'affari lontano dalla casa paterna: in questo senso, opere che avevano a soggetto Tobia e l'Angelo costituivano perfetti *ex voto* per imprese commerciali condotte a buon fine. In un'altra opera di Botticini presente nella tavola [47.10], Raffaele accompagna e protegge Tobia che ha le fattezze di Raffaello Doni, figlio di Attaviano di Jacopo, un membro della Confraternita, mercante e tintore di lana, residente a Badia Fiorentina, dalla cui chiesa proviene il dipinto. Le compagnie dei mercanti fiorentini affidano dunque all'alato protettore più che le loro anime, le vite dei figli e le loro fortune, continuamente esposte ai venti della sorte o, in altre parole, al disegno divino. Angeli che insomma,

in questa accezione votivo-mercantile, ereditano il ruolo di protettrice della vita e dei beni dalla pagana Tyche-Fortuna (e al tema della Fortuna è dedicata non casualmente la seguente tavola 48).

In continuità con la tradizione e con il culto popolare, è il successivo slittamento della figura dell'Arcangelo Raffaele, che accompagna Tobia nel suo viaggio, in quella dell'angelo custode [47.11, 47.13]. Raffaele, da angelo personale di Tobia – che custodisce e protegge il ragazzo iniziandolo alla vita adulta – perde progressivamente la sua personalità, il pesce come attributo iconografico e il ruolo che aveva nell'episodio biblico, per diventare un generico angelo custode; parallelamente Tobia perde la sua personalità e l'età di giovane ragazzo e regredisce anagraficamente fino alla figura di un bimbo in tenera età.

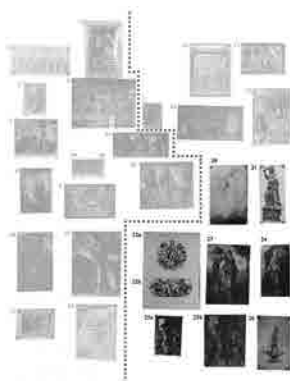
Il tema della protezione, sotteso a questo soggetto figurativo, sfonda il confine tematico di derivazione biblica per radicarsi in un culto popolare molto diffuso che, a partire dal secolo XVI, venne ufficialmente riconosciuto dalla Chiesa di Roma. Il culto dell'angelo custode venne istituito all'inizio del secolo XVI dal vescovo di Rodez François d'Estaing, che celebrò la prima messa in onore dell'angelo il 3 giugno 1526, e fu favorito successivamente dai Gesuiti, che ne fecero uno dei cardini dell'educazione dei giovani e promossero la creazione di confraternite ad esso titolate. Al contrario, i Protestanti, nella loro lettura rigorosa delle fonti bibliche e nella strategia di revisione del culto dei santi e di tutte le figure secondarie di devozione, posero un veto al culto dell'angelo custode, considerato alla stregua di una superstizione.

La progressiva assimilazione della devozione all'Arcangelo Raffaele con il culto, più tardo e molto più longevo, dell'angelo custode, è segnalata anche visivamente dalla sovrapposibilità del gesto e degli attributi della figura dell'angelo custode con le figure di Raffaele nelle opere di Botticini e di Guercino. L'iconografia dell'angelo tende, nel tempo, a generalizzarsi: da accompagnatore del viaggio – con tutti gli attributi del pellegrino: il bastone, la bisaccia, il pesce e il cane – passa a figura in vesti svolazzanti che indica il cielo.

Passando alla seconda sezione, al centro della tavola campeggia un'immagine di Giuditta, con la spada sguainata e la testa di Oloferne [47.22a], sopra la personificazione della Speranza [47.22b]: l'immagine dell'eroina vetero-testamentaria ha un ruolo forte di snodo tematico e segna uno slittamento iconografico importante tra la sezione destra e la sezione sinistra

del pannello. Nel testo biblico Giuditta – un libro intero a lei dedicato – è la fanciulla che salva il suo popolo dalla dominazione delle truppe assire, seducendo e poi decapitando il loro capo Oloferne:

Rimase sola Giuditta nella tenda e Oloferne buttato sul divano, ubriaco fradicio. Allora Giuditta ordinò all'ancella di stare fuori della sua tenda e di aspettare che uscisse. Giuditta, fermatasi presso il divano di lui, disse in cuor suo: "Signore, Dio d'ogni potenza, guarda propizio in quest'ora all'opera delle mie mani per l'esaltazione di Gerusalemme. È venuto il momento di pensare alla tua eredità e di far riuscire il mio piano per la rovina dei nemici che sono insorti contro di noi". Avvicinatasi alla colonna del letto che era dalla parte del capo di Oloferne, ne staccò la scimitarra di lui; poi, accostatasi al letto, afferrò la testa di lui per la chioma e disse: "Dammi forza, Signore Dio d'Israele, in questo momento". E con tutta la forza di cui era capace lo colpì due volte al collo e gli staccò la testa. Indi ne fece rotolare il corpo giù dal giaciglio e strappò via le cortine dai sostegni. Poco dopo uscì e consegnò la testa di Oloferne alla sua ancella, la quale la mise nella bisaccia dei viveri e uscirono tutte e due; attraversarono il campo, fecero un giro nella valle, poi salirono sul monte verso Betulia e giunsero alle porte della città. (Giuditta



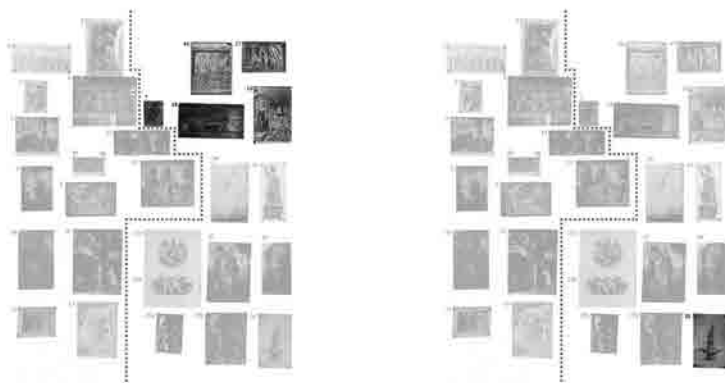
Sandro Botticelli, *Giuditta con la testa di Oloferne*, tempera su tavola, 1497-1500 ca., Amsterdam, Rijksmuseum (=Mnemosyne Atlas 47.24); per l'assimilazione *Giuditta/Giustizia* cfr.: Tiziano, *Giustizia o Giuditta*, affresco staccato (facciata del Fondaco dei Tedeschi), 1508 ca., Ca' d'Oro, Venezia; *Giustizia*, xilografia tratta da Cesare Ripa, *Iconologia*, Padova 1618; *Difesa contra' pericoli*, xilografia tratta da Cesare Ripa, *Iconologia*, Siena 1613.

13, 1-20)

Giuditta è la donna condotta da Dio a riscattare la libertà di Israele dall'oppressore, e il suo popolo per lei intona una benedizione molto simile a quella di un'altra "cacciatrice di teste", Giaele, la cui storia è narrata nel libro dei Giudici (4, 17-22). È interessante che gli stessi accenti dell'inno in onore delle eroine bibliche risuonino nel *Magnificat*, il canto di Maria all'incontro con Elisabetta (Lc 1, 46-56; sull'identificazione tra il profilo di Maria e quello delle eroine vetero-testamentarie, si veda, M. Bergamo, *Maria: la donna della forza*, in Engramma n. 6, febbraio/marzo 2001).

Dal XIV secolo, in ambito politico e civile, Giuditta diventa allegoria della vittoria sui tiranni e simbolo della vocazione alla libertà dei comuni e delle signorie italiane. Nello sviluppo di questa traslazione allegorica l'eroina diventa anche figura della Giustizia, un'assimilazione favorita dal gioco paretimologico Iudith/Iustitia e dalla presenza della spada sia come attributo convenzionale di Giuditta, sia come simbolo della Giustizia. L'allegoresi Giuditta/Iustitia è molto vitale nell'ultimo quarto del XV secolo: un esempio è la Giuditta-Giustizia negli affreschi di Giorgione e Tiziano sulla facciata d'acqua del Fondaco dei Tedeschi, come raffigurazione della 'Giustizia di Venezia'.

Giuditta appare quindi come figura di Libertà-Giustizia, ma anche della speranza nella liberazione, come pure della protezione dal pericolo – intesa non già come custodia o cura affettuosa (come nella sezione sinistra della tavola) ma portata a compimento attraverso un'azione cruenta. A questo proposito è interessante rilevare come nell'*Iconologia* di Cesare Ripa la Custodia e la Difesa contro i pericoli vengano illustrate e descritte proprio



come fanciulle armate di spada, ovvero come 'Giuditte'.

Un'altra figura accostata all'angelo e a Giuditta per evidenti parentele tematico-formali, e per altrettanto evidenti contrasti, è Salomè. Nel testo evangelico, la giovane figlia di Erodiade chiede al patrigno Erode come ricompensa per la sua seducente danza la testa di Giovanni Battista:

Venuto il compleanno di Erode, la figlia di Erodiade danzò in pubblico e piacque tanto a Erode che egli le promise con giuramento di darle tutto quello che avesse domandato. Ed essa, istigata dalla madre, disse: "Dammi qui, su un vassoio, la testa di Giovanni il Battista". Il re ne fu contristato, ma a causa del giuramento e dei commensali ordinò che le fosse data e mandò a decapitare Giovanni nel carcere. La sua testa venne portata su un vassoio e fu data alla fanciulla, ed ella la portò a sua madre" (Mt 14, 3-12; cfr. Mc 6, 17-28).

Nella *ratio* compositiva di questa tavola la controfigura negativa di Giuditta, l'eroica "cacciatrice di teste" che seduce e decapita il nemico per salvare il suo popolo, è Salomè, che per lussurioso capriccio, suo o della madre, fa decapitare il Battista.

Chiude la sezione destra della tavola il disegno di una fontana di mano del Giambologna [47.26] in cui Sansone è colto nell'atto di abbattere un filisteo con una mascella d'asino (così in Giudici 15, 9-20). L'inserzione nella serie della figura di Sansone si spiega in forza dell'affinità tematica tra episodi di liberazione dalla sopraffazione tirannica. Anche sul piano formale la figura di Sansone che brandisce come arma contro il nemico la mascella d'asino è sovrapponibile a quella di Giuditta che alza la spada nell'atto di decapitare Oloferne. Nel mito biblico di Sansone però, in particolare nell'episodio che vede coinvolta Dalila (Giudici 16, 4-21), interferisce anche un



Mnemosyne Atlas, tavola 47 (dettagli ricavati dalla versione Warburg & collaboratori, 1929) figure 47.21, 47.26:

47.21 Donatello, *Giuditta e Oloferne*, bronzo, 1446-1460, Firenze, Piazza della Signoria.; 47.26 *Pianta e prospetto di una fontana con Sansone uccide un Filisteo di Giambologna*, disegno a penna, 1601 ca., Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

altro fattore che attraversa tutte le figure di questa sezione della tavola, da Giuditta a Salomè: il pathos della seduzione come incentivo o deterrente dell'impresa eroica.

Tutta la tavola 47, alla luce di questi elementi, appare attraversata dal tema dell'impresa, come spazio mentale della ricerca, dell'instabilità, del passaggio da una condizione a un'altra; come luogo dell'incertezza e del pericolo, in cui si gioca, in negativo e in positivo, la potenza della Fortuna. Significativo è il fatto che tutti i viaggi intrapresi dalle figure protagoniste degli episodi evocati nel pannello vadano a buon fine e si concludano con la vittoria e il coronamento delle speranze. Ma diverse sono le modalità secondo cui si svolgono gli itinerari dell'impresa (una volta di più si rivela importante la relazione antinomica individuata tra le due sezioni verticali della tavola): il viaggio iniziatico di Tobia e Gesù gode di una forma di protezione affettiva; il viaggio di Giuditta, così come le azioni di Salomè e di Sansone (nelle opere della sezione destra della tavola), hanno come elementi caratteristici la seduzione, la violenza, la lotta vittoriosa, il sangue e la morte.

Percorsi plastici: *Pathosformeln* della protezione, della guida, dell'aggressione

I. Gesti di protezione

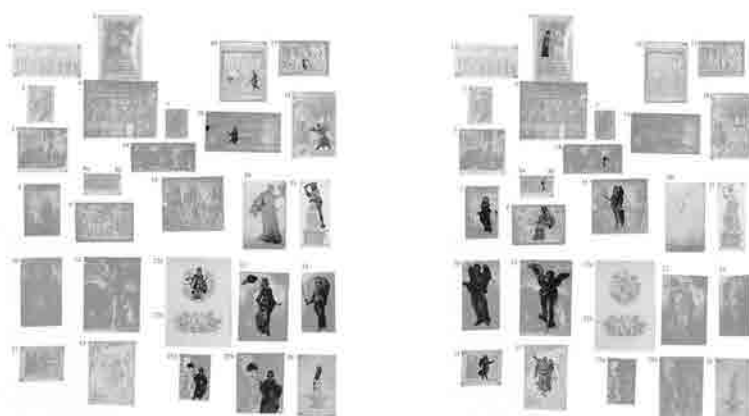
Ritornano, nelle opere che occupano tutta la sezione sinistra della tavola, gesti di protezione della figura adulta nei confronti della figura giovane (Gesù fanciullo o adolescente; il ragazzo Tobia; il bimbo protetto dall'angelo custode), variati in diverse tonalità affettive: dalla mano posta sulla spalla [47.4, 47.5], al prendere per mano con dolcezza [47.10, 47.12, 47.15], o con decisione [47.8b, 47.9, 47.11, 47.13, 47.14].

II. Gesto dell'indicare la via

Nella sezione sinistra della tavola ricorre il gesto con cui la figura adulta indica la via al giovane. È Giuseppe o Maria che mostra la via del ritorno alla sicurezza della casa all'indisciplinato Gesù [47.4, 47.6]; l'angelo che indica la strada a Tobia [47.11] e poi, nelle opere di Botticini, l'angelo-Fortuna che riconduce a casa il giovane mercante dopo che ha compiuto con successo l'impresa [47.10, 47.15]; infine l'angelo custode che indica al bambino la via della salvezza verso il cielo [47.12, 47.13].

III. Posture dell'aggressione violenta

Contrapposte ai gesti di protezione e di guida che caratterizzano le figure



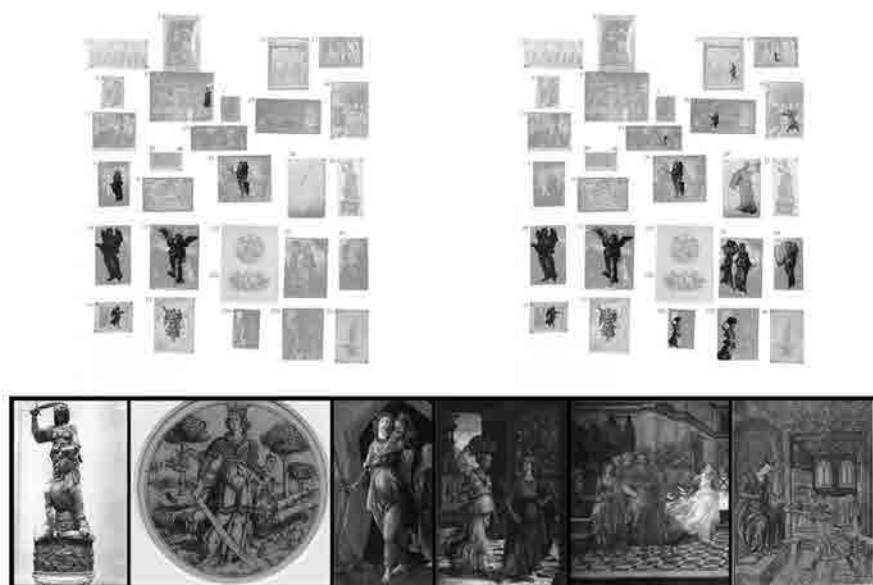
Mnemosyne Atlas, tavola 47 (dettagli ricavati dalla versione Warburg & collaboratori, 1929) figure 47.4, 47.11, 47.10, 47.13:

47.4 Simone Martini, *Il ritorno di Gesù dai genitori*, tempera su legno, 1342, Liverpool, Walker Art Gallery.; 47.11 Giulio Campagnola, *Tobia e l'angelo Raffaele*, acquaforte su rame, 1500 ca.; 47.10 Francesco Botticini, *Tobia e l'Arcangelo Raffaele con giovane donatore (figlio del committente Raffaello Doni)*, tempera su legno, 1495 ca., Firenze, Santa Maria del Fiore, Sacrestia vecchia.; 47.13 *Tobia e l'angelo*, stampa da Giorgio Nicodemi, I legni incisi dei Musei Bresciani, Brescia 1921, 32.



Mnemosyne Atlas, tavola 47 (dettagli ricavati dalla versione Warburg & collaboratori, 1929) figure 47.5, 47.15, 47.13:

47.5 Gesù tra i Dottori, miniatura dal cosiddetto "Queen Mary's Psalter", 1310-1330 ca., London, The British Library, Royal Ms. B VII, fol. 150v.; 47.15 Francesco Botticini, *Tobia e i tre Arcangeli*, tempera su tavola, 1467, Firenze, Galleria degli Uffizi.; 47.13 *Tobia e l'angelo*, stampa da Giorgio Nicodemi, I legni incisi dei Musei Bresciani, Brescia 1921, 32.



Mnemosyne Atlas, tavola 47 (dettagli ricavati dalla versione Warburg & collaboratori, 1929) figure 47.21, 47.22a, 47.24, 47.25a, 47.18 (particolare), 47.19:
 47.21 Donatello, *Giuditta e Oloferne*, bronzo, 1446-1460, Firenze, Piazza della Signoria; 47.22a *Giuditta con la testa di Oloferne*, acquaforte fiorentina, 1465 ca., London, The British Museum; 47.24 Sandro Botticelli, *Giuditta con la testa di Oloferne*, tempera su tavola, 1497-1500 ca., Amsterdam, Rijksmuseum; 47.25a Scuola del Ghirlandaio, *Giuditta con la testa di Oloferne*, olio su tavola, 1489, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie; 47.18 (particolare) Filippo Lippi, *Salomè danza per Erode*, affresco, 1464 ca., Prato, Duomo, parete sud del coro; 47.19 *Erodiade riceve il capo di Giovanni Battista*, paliotto d'altare con ciclo delle Storie del Battista su disegno di Antonio Pollaiuolo, 1470 ca., Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.



Mnemosyne Atlas, tavola 47 (dettagli ricavati dalla versione Warburg & collaboratori, 1929) figure 47.10, 47.11, 47.23, 47.19:
 47.10 Francesco Botticini, *Tobia e l'Arcangelo Raffaele con giovane donatore (figlio del committente Raffaello Doni)*, tempera su legno, 1495 ca., Firenze, Santa Maria del Fiore, Sacrestia vecchia; 47.11 Giulio Campagnola, *Tobia e l'angelo Raffaele*, acquaforte su rame, 1500 ca.; 47.23 Sandro Botticelli, *Giuditta torna dall'accampamento con il capo di Oloferne*, tempera su tavola, parte di un dittico, dipinto, 1470 ca., Firenze, Galleria degli Uffizi; 47.19 Antonio Pollaiuolo (autore del disegno), *Erodiade riceve il capo di S. Giovanni Battista*, paliotto d'altare con ciclo delle Storie del Battista, 1470 ca., Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

degli angeli e le storie di Gesù sono la *Pathosformeln* dell'aggressione violenta che pervadono tutta la sezione destra della tavola. Il braccio alzato nell'atto di sferrare il colpo di Giuditta e di Sansone [47.21, 47.26]; la postura eroica [47.22a] o il passo trionfale [47.20, 47.23, 47.24] che siglano la conclusione dell'impresa per Giuditta con l'arma in pugno e la testa di Oloferne esibita da lei stessa o affidata all'ancella canefora [47.23, 47.25]; la grazia danzante e assassina di Salomè [47.16, 47.17, 47.18], che nel paliotto d'altare del Pollaiuolo porge personalmente alla madre Erodiade il trofeo della testa del Battista [47.19].

IV. Il passo della Ninfa

Nel 1893, così scrive Warburg:

“La ninfa fu una di quelle attraenti creazioni, in cui il Quattrocento italiano seppe fondere in modo felice e tutto suo proprio, il genio dell'arte col sentimento dell'antichità”.

Aby Warburg, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589*, [1895] trad. it. in *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di Gertrud Bing, Firenze 1966, 94.

Il *fantasma* della Ninfa, impronta formale dell'antico in cui è fissata in icastica formula espressiva la grazia della fanciulla dal passo leggiadro e dalle vesti mosse dal vento, prosegue il suo cammino attraverso le tavole dell'Atlante (vedi soprattutto tavola 39 e tavola 46, a partire dalle preconiazioni archeologiche presentate nelle tavole 4-8) mutando nome, sesso e ruolo narrativo.

È lo stesso Warburg a indicare questa riapparizione; la parola “Ninfa” (in italiano!) apre l'appunto relativo al pannello 47 in cui la forma antica riemerge nelle due figure, a una prima considerazione molto distanti, dell'Angelo e della Cacciatrice di teste:

“Ninfa als Schutzengel und als Kopfjägerin. Herbeitragen des Kopfes”

[Ninfa come angelo custode e come cacciatrice di teste. Trasporto della testa]

L'assimilazione angelo/ninfa trova una conferma anche nella trattatistica tecnico-artistica rinascimentale, esplicita in questo passo del Trattato della Pittura di Leonardo:

“Farai scoprire la quasi vera grossezza delle membra a una ninfa o uno angelo, li quali si figurino vestiti di sottili vestimenti, sospinti et impressi dal soffiare de’ venti; a questi tali e simili si potrà benissimo far scoprire la forma delle membra loro”. Leonardo, *Trattato della Pittura* IV, 527 (citato da Warburg in *La nascita di Venere e la Primavera di Sandro* [1893], trad. it. in *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di Gertrud Bing, Firenze 1966, 55).

Angelo o cacciatrice di teste: la ninfa appare non solo come figura benefica, ma anche nelle vesti di Salomè, la fanciulla che ottiene la testa del Battista come premio per la sua danza, o nell’incedere fiero della seducente Giuditta (sulle prime riemersioni della figura della ninfa vedi il saggio di A. Pedersoli, *I capelli delle ninfe fiorentine* in Engramma n. 68, dicembre 2008).

Lo stesso appunto di Warburg e collaboratori relativo al pannello 47 fornisce una precisazione per la lettura della tavola: la formula figurativa del “trasporto della testa” assume nel montaggio una propria autonomia rispetto all’azione della protagonista della decapitazione. Non è sempre l’eroina Giuditta/Salomè – nuova *nympha gradiva* – ad esibire la testa di Oloferne/Giovanni come trofeo della sua impresa, ma il trasporto del capo mozzato può essere demandato a una figura secondaria: un’ancella dal leggiadro passo segue infatti, in alcune delle opere inserite nella tavola, la protagonista dell’episodio biblico. È la stessa ancella canefora di tavola 46 – la “Brigitta-porta-in-fretta”, ninfa che riemerge in contesto domestico (così nell’apunto warburghiano a tavola 46: “Eilbringitte” im Törnabuoni-Kreise. Domestizierung”) – che non reca più sulla testa il cesto colmo di frutti ma, in versione cruenta, il capo mozzato della vittima.

L’angelo, Giuditta e Salomè compaiono insieme in un altro scritto di Warburg pubblicato nel 1905, come figure capaci di tessere i fili espressivi e



Mnemosyne Atlas, tavola 47 (dettagli ricavati dalla versione Warburg & collaboratori, 1929) figure 47.24, 47.23:

47.24 Sandro Botticelli, *Giuditta con la testa di Oloferne*, tempera su tavola, 1497-1500 ca., Amsterdam, Rijksmuseum.; 47.23 Sandro Botticelli, *Giuditta torna dall'accampamento con il capo di Oloferne*, tempera su tavola, parte di un dittico, dipinto, 1470 ca., Firenze, Galleria degli Uffizi.

tematici poi visualizzati nella trama del pannello dell'Atlante:

“Così si mostravano le Vittorie alate sugli archi trionfali romani o quelle Menadi danzanti che, coscienziosamente imitate, appaiono per la prima volta nelle opere di Donatello o di Fra Filippo e ridestarono l'antico stile più nobile ed esprime una vita più movimentata: quella vita che anima la Giuditta o Raffaele che accompagna Tobio o la Salomè danzante, figure alate che volarono via dalle botteghe del Pollaiuolo, del Verrocchio, del Botticelli e del Ghirlandajo, prodotti di un felice innesto del ramo sempreverde dell'antichità pagana sull'albero inaridito della pittura borghese 'fiandreggiante'”.

Aby Warburg, *Delle 'Imprese amorose' nelle più antiche incisioni su rame fiorentine*, [1905], trad. it. in *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di Gertrud Bing, Firenze 1966, 187.

Ma l'associazione fra Salomè, Giuditta, l'Angelo e l'ancella della Cappella Tornabuoni era già stata evocata nell'intensa corrispondenza tra Warburg e André Jolles incentrata sull'ossessione per la Ninfa, di cui resta traccia in un sapido gioco epistolare che ha inizio nel 1900:

“Che cosa è successo? Cherchez la femme, mio caro. Si tratta di una signora che fa con me un gioco crudele. Ho iniziato un flirt intellettuale e ne sono diventato vittima. La rincorro, o piuttosto è lei a rincorrermi? Non lo so più [...] Ora è Salomè, che giunge danzando con fascino letale davanti al licenzioso tetrarca; ora è Giuditta che, fiera e trionfante, porta con passo allegro il capo del condottiero assassinato. Quindi sembra celarsi sotto la grazia fanciullesca del piccolo Tobia che, coraggioso e gaio, va con passo baldanzoso dalla sua sposa fatale. Talvolta la scorgo in un serafino, che vola in adorazione verso Dio, e poi in Gabriele, che porta la lieta novella. La vedo gioiosa e innocente come la damigella allo Sposalizio, la trovo nelle vesti di una madre terrorizzata e in fuga nella Strage degli Innocenti. Ho cercato di vederla nuovamente come l'avevo scorta per la prima volta nel coro di S. Maria Novella, ma nel frattempo si è decuplicata. [...] Detto altrimenti e con serietà: qual è la storia di questa fanciulla?” Lettera di Jolles a Warburg del 23 dicembre 1900, in Warburg, *Opere I*, a cura di M. Ghelardi, 248 (sullo scambio epistolare Warburg-Jolles si rimanda a S. Contarini, M. Ghelardi, “Die verkoerperte Bewegung”: la ninfa, “aut aut” 321-322, 2004, 32-45, seguito da A. Jolles e A. Warburg, *La ninfa: uno scambio di lettere*, ivi, 46-52).

Relazione con gli altri pannelli

Analizzando contenuti e posture presenti in tavola 47 in relazione con i pannelli precedente e successivo nell'Atlante, emerge una lettura complessa e stratificata che prosegue sia per soggetti e nuclei tematici, sia per ricorrenze e trasformazioni di Pathosformeln e di convenzioni iconografiche. Già in tavola 46 l'immagine della Ninfa antica riemerge come figura della vitalità e come irruzione del movimento, e la portatrice-gradiva compare nelle opere del pannello nelle sue diverse epifanie e in risemantizzazioni funzionali ai contesti. Nella tavola 46 sono inoltre anticipati i temi della cura del fanciullo, e della gestualità 'affettiva' [46.3].

Nella successiva tavola 48 è messa in scena una ennesima tappa della rinascita dell'antico: il pannello è dedicato a una figura cruciale della cultura umanistica, l'immagine della Fortuna dalla ventilata veste. Simbolo dell'emancipazione intellettuale dell'uomo dall'asservimento alla predestinazione divina, l'antica personificazione continua però a nutrirsi del conflitto e dell'oscillazione tra il tempismo di chi riesce ad afferrare l'occasione (metaforicamente, ad afferrarla per il ciuffo) e i timori di chi a lei si affida devotamente. Esempio di contrastante coesistenza di fede e autoconsapevolezza, è proprio quella stessa classe mercantile che abbiamo visto essere committente degli ex-voto all'angelo Raffaele e che nella figura della Fortuna con la vela troverà un'immagine consona all'instabile equilibrio delle fortune materiali.

A distanza nel percorso dell'Atlante, la tavola 76 torna sul tema della protezione del bambino illustrato con opere di ambito nordico (XVI-XVII sec.) i cui soggetti sono Tobia e l'angelo, il Ritorno dal tempio, il Riposo durante la fuga in Egitto. Le opere assemblate in tavola 76 sono caratterizzate a livello formale dall'associazione di una figura adulta (l'angelo; la Vergine) che tiene per mano un fanciullo (Tobia; Gesù). La gestualità affettuosa



Mnemosyne Atlas 47.21 Donatello, Giuditta e Oloferne, bronzo, 1446-1460, Firenze, Piazza della Signoria; Mnemosyne Atlas 77.5 Fotografia della campionessa di golf EriKa Sell-Schopp, da "Frau und Gegenwart"; Mnemosyne Atlas 47.15 Francesco Botticini, Tobia e i tre Arcangeli, tempera su tavola, 1467, Firenze, Galleria degli Uffizi; Mnemosyne Atlas 77.6a "Mangia pesce!", copertina per un libro di ricette a base di pesce.

del personaggio-guida ribadisce il suo ruolo di protezione, ma nella figura adulta in movimento – suggerisce il montaggio – riverbera il riflesso formale e semantico di modelli antichi: il rilievo con Cristo-Ecclesia (già in tavola 47) risulta apparentabile alla statua di Vestale della Loggia dei Lanzi; la figura delle madre disperatamente e inefficacemente protettiva è impersonata da Niobe (già protagonista di tavola 5), prototipo mitico che non può mettere in atto alcuna difesa in favore dei figli aggrediti dalla furia divina. Proprio alla fine dell'Atlante, nei pannelli dedicati alla riemersione di formule antiche nella più stretta contemporaneità, tornano i temi dell'Angelo e della Cacciatrice di teste: è Warburg stesso a segnalarlo nell'appunto relativo a tavola 77 "Nike und Tobiuuzzolo in der Reklame". Ora Giuditta si reincarna nello scatto fotografico della Giocatrice di golf, immortalata nel momento di tensione dinamica nell'atto di sferrare il colpo; ora Tobia riappare nell'immagine pubblicitaria di un libro di ricette, come il Bambino testimonial delle virtù salutari del pesce, con lo slogan "EßT FISCH".

Una prima lettura di Mnemosyne Atlas, tavola 47 è stata pubblicata in "La Rivista di Engramma" n. 20 (ottobre 2002).

ENGLISH ABSTRACT

The Angel and the Head-huntress. A Reading of Plate 47 of the Mnemosyne Atlas

This reading of table 47 of the Atlas Mnemosyne is illustrated through thematic and plastic paths. The thematic analysis cuts the panel into two vertical sections, divided into homogeneous subgroups. On the left hand side, figures from the New and the Old Testament stage episodes of protection (a young Jesus returning from the Temple; Tobias saved by the Angel). On the right hand side, we recognize figures from the Old Testament, protagonists of violent acts of aggression (Judith, Salome, Samson). In the second phase, the analysis aims to identify some Pathosformeln plastically defined, which cross over the thematic paths: the gesture of protection and care 'taking by hand' (Angel or Mary); the gesture of the guide that shows the way (the Angel); the act of aggression (Judith, Samson); the pace of the ancient nymph which emerges in the graceful movements of the angel, as well as in the seductive stride of a head-huntress (Judith and Salome).

Aby Warburg biologo delle immagini

Intervista a Maurizio Ghelardi, curatore dell'edizione italiana delle Opere di Warburg

a cura di Silvia De Laude

L'idea di un'intervista a Maurizio Ghelardi in occasione del secondo volume delle Opere di Warburg era stata di Enrico Castelnuevo, lo studioso e amico indimenticabile scomparso nel giugno di quest'anno. Era l'estate del 2008. Il secondo volume delle Opere di Warburg era appena uscito, anche se la data del colophon è quella dell'anno precedente, e Castelnuevo ci teneva a darne segnalazione nel numero di settembre dell'"Indice". Credo avesse pensato a un'intervista perché conosceva molto bene i tempi 'saturnini' di Maurizio e miei (Saturno, il grande malefico che mette i bastoni fra le ruote, e rende lente e laboriose le opere di chi si trovi sotto il suo influo...).

Maurizio Ghelardi da anni si occupava di Warburg. Era reduce da un lavoro immane, e come chi è appena uscito da un tunnel ma non se ne rende ancora del tutto conto era capace di associazioni e ragionamenti talmente sottili da lasciare a volte a terra i suoi ascoltatori, ignari degli sviluppi della riflessione warburghiana testimoniati dagli importanti inediti pubblicati per la prima volta proprio in quel librone Aragno dall'aspetto di un'arma impropria. Io, d'altra parte, a scrivere di quelle pagine con tante sorprese ci avrei messo un tempo incalcolabile.

Avevamo studiato e lavorato fianco a fianco per anni alla Scuola Normale di Pisa – Enrico Castelnuevo, Maurizio Ghelardi e io. Castelnuevo sapeva che per avere il pezzo in tempo doveva trovare il modo di rendere didattico il discorso di Maurizio, vincendo insieme il mio perfezionismo e le mie titubanze. La soluzione dell'intervista toglieva un peso a tutti e due ed era una trovata delle sue tipiche – conosceva uomini, caratteri e psicologie non meno di quadri e monumenti, e per questo lo divertiva tanto Dickens, in cui riconosceva conferme alle sue intuizioni e quasi chiavi di lettura del mondo. (Si riferiva a lui Italo Calvino quando in un'intervista rilasciata al settimanale "L'Espresso", nel 1981, parlava di uno "storico dell'arte" che avendo una concezione molto alta dei classici aveva fatto del Circolo Pickwick una delle sue bussole – un'altra stava diventando negli ultimi anni L'isola dei pinguini di Anatole France: "Conosco un ottimo storico dell'arte, uomo di vastissime letture, che fra tutti i libri ha concentrato la sua predilezione più profonda sul Circolo Pickwick, e a ogni proposito cita battute del libro di Dickens, e ogni fatto della vita lo associa con episodi pickwickiani. A poco a poco lui stesso, l'universo, la vera filosofia hanno preso la forma del Circolo Pickwick in un'identificazione assoluta. Giungiamo per questa via a un'idea di classico molto alta ed esigente").

Sono passati quasi sei anni, ma credo che l'intervista dell'"Indice" sia ancora utile per affrontare quelle quasi mille pagine senza perdere (stiamo parlando di Warburg, non per niente) l'"orientamento".

Silvia De Laude È giusto che il lettore sappia perché abbiamo scelto di presentare questo secondo volume delle Opere di Warburg, appena uscito da Aragno, anche con una intervista a te, che lo hai curato. Il volume comprende saggi, seminari, conferenze a appunti dal 1917 al 1929. Gli inediti sono così tanti, e di tale importanza, da disegnare sviluppi sorprendenti nella riflessione di Warburg. In una lettera al fratello Max, scritta poche settimane prima di morire, Warburg parlava di «nuove idee», una nuova fase del suo pensiero, una nuova «finestra panoramica sul cosmo». Nessuno meglio di te, che ci convivisti da anni,

può farci da Virgilio nell'esplorazione di queste «nuove idee».

Maurizio Ghelardi Finora si era creduto che Warburg dopo il ricovero a Kreuzlingen non fosse stato più in grado di pensare e di lavorare. Se si leggono i testi pubblicati in questo volume si ha invece l'impressione opposta. È soprattutto grazie allo stretto rapporto stabilito con Ernst Cassirer che Warburg si pone il problema di quale sviluppo dare alle sue ricerche che fino allora avevano ruotato attorno alla persistenza dell'Antico nella cultura rinascimentale. Non solo. Gli inizi degli anni venti sono segnati anche da un rinnovato interesse di Warburg per gli studi di antropologia e di storia delle credenze (penso soprattutto ai contributi di Franz Boll, ma anche a Levy-Bruhl e a Durkheim; un discorso a parte andrebbe fatto sui rapporti tra Warburg e Franz Cumont).

Questa duplice sollecitazione dischiude a Warburg nuovi orizzonti rispetto a quella che aveva da sempre ritenuto la questione di fondo delle sue ricerche: come dare cioè spessore linguistico e grammaticale ad una cultura visiva, cioè ad un aspetto dell'espressione umana che finora era stato considerato solo dal punto di vista estetico o storico-artistico. Adesso il tema fondamentale non è più solo la migrazione (*Wanderung*), cioè la contaminazione delle varie forme attraverso cui si è conservata ed è stata rielaborata o trasfigurata l'eredità dell'Antico, bensì quello di orientamento (*Orientierung*), cioè come l'uomo abbia costruito lungo i secoli un linguaggio simbolico per orientarsi rispetto al cosmo.

Di qui si capisce il rinnovato interesse per l'astrologia. Insomma, l'eredità figurativa (e anche letteraria) dell'Antico non è più intesa 'archeologicamente', ma come elemento costitutivo, come un linguaggio basilare per comprendere in modo più diretto aspetti dell'espressione umana. Ciò spiega l'uso del tutto particolare che Warburg fa di termini che trae dal lessico della tecnica, costruendo talvolta parole che in tedesco sembrano alludere ad una sorta di sperimentalismo linguistico. In generale, Warburg definisce il suo metodo come 'psico-storico', ma potremmo anche in un certo senso definirlo anche antropologico. Direi che è proprio il crescente corto circuito provocato dalla difficoltà a dare una forma discorsiva al suo pensiero, cioè la questione dell'espressione, ciò che in questi anni rinnova e rinvigorisce le sue ricerche.

Queste ultime costituiscono per un verso una terapia a cui Warburg era stato indirizzato dopo il suo ricovero a Kreuzlingen nella clinica di Binswanger, per l'altro un modo per trasferire l'eredità visiva dell'Antico in un sistema prettamente linguistico e sintattico. L'esercizio della memoria e la

ricostruzione della esperienza vissuta costituiscono una terapia attraverso cui Warburg cerca di riguadagnare una percezione oggettiva della realtà. Vi è un motto molto significativo che il nostro autore conia per riassumere questo suo tentativo di porre una distanza tra sé e gli oggetti: 'Tu vivi e non mi fai male'.

Se poi guardiamo ai manoscritti di questo periodo e a quelli immediatamente precedenti, riscontriamo la difficoltà che Warburg ha di tener ferma la scrittura all'interno di una pagina. Anzi, si ha l'impressione che usi per questo una tecnica che sarà poi tipica del *nouveau roman*: la ripetizione continua con l'aggiunta ogni volta di piccolissime varianti. Detto altrimenti: la crisi che aveva condotto Warburg a Kreuzlingen è simile a quella che tutti sperimentiamo quando aprendo i files conservati in un computer troviamo che si è rotto il sistema di scrittura che ordina le frasi e la loro consequenzialità logica e sintattica.

Da questa situazione scaturisce la terapeutica conferenza sul *Rituale del serpente*. Se leggiamo i relativi appunti autografi si ha però l'impressione che Warburg in questo periodo non fosse in grado di dare forma discorsiva e compiuta alle sue riflessioni, e che probabilmente qualcuno (Saxl?) lo avesse fatto per lui. Certo è che, paradossalmente, le annotazioni autografe stese a Kreuzlingen sembrano avere una pregnanza linguistica e concettuale che solo marginalmente si ritrova nel testo che conosciamo, un testo che è sì ben ordinato logicamente dal punto di vista espositivo, ma che è anche più secco e in certa misura povero. Non a caso solo tra queste annotazioni (che ho pubblicato alcuni anni fa) compare *Totem e Tabù* di Freud.

Insomma, con buona pace di Gombrich, la frammentarietà attraverso cui Warburg si esprime in questi anni, la tensione che cerca di stabilire tra parola e immagine, il tentativo di affidare alla sequenza delle immagini il contenuto delle sue ricerche, sembrano costituire per lui la forma espressiva più adeguata attraverso cui va a cercare il buon Dio nel dettaglio. Tutto ciò appare consustanziale ad una concezione della cultura che non è intesa in modo autofago, ma come cultura animi. Warburg è stato sempre convinto che esistesse al fondo della esperienza umana una forma espressiva prelinguistica che era possibile codificare attraverso il linguaggio delle immagini. Per questo parla di 'biologia dell'immagine'.

S. D.L. Molti degli inediti sono conferenze. Sembra che Warburg a partire dagli anni 'Venti decida di affidare la trasmissione del suo pensiero soprattutto a questo 'genere' orale, piuttosto che a quello 'canonico' del saggio. In fondo lo stesso

atlante Mnemosyne, con le sue immagini appuntate sulle tavole da spilli, per poter essere spostate, era pensato anche per rispondere a esigenze dimostrative, nell'ambito di presentazioni pubbliche e, appunto, conferenze. Cosa pensi che si aspettasse Warburg da questo modo di trasmettere i risultati della sua ricerca?

M. G. In realtà fin dagli inizi Warburg non intende in modo 'canonico' il saggio storico-artistico. La maggior parte dei testi conservata nell'archivio londinese è elaborata in una forma che è più adeguata al tipo di ricerca che Warburg persegue. Di solito le sue conferenze muovono da una breve premessa discorsiva cui segue un lungo elenco di immagini che si conclude con una breve osservazione finale. Molti studiosi hanno creduto e credono tuttora che questa forma espositiva non costituisca un testo in sé concluso. Se proviamo a ripetere l'esperimento di Warburg riproducendo sia ciò che è scritto, sia la successione delle immagini, ci troviamo di fronte ad una forma testuale che attraverso il linguaggio visivo cerca di dar conto di temi, quali ad esempio l'Antico in Petrarca, che fino a quel momento erano stati oggetto di ricerche o esclusivamente storico letterarie o storico-artistiche.

Warburg imposta la sua esposizione sincronica in modo prevalentemente visivo. Cerca insomma di mostrare come gesti, forme, temi quali il trionfo, la vittoria e così via siano stati resi visibili, intensificati dal linguaggio figurativo a seconda che in essi persista in modo più o meno trasfigurato, travestito, l'eredità dell'Antico. Dunque possiamo affermare che esistono molte piccole e circoscritte Mnemosyne prima del celebre atlante. Del resto, come testimoniano l'epistolario e il diario, le varie versioni di *Mnemosyne* dimostrano come per Warburg per lui le varianti fossero solo alcune delle soluzioni possibili e che dunque non vi fosse una direzione unica che potesse spiegare compiutamente la migrazione delle immagini.

L'idea era pur sempre quella di costruire un linguaggio visivo mobile e aperto che sapesse dar conto di quegli aspetti che egli riteneva non residui della esperienza umana e che il linguaggio verbale non riusciva appunto ad esprimere discorsivamente o esprimeva apoditticamente. Non a caso la logica che presiede il linguaggio warburghiano è quella associativa. Per quanto riguarda la tua seconda osservazione, credo che l'Atlante *Mnemosyne* rappresentasse per Warburg un modo per disegnare una sorta di testo cartografico che, relativamente ad alcuni temi ritenuti fondamentali nella cultura indoeuropea, fosse capace di ricostruire attraverso pannelli di immagini il modo in cui l'uomo si era orientato rispetto alla realtà fisica (astronomia-astrologia) e sociale (il sacrificio, il legame sociale ecc...).

Per questa ragione credo che l'eredità warburghiana vada affrontata non tanto dal punto di vista storico-artistico, bensì attraverso il rapporto che egli ha cercato di stabilire tra forme del linguaggio ed espressione. Tutto questo si vede molto bene in un testo che costituisce una sorta di rete sottesa a *Mnemosyne*. Si tratta dei frammenti sulla espressione (circa 450 aforismi risalenti agli anni a cavallo tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo) ove l'autore indaga come la percezione umana possa dar vita a forme diverse di pensiero.

In un passo dei frammenti Warburg definisce questa una ricerca una 'fisica del pensiero'. I frammenti sono in corso di pubblicazione presso le Edizioni della Scuola Normale in una edizione che comprenderà sia la versione inedita tedesca che la traduzione italiana. Sono convinto che la loro lettura contribuirà a porre sotto un'altra luce le ricerche dello studioso amburghese, proprio perché qui gli stessi temi che Warburg affronterà successivamente sono trattati attraverso autori (Wundt, von Stein, Stumpf, Vignoli, Darwin) che sembrano a prima vista non aver nulla a che fare con le immagini e le opere artistiche.

S. D.L. *Tra le conferenze, io ho trovato interessantissima quella tenuta alla Biblioteca Hertziana di Roma il 19 gennaio del 1929 (L'Antico romano nella bottega di Ghirlandaio). È la conferenza durante la quale fu presentato pubblicamente il progetto dell'atlante Mnemosyne, di fronte a un pubblico di ascoltatori straordinari, come, fra l'altro, Giorgio Pasquali, Ernst Robert Curtius, Kenneth Clark. Kenneth Clark avrebbe confessato più tardi che quella conferenza gli aveva cambiato la vita. Curtius non è mai stato così esplicito, ma la svolta della sua ricerca a partire dagli anni '30, dimostra che anche per lui in un certo senso è stato così (non per niente nel '47 avrebbe pubblicato Letteratura europea e Medioevo latino, il libro-monumento sulla sopravvivenza dei topoi classici nelle letterature moderne, che porta una dedica proprio a Warburg). È un caso come quelli di cui parlavi prima, restano della conferenza solo l'inizio e la fine, ma tu hai pubblicato la riproduzione delle tavole dell'atlante come Warburg le aveva allestite in quella circostanza alla Biblioteca Hertziana. Che idea ti sei fatto di quella conferenza così sconvolgente per tanti di quelli che hanno avuto l'opportunità di ascoltarla?*

M. G. Devo confessare che finora non ho avuto ancora il tempo per analizzare accuratamente le tavole di questa conferenza romana e di confrontarle con quella che è ritenuta l'ultima versione di *Mnemosyne*. Posso dire che nel diario e nelle lettere di questi mesi vi sono molte osservazioni importanti e anche molti giudizi salaci su coloro che erano ammessi nella

suite dell'Hotel ove Warburg era intento a comporre i pannelli con le foto. Credo di poter dire che forse Warburg ha trasmesso all'uditorio più l'idea di descrivere una tipologia del pathos antico mostrando come esso fosse stato reinterpretato a livello figurativo nel Rinascimento, piuttosto che quella che lui stesso definiva come inversione energetica, alludendo a ciò che si nascondeva nella riproposizione e reinterpretazione di tematiche antico-pagane.

Insomma, che a Roma non sia stata compresa a fondo la filigrana interpretativa e che sia prevalsa la convinzione che ci si trovasse di fronte ad una inedita 'descrizione' di immagini, a una singolare e provocatoria mostra fotografica. Quello che dici a proposito di Curtius è vero, ma credo che in lui prevalga più l'aspetto descrittivo dei *topoi* classici nelle letterature neo-latine che non il tema prettamente warburghiano della mimica intensificata come topos della cultura figurativa rinascimentale. Insomma che Curtius abbia recepito più l'aspetto descrittivo, tipologico di una riflessione che invece mirava a mostrare come il tema della persistenza dell'Antico si legasse strettamente più ad una questione diciamo così antropologica che di genere letterario.

S. D.L. Su Curtius sono perfettamente d'accordo con te. E spero che tu dia presto qualche esempio dei commenti formulati da Warburg nel diario e nelle lettere sui primi spettatori ammessi alla visione dell'atlante. Anche perché la conferenza dell'Hertziana mi sembra sempre di più un evento cruciale, di cui varrebbe la pena di ricostruire una "microstoria"... Intanto però volevo chiederti di un'altra conferenza inedita, quella su Rembrandt (L'Antico italiano nell'epoca di Rembrandt, del 1926), nella quale hai riconosciuto un'eco del tema freudiano di Totem e tabù, già evocato negli appunti di Kreuzlingen.

M. G. Ti ringrazio per aver ricordato questo aspetto. La lunga conferenza su Rembrandt che ha al centro il quadro con il giuramento dei Batavi in realtà non è altro che una reinterpretazione di *Totem e Tabù*. Il tema del giuramento come atto costitutivo del legame sociale rimanda a quello a cui ho accennato prima, cioè all'importanza che in questi anni ha avuto per Warburg 'l'antropologia' di Freud, ma anche l'assimilazione di autori come Levi-Bruhl e Durkheim, che avevano indagato i meccanismi che presiedono ai legami sociali. Parallelamente Warburg riprende in questi anni la questione della biologia dell'immagine, tema che aveva affrontato alcuni decenni prima nei frammenti sull'espressione e nei due seminari su Masaccio e Darwin e su Ghiberti e il Laocoonte di Lessing.

Ho cercato di chiarire questo problema nella introduzione al primo volume

degli scritti di Warburg e anche in altre sedi. Certo è che questo problema del rapporto tra biologia, fisiologia e immagine dovrebbe far riflettere coloro che finora hanno interpretato Warburg in senso iconologico o storico-artistico. Aggiungo che alcuni anni fa Paolo Prodi ha scritto un libro molto bello sul giuramento. Prodi non poteva conoscere questo testo. Chissà se adesso anche lui ripenserebbe sotto una nuova luce le sue indagini.

S. D.L. *Nella conferenza inedita sulle Feste italiane (1928) Warburg torna sul tema delle feste intese sulle orme di Burckhardt come «trapasso dalla vita all'arte», e sull'importanza del teatro nel mettere sotto gli occhi del pubblico le figure antiche nella loro «realtà corporea» (un punto, questo, letto in modo un po' semplicistico da Gombrich nella sua Biografia intellettuale di Warburg). Nel testo che hai pubblicato si parla anche dell'«energia» che viene alle feste, paradossalmente, proprio dalla transitorietà, dalla loro «esistenza materiale momentanea». Sei d'accordo sul fatto che quello «teatrale» sia un filo rosso della riflessione di Warburg? Come ti sembra che si sviluppi negli ultimi scritti?*

M. G. Il tema delle feste rinascimentali rappresenta uno dei leit-motiv della riflessione di Warburg. Il fatto poi che egli insista a questo proposito su Burckhardt è un problema che avrebbe bisogno di una lunga trattazione. Posso solo dire che la festa rinascimentale è per Burckhardt e Warburg una sorta di tempo sospeso in cui viene celebrato e riproposto il tema dell'avvento, del ritorno degli dei e del ciclo naturale della vita. Si tratta di un argomento che percorre la cultura tedesca dell'Ottocento (si pensi ad Heine) e che sarà ripreso in un bellissimo saggio di Ernst Kantorowicz, ove si indaga anche a livello figurativo il tema dell'avvento nel trapasso tra paganesimo e primo Cristianesimo.

Riguardo a ciò che dici a proposito del tema teatrale, credo si possa parlare più opportunamente di una visione tragica, cioè di come l'elemento patologico della espressione umana nei suoi diversi aspetti (dolore, vendetta e così via) rappresenti il fattore costitutivo della vita, intesa quasi nietzschianamente. Nessuno finora ha indagato a fondo la lettura che Warburg aveva ripetutamente fatto della Nascita della Tragedia. Ritengo che una analisi autoptica, suffragata anche dalle note che Warburg ci ha lasciato a margine della sua copia del testo di Nietzsche, porterebbe a risultati inaspettati riguardo al modo in cui il nostro autore aveva metabolizzato alcuni aspetti fondamentali della riflessione del filosofo tedesco sulla civiltà greca delle origini, e soprattutto riguardo al perché Nietzsche avesse definito il suo scritto un contributo alla estetica.

S. D.L. *Una presenza folgorante negli ultimi scritti di Warburg è quella di Manet. Si conosceva già il saggio del 1929 intitolato Déjeuner sur l'herbe, ma tu pubblici col titolo Tra Manet e Mnemosyne: appunti anche un altro testo, inedito, molto importante mi sembra.*

M. G. Credo di poter affermare che si tratta di uno dei più importanti testi che sono compresi in questo volume. In Manet Warburg scorge una sorta di secolarizzazione dell'Antico, mostrando qui come esso si fosse 'naturalizzato' ben oltre il Rinascimento, ad esempio attraverso il tema del simposio campestre. Così, l'Antico diventa in parte archeologia, paesaggio, proprio perché il mondo moderno, attraverso la scoperta dell'idea di infinito non concepisce più il cosmo come governato attraverso una legge immutabile. Gli dei precipitano sulla terra e al contempo l'uomo è costretto a porsi il problema di come orientarsi nel pensiero.

Emblematica in tal senso è la ricerca su Ovidio, poeta delle trasformazioni, e sulla figura di Fetonte, su come cioè la cultura antica concepisse in modo deterministico il destino umano all'interno di un universo chiuso retto dal simposio degli dei. Fetonte aveva cercato di assumere le funzioni di un dio, ma era precipitato lasciando il mondo nelle tenebre. L'uomo moderno si trova invece di fronte alla necessità di costruire un suo percorso rispetto ad una realtà naturale e cosmica che appare sempre più indeterminata. Superfluo è aggiungere quanto in ciò Warburg sia debitore alle ricerche che Cassirer aveva sviluppato in questi anni.

S. D.L. *È impressionante anche il quaderno inedito di appunti su Giordano Bruno, una specie di livre de chevet fatto di annotazioni diaristiche, schemi, appunti di lettura. È un testo di grande fascino, anche di grande qualità letteraria, molto enigmatico però.*

M. G. Quella su Giordano Bruno rappresenta l'ultima, incompiuta ricerca di Warburg. Bruno avrebbe dovuto essere oggetto di una relazione ad un convegno di estetica organizzato da Cassirer. Come testimonia il diario, Warburg morì poche ore dopo aver scelto il titolo definitivo della sua relazione: «Perseo o estetica energetica come funzione logica del processo dell'orientamento in Giordano Bruno». Occorre dire anzitutto che si tratta di un quaderno di appunti di difficile trascrizione e interpretazione. Sono però convinto che in queste brevi annotazioni si racchiuda la chiave che permette di comprendere meglio le ricerche di Warburg su Manet, Rembrandt, nonché la conferenza sui rapporti tra astrologia e astronomia tenuta nel 1925 in memoria di Franz Boll.

Molto importanti a questo proposito sono alcune lettere di Cassirer a Warburg, soprattutto una del 29 dicembre 1928, ove tra l'altro si legge: «Lo Spaccio della Bestia trionfante richiede un commento che la filosofia in senso stretto non potrà fornire da sola, ma assieme alla storia delle immagini e alla storia della astrologia.» In effetti, la scoperta di Bruno da parte di Warburg richiama la questione di come l'Antico si sia trasformato e sia stato nuovamente assimilato a partire dalla metà del XVI secolo. Il ruolo delle immagini simboliche nella lotta che il genere umano ha intrapreso per l'orientamento nel mondo non si conclude dunque per Warburg con il Rinascimento. Nello Spaccio della Bestia trionfante le immagini classiche di orientamento sono cacciate dal cielo come emblemi dei vizi, e l'immagine bruniana dell'universo è interamente solcata dalla idea di infinito.

Per chiarire meglio cosa intendesse Warburg quando definiva la sua ricerca una «psicologia del pensiero visivo in Giordano Bruno» è forse opportuno citare un passo da una lettera che durante il soggiorno in Italia il nostro autore invia a Saxl il 21 maggio 1929: «Perugia, dove abbiamo iniziato la lettura dello "Spaccio", nella speranza di trovare un radicale fanatico dell'astrazione con un'indole avversa alle immagini, mentre l'autore resta invece avvinghiato in modo commovente all'Eidolon ... a questo punto siamo in grado di stabilire con precisione ... il ponte tra il mondo di Tolomeo e quello di Copernico e Keplero ... il cosmo di Igino, con cui si era dovuto invece confrontare Giordano Bruno ... era diventato grazie agli astronomi una indicazione cartografica per le costellazioni.»

Con ciò Warburg indica che il cosmo è una realtà che non è più governata dal simposio divino, ma un universo nel quale l'uomo è costretto adesso ad orientarsi attraverso il pensiero. Non a caso egli insiste su come la critica bruniana della conoscenza «che si cela dietro il simbolo di una campagna militare degli dei contro i demoni celesti» non sia in realtà altro che «una critica della mera irragionevolezza» che deve essere posta «in relazione storica con il materiale figurativo». In definitiva, Bruno rappresenta il momento in cui la liberazione del cosmo «dalle delimitazioni della calotta celeste e dai suoi mostruosi guardiani dei confini» apre la strada ad una secolarizzazione degli dei, che in Manet sono raffigurati come un pacato simposio borghese.

Ma, benché trasfigurato e travestito, l'Antico continua comunque per Warburg ad essere il lessico che sta a fondamento di una ricerca che è definita «psico-storica». Emblematico appare per quel bagaglio di ricerche che avevano cercato di indagare il fondamento dei legami sociali, l'evoluzione del

sistema di credenze e la realtà psichica l'incipit della introduzione a *Mnemosyne*: «la creazione consapevole della distanza tra Io e mondo esterno è ciò che possiamo designare come l'atto fondamentale della civilizzazione umana».

Ma con ciò siamo in certo qual modo tornati all'inizio di questa conversazione, quando avevamo sottolineato l'importanza che in questi anni avevano avuto per Warburg le ricerche di Cassirer sul mito, sulle forme simboliche e su individuo e cosmo nel Rinascimento. Vorrei chiudere ringraziando te e il carissimo amico Enrico Castelnuevo, nonché l'«Indice» per avermi permesso di presentare brevemente questa sorta di Bibbia warburghiana. Spero con ciò di aver gettato almeno un seme e che esso trovi un qualche appassionato e paziente cultore.

L'intervista a Maurizio Ghelardi è uscita col titolo *Il biologo delle immagini* nell'inserto «L'indice dell'arte», allegato a «L'indice dei libri del mese», a. XXV, n. 9, settembre 2008, pp. 24-25. Il volume che aveva fatto da spunto all'incontro è *Aby Warburg, Opere II. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti*, a cura di Maurizio Ghelardi, Aragno, Torino 2007.

ENGLISH ABSTRACT

In 2007 Aragno published the second volume of Warburg Works, which contains many unpublished studies not yet studied as much as they would deserve. Maurizio Ghelardi has here some instruction for the use of this precious book.

The Nachleben of Mnemosyne: the Afterlife of the Bilderatlas

by Emily Verla Bovino A. Orientation

B. Observatory

B.I_ Interpretative Readings of the Bilderatlas Mnemosyne

B.II_ Exhibitions of the Bilderatlas Mnemosyne and Relevant Documentation

B.III_ Experiments with Bilderatlas Mnemosyne as method or heuristics

B.IV_ The Bilderatlas Mnemosyne in Contemporary Art

Link alla pagina Mnemosyne:

http://www.engramma.it/eOS2/atlane/index.php?id_articolo=1618

Bibliography

Works by Aby Warburg and secondary literature

edited by E. V. Bovino, M. C. ntanni, D. Sacco

(with collaboration by N. Cappellari, V. Covre)

N.B. This Bibliography is a compilation of the main editions of Aby Warburg's works, essays and critical materials from 1930 to the present [updated: September 2014]. We invite scholars and readers to send suggestions for the inclusion of any additional bibliographic materials to the editorial team of Engramma.

Works by Aby M. Warburg

Abbreviations and Editions

Collected Works and Translations

Online Editions of Complete Works

Essays, Articles and Conferences

Posthumous Editions

Secondary Literature

On the KBW Library and the Warburg Institute

On travel to North America and visits to Pueblo sites

On sojourn at Kreuzlingen

On "A Lecture on Serpent Ritual"

On correspondence, diaries and fragment

On KBW exhibitions

On the Bilderatlas Mnemosyne

Mnemosyne exhibitions

Conferences

Dedicated Journal Issues

General Critical Review

Internet Sources on Warburg and Mnemosyne

Bibliographies (1998-2014)

Link alla pagina Mnemosyne:

http://www.engramma.it/eOS2/atlante/index.php?id_articolo=1614

Progetto Mnemosyne | Centro studi classicA Iuav

Video di presentazione

a cura di Alberto Giacomini e Anna Fressola

con la collaborazione di Giulia Bordignon, Emily Verla Bovino, Nicole Cappellari, Monica Centanni, Daniela Sacco

Nihil vincitur, nisi aptissime praeparatum, quia fulgor ille non eodem
omnibus communicatur modo.

Giordano Bruno, *De vinculis in genere*, 33, 1

Il video Progetto Mnemosyne | Centro studi classicA Iuav è stato realizzato per presentare il lavoro di ricerca del Seminario Mnemosyne del Centro studi classicA Iuav.

Al Seminario Mnemosyne | ClassicA partecipano studiosi, ricercatori, dottorandi e studenti di Iuav e di altre Università italiane e straniere (per una ricapitolazione delle vicende che hanno portato alla formazione del Seminario Mnemosyne e dello studio sull'Atlante, rimandiamo all'Editoriale del numero 100 della Rivista e ai materiali relativi alla Mostra "Mnemosyne. Iter per labyrinthum" organizzata a Venezia presso la Fondazione Ugo e Olga Levi nel 2004).

Il metodo di studio del Mnemosyne Atlas di Aby Warburg, adottato dal Seminario Mnemosyne, incrocia sguardi e competenze diverse per evidenziare e mettere a confronto, anche grazie ai mezzi offerti dalla tecnologia informatica, i temi e le varie *Pathosformeln* che costituiscono il repertorio della tradizione classica incisi come engrammi nella cultura occidentale.

Zum Bild das Wort: il Seminario Mnemosyne cerca di seguire l'indicazione di Aby Warburg nel tentativo di dare "la parola all'immagine". Studiando l'architettura complessiva dell'Atlante e le singole tavole e disegnando percorsi figurativi e tematici, lo studio non si focalizza soltanto sul funzionamento della macchina-Atlante, ma anche sulle sue possibili applicazioni

all'interpretazione di temi, posture e miti della cultura contemporanea.

In questo senso l'Atlante è un'opera da studiare, ma anche un grande trattato di metodo.

Link al video :

<https://www.youtube.com/watch?v=MMJBtCCJiYs>



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Mariaclara Alemanni
Venezia • settembre 2014
www.engramma.org

120

ottobre 2014

ENGRAMMA • 120 • OTTOBRE 2014
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-65-2

Miti e immagine: epifanie e metamorfosi

a cura di Giulia Bordignon, Alessandra Pedersoli

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-65-2

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino,
olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi,
silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini,
daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt
w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

- 5 Miti in immagine: epifanie e metamorfosi
Editoriale di "Engramma" n. 120
Giulia Bordignon e Alessandra Pedersoli
- 7 Mito, tragedia e racconto per immagini nella ceramica greca
a soggetto mitologico (V-IV sec. a.C.): appunti per una semiotica
comparata
Alessandro Grilli
- 53 Il canestro di Ione, la κίστη di Erittonio: mitografia, drammaturgia
e iconografia di un oggetto
Fabio Lo Piparo
- 78 La "matta bestialitade" di Atamante. Una proposta di interpretazione
del plinto I del fondale della *Calunnia di Apelle* di Botticelli
Sara Agnoletto
- 94 Botticelli orefice del dettaglio. Uno *status quaestionis* sui soggetti
del fondale della *Calunnia di Apelle* (aggiornamento)
Sara Agnoletto
- 98 La *Calunnia di Apelle*. Materiali pubblicati in "Engramma":
gallerie, saggi, contributi critici
a cura di Sara Agnoletto
- 100 Un'intervista a Vittorio Sermoni: "Immolare alla metamorfosi
di una ennesima traduzione italiana la sfacciata metamorficità
del testo latino"
a cura di Silvia De Laude
- 108 L'onirica *facies* del dio. Recensione del film *Métamorphoses*
di Christophe Honoré
Elena Nonveiller

Miti e immagine: epifanie e metamorfosi

Editoriale di Engramma n. 120

Giulia Bordinon e Alessandra Pedersoli

Incontri e trasformazioni di dèi, uomini, animali: le vicende e i personaggi del mito giungono fino a noi dall'antichità, trasmessi da veicoli espressivi differenti ma intercomunicanti. In parole e in immagini il *mythos* si manifesta e si plasma, come elemento fondativo e insieme fluido del codice genetico della cultura occidentale. Alle diverse dimensioni espressive del mito, alle sue emersioni e transcodificazioni, è dedicato questo numero monografico di "Engramma".

Il contributo di Alessandro Grilli *Mito, tragedia e racconto per immagini nella ceramica greca* si configura come una approfondita analisi dei diversi codici semiotici che, nella narrazione della *fabula-plot*, caratterizzano il dramma antico (come testo e come performance) e la pittura vascolare a soggetto mitologico: a teatro così come nell'arte figurativa la visualizzazione del racconto passa attraverso la *vis imaginalis* dell'artista – poeta o ceramografo – secondo caratteristiche peculiari di ciascun mezzo espressivo. La prospettiva semiotica del saggio chiarisce il rapporto tra l'inscenamento dialogico del racconto mitico e la sua percezione evenemenziale in termini di esperienza estetico-percettiva.

Il racconto per parola e il racconto per immagine condividono spazi interstiziali di reciproca risonanza, come sottolinea anche il contributo di Fabio Lo Piparo *Il canestro di Ione, la κίστη di Erittonio*: l'analisi del dramma euripideo mette in luce come l'indagine filologica del testo si possa proficuamente coniugare con la disamina delle testimonianze iconografiche e archeologiche nella creazione di un "paradigma indiziario" che dal mito delle origini della polis ci (ri)porta alla scena del teatro.

Ed è ancora in uno spazio mentale – un *Denkraum*, per dirla con Aby Warburg – che coniuga strettamente testi e figure che si iscrive un genere letterario proprio del mondo classico, quello dell'*ekphrasis* di opere d'arte: dall'esercizio sofistico della riconversione in immagine di un dipinto dell'antichità nasce uno dei capolavori del Rinascimento, la *Calunnia di Apelle* di Sandro Botticelli. A questo straordinario 'ipertesto' mitico-didascalico "Engramma"

ha dedicato uno specifico tema di ricerca, di cui ripubblichiamo qui l'indice aggiornato, insieme a una nuova versione che illustra le molteplici interpretazioni dei rilievi che pervadono il fondale architettonico del dipinto.

Il saggio di Sara Agnoletto *La "matta bestialitade" di Atamante* è dedicato nello specifico proprio a uno dei rilievi della *Calunnia* botticelliana. In questo contributo fonti letterarie e fonti iconografiche sono convocate dall'autrice a concorrere alla formulazione di una ipotesi di riconoscimento del soggetto che ancora una volta attinge al mito antico, a partire dal thesaurus mitografico delle *Metamorfosi* di Ovidio.

Dal testo ovidiano fluiscono incessantemente figure e storie capaci di recepire ed esprimere, nella continua mutazione delle forme, le vibrazioni senza tempo dell'animo umano: così il poema si presta, ancora e sempre, a 'cambiare pelle' nella nuova, raffinata traduzione italiana di Vittorio Sermoni intervistato per "Engramma" da Silvia De Laude, ma anche a trasformarsi mediante lo sguardo cinematografico nel recente film *Métamorphoses* di Christophe Honoré, qui recensito da Elena Nonveiller.

Sul *limes* tra espressione verbale e figurale, le epifanie e le metamorfosi del mito mantengono l'equilibrio, delicatissimo, dello *status nascendi*: continuamente sottoposte alle sollecitazioni dell'interpretazione e dell'esegesi, serbano pur sempre la natura – per usare una felice espressione di Aldo Rossi – delle "cose che stanno per dirsi".

Mito, tragedia e racconto per immagini

nella ceramica greca a soggetto mitologico (V-IV sec. a.C.):
appunti per una semiotica comparata

Alessandro Grilli

Il problema 'pots and plays'

Scopo di questo lavoro è chiarire se e in che misura la drammatizzazione tragica del mito e la sua messa in scena in epoca classica possano aver avuto un impatto su alcune rappresentazioni vascolari a soggetto mitologico di area magnogreca, databili tra il tardo V e il IV secolo a.C. Intorno a questo corpus di immagini (delimitato in modo utile ma per molti aspetti problematico da Todisco 2003) ferve da qualche anno il dibattito, a motivo del fatto che i soggetti mitici in esso attestati coincidono con quelli di testi tragici a noi noti (in forma integra o frammentaria), e sembrano quindi incoraggiare la speranza di poter ricavare dalle immagini informazioni sulle modalità di rappresentazione della tragedia attica o delle sue riprese nelle colonie d'Occidente. Quanto cercherò qui di argomentare va inteso in primo luogo come una riflessione metodologica sulle possibilità teoriche, e sulle realizzazioni pratiche, di una comparazione intermodale che miri a giustapporre l'illustrazione vascolare al suo eventuale ipotesto drammatico o teatrale. Alla base del mio approccio al problema c'è infatti la convinzione che, negli studi ormai numerosi sul possibile confronto vaso/tragedia (eredi di una linea di riflessioni su parola e immagine che da Robert 1881 arriva fino a Shapiro 1996, Rutter e Sparkes 2000, Small 2003), non si è attribuita finora la giusta importanza allo specifico dei diversi codici semiotici che organizzano la narrazione mitologica rispettivamente nell'iconografia e nel dramma. Nelle pagine che seguono mi ripropongo invece di esplicitare proprio le diverse logiche che trasformano una storia mitica in racconto – che si tratti degli episodi concatenati in un dramma tragico o della sintesi pittorica su un vaso. Si vedrà come queste logiche siano in larghissima parte complementari o irrelate, al punto da escludere comunque, se non tutte, la maggior parte delle interferenze vaso/teatro solitamente accettate dagli studiosi.

Punto di riferimento obbligato per lo studio di simili interferenze è naturalmente la monografia *Pots & Plays* di Oliver Taplin (Taplin 2007), che individua, in modo cauto ma propositivo, una serie di elementi formali capaci

di legittimare o corroborare l'ipotesi di una relazione tra un vaso figurato e uno specifico dramma (Taplin 2007, pp. 37 sgg.). Un saggio collettivo cui io stesso ho contribuito (Banfi *et alii* 2012, ripreso in Bordignon 2013, pp. 22-84) problematizza analiticamente i diversi segnali individuati da Taplin come possibili indizi di un'interferenza teatro/immagine. Nel complesso, mi sembra che la prospettiva adottata da Taplin e alcuni dei suoi presupposti vadano messi ulteriormente alla prova: infatti, nonostante la grande cautela dello studioso, che assume una posizione intermedia nella tenzone tra logocentrici e iconofili, le conclusioni di *Pots & Plays* appaiono ancora sbilanciate in senso logocentrico, o perlomeno viziate da alcune incoerenze. Da un lato, infatti, Taplin formula la sua tesi di fondo in termini vaghi e generici: "a mythological painting may be enriched and informed by the viewer's knowledge of a particular tragedy, without it being a picture of that tragedy, let alone of its performance" (Taplin 2007, p. 35). Questa tesi viene ribadita più volte, ed è spesso richiamata per concludere l'analisi di singoli vasi. Il suo carattere ibrido e sfuggente tradisce chiaramente la volontà di conciliare le obiezioni che da più parti si sono registrate in merito alla possibilità e alla natura del confronto vaso/tragedia. A questo fine, infatti, i termini in cui questa tesi è formulata confondono sistematicamente nell'oggetto di indagine i problemi astratti e formali della codifica semiotica con quelli estetici sollevati dall'analisi della fruizione da parte di un destinatario. Così facendo, Taplin non sembra avere una visione ben chiara del suo oggetto di indagine. Nelle varie teorie dell'interpretazione letteraria, infatti, si possono grosso modo distinguere orientamenti che collocano il significato dell'oggetto artistico in tre luoghi distinti: una teoria, largamente prevalente nell'orizzonte dello storicismo, considera in modo privilegiato l'*intentio auctoris*; un'altra, che si può identificare con l'orientamento metodologico del *new criticism*, ritiene che il significato sia oggettivamente presente nel testo e che il compito dell'interprete sia solo riconoscerlo ed esplicitarlo. La terza, più recente, mette invece l'accento sull'aspetto pragmatico della ricezione, sostenendo che il significato del testo viene *prodotto* dal destinatario nell'atto stesso della sua fruizione ermeneutica (tra gli esponenti di questo orientamento va ricordato in primo luogo Stanley Fish 1980). La formulazione scelta da Taplin non distingue il piano della significazione oggettiva da quello della realizzazione pragmatica da parte di un destinatario. In altri termini, le immagini sui vasi vengono trattate come oggetti di significato *x* (illustrazione di racconto mitico), tranne quando la presenza di un destinatario esperto contribuisce a realizzare non tanto il significato *y* (più preciso e sfaccettato di *x*), ma l'*esperienza estetica y*, distinta (e disomogenea) rispetto al significato *x*. Vedremo nel prossimo paragrafo come il concetto di 'lettore implicito' aiuti invece ad armonizzare questa discrasia.

Limitandoci per ora ad analizzare le implicazioni logiche e fattuali della tesi di Taplin, cominciamo col metterne in evidenza i contenuti specifici: essa afferma in ultima analisi che l'influenza della tragedia sulla ceramografia consiste nell'aiuto che la conoscenza del *mito tragico* (opposto cioè alla tragedia intesa come testo o come spettacolo) offre alla decodifica delle immagini a soggetto mitologico. Questa tesi mi sembra senz'altro sostenibile, ma soltanto perché essa è una cosiddetta 'tesi debole' (si può vedere quanto scrivo sulle varie tipologie di tesi interpretative in Dell'Aversano-Grilli 2005) – cioè non predica qualcosa di aberrante, controintuitivo o anche solo radicalmente nuovo rispetto al senso comune diffuso nella comunità di riferimento. Se si considerano infatti i principali studi sulla narrazione mitica per immagini, si scopre che la tesi generale di *Pots & Plays* si sovrappone in gran parte a quello che definirei il *principio di base* della narrazione per immagini: "You cannot recognise the image of a myth unless you already know the story" (Woodford 2003, p. 38; vd. anche Goldhill e Osborne 1994). E così la lettura delle immagini a contenuto mitologico su vasi magnogreci è sicuramente "enriched" (Taplin 2007, p. 35) dalla conoscenza delle storie trattate nelle tragedie correlate. Ma, ripeto, delle *storie*: un ipotetico spettatore sordo o distratto che avesse solo *visto* la tragedia a teatro senza averne capito i contenuti non riuscirebbe in alcun modo a leggere correttamente le immagini a quella tragedia correlate. La tesi di fondo di Taplin è quindi accettabile se riferita al solo *contenuto mitico* della tragedia e non alla sua messa in scena. Viceversa, alcuni dei criteri suggeriti da Taplin (il costume 'orientale'; le calzature a stivale; gli elementi architettonici direttamente ricondotti a una raffigurazione di 'stage props') si collocano chiaramente (anche se mai rozzamente) in una prospettiva logocentrica, secondo cui cioè il ceramografo *trasferisce* sul piano dell'espressione artistica la sua esperienza di spettatore della scena tragica, presupponendo al tempo stesso nel suo destinatario una comune conoscenza della materia mitologica rappresentata. Questa parte del lavoro di Taplin (che peraltro ribadisce in moltissimi luoghi la cautela necessaria per questo tipo di ipotesi) mi sembra meno accettabile, sia perché incoerente, a ben vedere, con i termini della sua stessa tesi di fondo, sia perché essa richiede un tipo di argomentazione che Taplin non fornisce. Nella sua analisi, infatti, lo studioso non dà conto adeguatamente dei numerosi – ben noti e ben riconoscibili – fattori intrinseci con cui si confronta ogni ceramografo al momento dell'ideazione e dell'esecuzione di una scena a soggetto mitologico (solo per fare gli esempi più cospicui: l'inerzia del repertorio di forme e di pose; l'esistenza di moduli narrativi consolidati già a monte dello sviluppo del teatro; la varietà e la ricchezza della cultura visiva dell'uomo greco rispetto all'esperienza teatrale; la polisemia delle forme e dei gesti; la necessità di risemantizzare

i temi iconografici in riferimento al contesto di fruizione del vaso ecc.: su tutti questi punti mi permetto di rimandare a quanto già argomentato nel lavoro collettivo Banfi *et alii* 2013). Questo permetterebbe ad esempio di chiarire fino a che punto i ‘costumi’ tragici o le ‘scenografie’ rappresentate nella pittura vascolare si possano invece intendere come semplice adeguamento a un codice iconografico di rappresentazione, la cui semiotica viene chiarita dal rimando a un repertorio ad esso omogeneo di moduli espressivi, più che a un’esperienza di ordine diverso come la fruizione del testo/spettacolo teatrale.

Illustrazione o visualizzazione?

Sulla questione di fondo del rapporto fra teatro e ceramica, in generale, mi sembra inevitabile rifiutare l’idea di un’influenza diretta del teatro sull’iconografia vascolare. La tesi di Taplin appena presa in esame, o quella di Luca Giuliani, secondo cui i miti teatrali si riflettono nella fruizione delle immagini facendo leva in primo luogo sulla diffusione libraria dei drammi (Giuliani 2002; 2003), riposano su presupposti in parte corretti, anche se non tutti ugualmente condivisibili (e comunque la tesi di Giuliani mi sembra cogliere meglio lo stato della questione). A mio giudizio, infatti, non è necessario postulare, come sostiene Taplin, che la lettura dei vasi fosse facilitata dall’esperienza diretta delle tragedie messe in scena; né che lo fosse, come invece sostiene Giuliani, dalla lettura dei drammi. La mia posizione è affine, ma più generale, e consiste nell’affermare che per la corretta comprensione del testo iconico su vaso fosse *necessario e sufficiente avere una competenza di base nella decodifica delle convenzioni iconografiche unita a una conoscenza di base della vicenda del mito* (che per le tragedie su soggetti interamente o parzialmente non tradizionali, come si sa, *coincide* di necessità con la specifica versione mitica al centro del dramma). Questa conoscenza risulta perfettamente trasmissibile come semplice *storia a carattere mitologico*, ovvero come riassunto, in forma scritta o più facilmente in forma orale, della trama di un’eventuale tragedia letta o messa in scena – ma anche come risultato del processo di socializzazione, istruzione, educazione religiosa ecc. È del tutto legittimo pensare, del resto, che così sia avvenuto in un mondo la cui inclinazione alla trasmissione sistematica e al compendio scolastico ha distillato tra l’altro trame di tragedia anche in raccolte di brevi racconti come le *Fabulae* di Igino.

Questo non significa che gli spettatori o i lettori di una determinata tragedia non potessero apprezzare più intensamente una rappresentazione vascolare, ma che questo *surplus* di intensità, come abbiamo visto nel pa-

ragrafo precedente, non può essere considerato un prerequisito essenziale alla fruizione del vaso in quanto esso riguarda eventuali destinatari empirici particolari, e dunque irrilevanti all'analisi semiotica dell'oggetto nonché alla sua codifica da parte del ceramografo. Di conseguenza, non è di questo che dobbiamo preoccuparci: muovendoci in un orizzonte di pura ricostruzione congetturale, il nostro obiettivo si limita – si *deve* limitare – a ipotesi sulle competenze necessarie e soprattutto *sufficienti* del fruitore 'tipo', di colui che la teoria della letteratura, a partire da Wolfgang Iser (1972), chiama il *destinatario implicito* del testo. È sempre possibile che uno specifico individuo – un amico del vasaio, un uomo di teatro o una persona di grande cultura – rappresentassero destinatari *ottimali* di un manufatto illustrato a soggetto mitologico, ma è bene ricordare che i singoli destinatari empirici, come pure i casi-limite superiori, vanno tenuti comunque distinti sul piano teorico dal destinatario implicito, il quale non è un individuo concreto con determinate proprietà ma la semplice risultante di una rete di segnali immanente al testo (tanto più nel caso di una produzione semiindustriale come quella della ceramica figurata). La prospettiva di Taplin, dunque, va qui respinta proprio perché essa coinvolge come parte essenziale dell'oggetto di studio un elemento (il destinatario fornito di speciali conoscenze) che per stessa ammissione dello studioso non è presente per necessità strutturale, ma solo occasionalmente.

La mia indicazione di metodo è radicalmente diversa: se si vuole capire come funzionano le immagini vascolari a soggetto mitologico, e in che termini si può impostare il problema del loro rapporto con i miti tragici, non si devono seguire le variazioni di significato dell'immagine a seconda della stratigrafia sociale dei destinatari, ma solo il processo di significazione a monte, nei suoi rapporti con il destinatario implicito, *necessariamente e a priori* presupposto dalle immagini. Sono convinto, in particolare, che l'organizzazione narrativa propria rispettivamente della tragedia e della pittura vascolare sia descrivibile analiticamente in modo da metterne in evidenza alcuni aspetti specifici, appurati i quali risulterà molto più facile capire se e in che misura l'organizzazione narrativa di una certa immagine può aver tratto ispirazione diretta o comunque ravvicinata dalla modalità espressiva teatrale.

La tesi generale che sostiene questo mio lavoro è che se, come credo, si può parlare di un rapporto tra le due forme di codificazione semiotica, questo non si può in nessun caso immaginare come un rapporto di derivazione diretta dell'immagine dalla messa in scena, e forse nemmeno dal solo testo drammatico. Il legame che unisce tragedia e pittura vascolare non passa da una concreta esperienza visiva, ma dalla *visualizzazione mentale di un rac-*

conto. Possiamo immaginare che alcune immagini su vaso siano il riflesso di esperienze dirette, vale a dire di specifici eventi ben individuati (questo potrebbe valere ad esempio per molti vasi a soggetto fliacico, che esibiscono la loro teatralità in modo realisticamente così dettagliato da far pensare alla riproduzione di specifiche messe in scena); tuttavia, anche in quei casi, i criteri di composizione e di organizzazione dell'immagine rispondono più a codici iconografici e a pratiche artistiche consolidate che a un'effettiva volontà di riproduzione 'diretta' della realtà. La maggioranza assoluta delle rappresentazioni mitologiche, però, può essere analizzata come il tentativo di riorganizzare, nel modo più consono ai limiti e alle funzioni del *medium* iconico, un contenuto narrativo non specificamente legato a una messa in scena *ma a una narrazione mitologica*.

Detto in altri termini: il legame che unisce tragedia e iconografia vascolare si colloca al livello molto rudimentale e primitivo della 'storia' mitica, ovvero, per usare il termine reso ormai corrente dalla narratologia genetiana, della *fabula* (Genette 1972). È questa *fabula* o 'storia' la matrice che possiamo supporre a monte di entrambi i nostri oggetti di studio: da un lato essa genera la tragedia, leggibile quindi come trama specifica che segmenta, seleziona e riorganizza, nel necessario rispetto del codice tragico, i dati presenti in forma completa e lineare nella *fabula*; dall'altra essa genera il racconto figurativo, che nuovamente seleziona e organizza il materiale mitico in modo congruo con i codici rappresentativi disponibili e specifici di quel mezzo.

Questa formulazione di massima, peraltro, va ulteriormente precisata: essa sembra postulare infatti un semplice stemma bipartito, con la storia mitica al vertice e, in due distinte diramazioni, l'immagine mitologica e la tragedia (unite al limite da una linea tratteggiata). In realtà, come non esiste in concreto una *langue* senza una *parole*, cioè un codice enunciativo al di là dei singoli enunciati, così una *fabula* mitica non esiste al di là delle sue concrete attestazioni. Per tutta la durata della cultura greca il mito si è tramandato fino a noi e ci è stato reso accessibile in concrete attestazioni letterarie, prima epiche e liriche, poi drammatiche e di altri generi letterari (oltre che ovviamente nelle immagini a contenuto mitologico). Questo ha fatto sì che la *fabula* stessa dei miti risentisse nel corso dei secoli, modificandosi di conseguenza, dei loro trattamenti letterari, tra cui spiccavano senz'altro quelli tragici. Ma tutto questo mio discorso vuole mettere in evidenza in primo luogo un altro aspetto: che se i testi letterari sono gli unici o i principali 'enunciati' mitologici giunti fino a noi dall'antichità classica, ciò non significa che la comunicazione ordinaria, quella della lingua parlata

e delle costruzioni simboliche nello scambio sociale, procedesse soltanto per via di testi letterari: anche se *noi*, giocoforza, conosciamo solo testimonianze scritte e in particolare discorsi letterari, per gli antichi i miti erano un oggetto culturalmente pervasivo, e nei contesti più vari (dalla scuola alla prassi religiosa, dalla vita quotidiana alle più diverse manifestazioni dell'immaginario). Che a monte di un racconto mitico inserito come tale nelle dinamiche di scambio sociale ci fosse la semplice tradizione popolare o uno specifico testo letterario (epico lirico tragico), poco importa: una volta entrata nell'enciclopedia mitica condivisa, anche una storia inventata da un poeta, e magari articolata in modi specifici e originali, tornava ad essere, come storia, *puro patrimonio narrativo*, recuperabile e modificabile in nuovi enunciati linguistici o iconografici.

Aver esplicitato queste premesse dovrebbe rendere più chiaro il mio obiettivo e il percorso che vorrei seguire: per mostrare come l'iconografia mitologica rifletta più la *fabula* che la 'trama' di specifiche attuazioni letterarie (sempre allo scopo, beninteso, di verificare in che termini abbia senso l'ipotesi di interferenze teatro/vaso), mi ripropongo di esplicitare per quanto possibile i principali fattori formali intrinseci sia alla 'sceneggiatura' tragica del mito, sia alla sua narrazione iconografica.

Vorrei a questo punto sottolineare alcune incompatibilità *strutturali* che oppongono narrazione tragica e narrazione per immagini, o per lo meno le diverse logiche semiotiche cui sono soggette le due modalità espressive. Prima ancora di confrontare i codici drammatico e iconografico, è bene mettere in chiaro che in ciascuno di essi sono presenti fattori specifici, che non di rado agiscono addirittura come forze concorrenti: tanto per fare un esempio, nella grammatica di produzione dell'immagine è ben evidente una tensione tra le esigenze di distribuzione spaziale delle figure e le esigenze di articolazione del contenuto narrativo. Una valutazione dell'equilibrio tra le varie determinanti è cruciale per il discorso comparativo, perché ciò che può sembrare determinato dall'affinità postulata con la semiotica tragica si può invece spiegare come effetto di una dialettica totalmente interna alla singola modalità espressiva.

Questa analisi dovrebbe aiutare insomma a 'depurare' la lettura delle illustrazioni mitologiche su vaso dallo spesso strato di convenzioni rappresentative indipendenti dal dramma e dalla prassi teatrale, e distillare così quegli elementi, circoscritti ma più affidabili, in cui echi di un'esperienza *spettacolare* si possano effettivamente individuare (per l'opposizione dramma/spettacolo vd. De Marinis 1982). Ciò che più mi sta a cuore, in ogni caso, non è

tanto fin dove arriva la possibilità di ricostruire la tragedia perduta a partire dai vasi conservati, quanto piuttosto secondo quali criteri vada impostato il discorso *comparativo*. Mi considererò soddisfatto se questi appunti aiuteranno a comprendere a quali vincoli specifici delle due modalità espressive vadano in ogni caso soggetti i contenuti del mito.

Dire l'immagine, vedere la parola

Impostare il discorso sulla possibile interazione fra mito tragico (inteso senza distinguere per ora il livello del testo drammatico da quello della messa in scena) e iconografia vascolare è molto difficile *a priori* a causa dei rapporti stretti e inestricabili che intercorrono tra parola e immagine. Come ogni discorso ha in sé la potenzialità di evocare immagini, così le immagini possono essere e vengono di fatto lette per lo più con la mediazione della parola (si pensi, solo per fare un esempio, all'esigenza della titolazione, che, pur se riduce al minimo l'apparato di commento verbale, mostra come la fruizione dell'immagine presupponga strutturalmente una mediazione linguistica). Ma, in particolare, nel percorso dall'esperienza tragica (drammatica e teatrale) alla sua possibile 'illustrazione' vascolare è molto probabile che abbiano

Eos insegue Titono. Anfora attica a figure rosse attribuito al Pittore di Oionokles, Paris, Cabinet des Médailles 358.



un ruolo di rilievo le *versioni narrative semplificate della vicenda* elaborate da ogni singolo fruitore: la complessità stessa dell'oggetto 'tragedia' fa sì che esso si possa inserire nello scambio sociale sotto forma di sintesi variamente segmentate. È la stessa tendenza testimoniata dagli *Argumenta* che nella tradizione manoscritta antica e bizantina sono talora premessi ai drammi, e dove non a caso l'articolazione tragica del mito viene di necessità ridotta alle sole azioni salienti (della *fabula* o della trama specifica).

L'incidenza di questa trasformazione verbale è particolarmente evidente nel caso dell'immagine a contenuto mitico: se è vero che la nostra comprensione della rappresentazione iconografica avviene nella misura in cui conosciamo la storia, è chiaro che la nostra capacità di decifrazione presuppone a monte una conoscenza *verbale* degli attori (in senso narratologico, beninteso) e delle azioni rappresentati.

Se io osservo ad esempio l'immagine su un'anfora attica a figure rosse, *devo* già sapere (dall'*Inno* omerico ad Afrodite, come da altre fonti a noi non note – ma va benissimo un qualsiasi manuale mitologico...) che la figura femminile alata è la dea dell'aurora, e il giovanetto che sembra sfuggirle è il principe Titono, amato e, secondo alcune fonti, rapito dalla dea.

La conoscenza degli attributi iconografici, che mi permette di identificare gli attori della scena, mi permette altresì di comprendere analiticamente i gesti e la situazione rappresentati. Questa stessa comprensione analitica costituisce la base della comprensione ulteriore, che passa dal piano dell'iconografia a quello della semiosi iconologica: la storia dell'amore di Eos per Titono diviene infatti un modulo formale e compositivo che permette la rappresentazione per immagini del desiderio amoroso. Anche l'astrazione iconologica, perciò, per quanto in maniera mediata, deriva in ultima analisi la sua materia dalla stilizzazione di un'azione *narrativa*, veicolata cioè *inevitabilmente* tramite la parola.

Sul versante dell'adattamento teatrale del mito, invece, il discorso è ancora più complesso: la tragedia era sì parola, ma anche spazio, scenografia, gesto, voce, musica, danza – una realtà multimediale di cui oggi ci resta soltanto lo scheletro verbale. La ricostruzione della messa in scena in epoca classica riposa quindi giocoforza, oltre che sull'evidenza archeologica e su sparse testimonianze indirette, essenzialmente sulla stessa componente verbale dell'azione (Arnott 1962; Arnott 1989; Di Benedetto-Medda 1997). La parola tragica, senz'altro, era di primaria importanza: lo possiamo inferire dal fatto che nel *corpus* di drammi conservati nessuna azione drammatica

presuppone, per essere compresa, elementi che non siano esplicitamente menzionati nel testo. Tutto ciò che di rilevante avviene in scena, sembra di potersi inferire, viene in qualche misura *inscritto* nel linguaggio stesso, che quindi coopera con le azioni – enfatizzando orientando completando ciò che lo spettatore poteva inferire dalla visione stessa della scena.

Questo peraltro non vuol dire che noi possiamo escludere *a priori* la pratica della controcena, ovvero di un'azione simultanea a quella presupposta dal testo ma *indipendente* e non registrata da esso (ciò che fa un attore mentre un altro recita). Nel teatro contemporaneo la pratica della controcena è estremamente sviluppata, soprattutto nella sua accezione di scollamento straniante di gesto e parola, tale da evidenziare, con la messa in scena di un'azione lontana dalla lettera del testo recitato, la risemantizzazione su cui si basano le scelte creative del regista. Questo è molto comune nella messa in scena di drammi del repertorio classico, perché consente appunto di rispettare la lettera di testi recepiti come canonici e immutabili, lasciando però ampio spazio alle reti di significato indispensabili all'attualizzazione creativa (sulle strategie della semiosi teatrale si veda in generale Elam 1980).

È possibile che nel teatro antico la pratica della controcena fosse più contenuta, ma non abbiamo ragione di escludere che una specifica orchestrazione delle entrate/uscite dei personaggi, o una particolare gestione del coro, permettessero anche in quel settore una certa libertà espressiva. Si tratta di un elemento molto rilevante per il nostro discorso, perché la controcena aggiunge in sostanza una dimensione polifonica a un'organizzazione narrativa che, dalla nostra posizione di posterità remota, appare invece come rigorosamente e inflessibilmente lineare e non può che essere trattata (studiata, analizzata, descritta) come tale. Ma, si intuisce altrettanto facilmente, una realtà di cui sussistono prove solo *e silentio* rischia di produrre continue petizioni di principio. Qualche indizio abbastanza solido di controcena, peraltro, si può individuare anche in alcuni dei drammi conservati; ad esempio nell'*Edipo Re* di Sofocle, dove l'episodio col messaggero di Corinto si articola in una lunga sticomitia fra il re e lo straniero, cui assiste – presumibilmente sempre più sconvolta – anche la regina. Dalle parole pronunciate sappiamo solo che, fino al v. 987, Giocasta respinge con ottimismo i timori di Edipo. Dopo quella battuta il personaggio resta in scena, e capisce, unico tra i presenti, il senso recondito delle rivelazioni portate dal messaggero di Corinto. Quando la regina riprende la parola (vv. 1056 sgg.), il suo atteggiamento è profondamente mutato, ed è verosimile che questa trasformazione, che il testo non registra in alcun modo, fosse segnalata al pubblico da segnali drammatici *non verbali*. Naturalmente esi-

stono un'accezione forte e una debole del termine 'controsцена': se la prima indica tutte quelle azioni *rilevanti per lo sviluppo del dramma* eseguite in silenzio dai personaggi presenti sulla scena ma non impegnati in un dialogo (come l'agnizione di Giocasta, che di lì a poco correrà a suicidarsi), una forma elementare di controsцена è costituita comunque dal complesso di gesti e di azioni compiuti dai vari personaggi durante le battute dei loro interlocutori. A meno di non postulare, in modo poco probabile, una recitazione totalmente statica, è assai probabile che tra una battuta e un'altra di un dialogo i personaggi in silenzio emettessero comunque segnali col corpo o con la posizione sulla scena.

L'esempio della controsцена serve peraltro solo a sottolineare un triste paradosso: della dimensione *visiva* della tragedia antica noi non abbiamo *alcuna evidenza diretta*: tutto ciò che possiamo immaginare ci viene dalle parole – beninteso, solo se siamo disposti a credere che semplici indicazioni spaziali o prossemiche possano in qualche modo supplire la perdita della compo-

Edipo e la sfinge. Kylix attica a figure rosse attribuita al Pittore di Edipo, da Vulci, 480-470 a.C., Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco 16541.



nente spettacolare. È ormai oggetto di consenso pressoché unanime che i tentativi di ricostruire la scena tragica classica basandosi sull'iconografia vascolare a tema mitologico, come si è fatto a lungo e in forme anche molto articolate (da Séchan 1926 a Trendall e Webster 1971: per una discussione della storia degli studi vd. quanto scrive Ludovico Rebaudo in Banfi *et alii* 2013, pp. 55 sgg.), siano solo una petizione di principio: se noi accettiamo per ipotesi che i vasi riflettano la messa in scena, diventa facile per noi visualizzarla secondo quelle indicazioni; ma l'impostazione corretta del problema è quella opposta: come e in che misura, conoscendo la tragedia greca solo dai pochi *testi* conservati, possiamo riconoscere nell'iconografia vascolare le tracce della loro *messa in scena* per noi del tutto ignota?

Quanto appunto sia ignoto e inafferrabile l'oggetto principale della nostra indagine è rivelato dal tipo di petizioni di principio, di incongruenze o di anacronismi che, anche involontariamente, si producono quando si parla di messa in scena tragica del mito. Consideriamo un esempio concreto: in un suo saggio importante sulla rappresentazione iconografica di narrazioni mitologiche, Klaus Junker riflette sulle forme della narrazione per immagini analizzando una celebre coppa attica che rappresenta Edipo e la Sfinge (fig. 2).

Allo scopo di sostenere l'idea – del resto affatto condivisibile – che l'immagine non vuole essere passiva visualizzazione di un concreto momento dell'azione, bensì una sua stilizzazione che tiene conto di altri fattori più generali, Junker deve prima mettere in guardia da una serie di false piste che si aprono agli occhi del lettore inesperto. Una di queste è la tentazione di prendere l'immagine per una cristallizzazione immediata dell'azione mitica:

Das Momenthafte oder Simultane der Darstellung verleitet dazu, darin [in questa immagine] eine Art wörtliche Illustration einer mythischen Handlung zu sehen, vergleichbar dem Szenenbild einer Theateraufführung. [p. 45, corsivo mio]

Il discorso di Junker prosegue poi asserendo che l'immagine non è affatto questa semplice cristallizzazione, perché è arricchita da altri elementi che lo studioso si premura subito di analizzare e descrivere. A noi però interessa non tanto il discorso generale di Junker, quanto il segmento in corsivo nella citazione: esso è infatti un riflesso, sicuramente non del tutto volontario, di un modo fallace di intendere l'esperienza teatrale da cui nemmeno uno specialista consapevole come Junker risulta esente. Come si capisce, infatti, la messa in scena teatrale viene suggerita come termine di confronto contrastivo, e il discorso dà per scontato che essa sia ciò che invece l'immagine

su vaso non è, ovvero una *resa immediata e senza filtri* dell'azione mitica. L'immagine su vaso è stilizzazione stratificata di un racconto, sembra dire Junker, mentre ciò che si vede sulla scena in un momento dato è *esattamente* la riproduzione mimetica, la realizzazione letterale «einer mythischen Handlung». Orbene, Junker deve star parlando in senso metaforico, o comunque avere in mente il teatro moderno (lo "Szenenbild" suggerisce stranamente l'idea di 'foto di scena'); è certo che, se si riferisce alla scena classica, questo suo presupposto è fallace, non solo perché abbiamo ragione di ritenere che l'aspetto visuale delle messe in scena antiche, oggi perdute, obbedisse a criteri di stilizzazione non minori di quelli dell'iconografia contemporanea; ma soprattutto perché una conoscenza anche superficiale delle tragedie classiche conservate ci mostra che il loro rapporto con l'azione mitica è ben lontano da un'attuazione lineare. La tragedia, paradossalmente, *non è* azione mitica ("mythische[] Handlung"), o lo è solo in misura marginale. Tra il racconto mitico e la sua versione tragica sussistono enormi differenze, certo non minori di quelle che si possono individuare tra quel racconto e le sue rappresentazioni iconografiche. L'azione che ha luogo in una "Theaterrückführung" dove l'immagine scenica coincide con l'azione mitica sembra aver meno a che vedere con il teatro, dunque, che con la pittura stessa: l'affermazione di Junker è valida infatti per un solo tipo di teatro, storicamente ed esteticamente ben riconoscibile: quello improntato appunto al pittoricismo, dove le azioni mitiche si cristallizzano in composizioni che le raffigurano senza mediazioni nell'evidenza del loro accadere, arricchendole soprattutto di una rete allusiva a moduli e forme pittoriche dell'enciclopedia condivisa dall'autore e dal suo pubblico. Ma il pittoricismo, come sappiamo, è solo una scelta estetica assai rara nella concreta prassi teatrale. L'azione sulla scena, al contrario, è di solito ben lontana dalla sintesi, che invece è privilegiata appunto dalle composizioni iconografiche.

Il curioso equivoco di Junker ci permette così di mettere a fuoco un ulteriore aspetto, per alcuni versi paradossale, nei rapporti tra iconografia narrativa e narrazione verbale, tra immagine e parola: se la narrazione (il linguaggio) si sviluppa linearmente in diacronia, l'immagine, aggregato di forme senza movimento, è invece percepibile tendenzialmente in modo sincronico (naturalmente la sincronia assoluta è solo un'astrazione: anche un'immagine viene decodificata *nel tempo*, e l'occhio del fruitore disegna un suo percorso, più o meno consapevolmente orientato dall'artista, che finisce per determinare una dimensione diacronica secondaria nell'esperienza estetica). Questo significa che l'organizzazione dei contenuti del mito tramite la parola privilegia percorsi analitici, che mettono in evidenza gli snodi causali e soprattutto la concatenazione *temporale* degli accadimenti. Al contrario, l'im-

immagine è incline piuttosto all'organizzazione sintetica, dove emergono con la massima chiarezza i fattori sincronici (azioni, relazioni spaziali ecc.) ma più difficilmente quelli temporali o logico-causali. Nonostante questa importante differenza di fondo, immagine e parola sembrano voler correggere, temperare sul piano espressivo le proprie caratteristiche strutturalmente predominanti. La semiosi dell'immagine, ad esempio, cerca di compensare i limiti espressivi del mezzo forzando la dimensione sincronica propria della figura statica con elementi antirealistici, che allontanano cioè l'immagine narrativa dalla fisionomia di semplice 'fotogramma' di un istante di realtà. Un esempio classico della semiosi propria della narrazione per immagini è in un celebre vaso da Eleusi (ma questa stessa impostazione dell'immagine è attestata altre volte anche successivamente), che rappresenta l'accecamento del Ciclope ad opera di Odisseo e dei suoi compagni.

L'accecamento di Polifemo. Anfora protoattica a figure nere del Pittore di Polifemo, ca 670 a.C., Eleusi, Museo archeologico.



Lì la successione analitica di due momenti della storia mitica, narrati in successione nei testi letterari, a cominciare dall'archetipo odissiaco, viene compressa in una composizione apparentemente unitaria e sincronica: mentre nel mito il Ciclope viene *prima* fatto ubriacare e *poi* accecato nel sonno, qui l'istante dell'accecamento coglie il mostro mitologico mentre ancora tiene in mano una coppa: i due momenti, ben distinti nella storia mitica, sono compresi dalla 'trama' del racconto per immagini all'interno dello stesso 'istante' colto dalla rappresentazione.

Viceversa, la drammatizzazione del mito non si limita solo a riportare le azioni della storia mitica nella loro linearità temporale, cosa in fondo comune anche ad altre forme di discorso mitico (ad esempio in epica o negli *excursus* mitologici della lirica corale), ma ama indugiare nell'esplorazione logico-riflessiva dei nessi, che vengono così a costituire dei momenti di *stasi* all'interno della diacronia narrativa. Troppo facilmente si dimentica che la tragedia nasce dal canto e dalla danza, e che in epoca classica il canto e la danza ne costituiscono ancora la componente essenziale. Ma i cori, come si sa, raramente contribuiscono in modo organico al progresso dell'azione: nella maggioranza dei casi essi rappresentano un momento di *stasi* del racconto mitico, tanto che nel V secolo cresce progressivamente, e poi alla fine prevale nel secolo successivo, la tendenza a inserire in un'azione tragica canti corali irrelati al resto della vicenda.

Questi due esempi dovrebbero chiarire la paradossale complementarietà della semiosi teatrale e figurativa: la tragedia è *discorso nel tempo*, e si configura dunque in teoria come sostanziata da *azione in presa diretta*; ciò nonostante essa tende piuttosto alla stasi riflessiva, e marginalizza l'evento dinamico in luoghi quantitativamente o qualitativamente decentrati (come vedremo meglio tra poco). Viceversa l'immagine si sostanzia per sua natura di forme statiche, cui è strutturalmente estraneo il movimento e lo sviluppo diacronico; cionondimeno l'iconografia ricerca in ogni modo il *superamento di questa stasi imposta dal mezzo* tramite la compressione sintetica della narrazione, e in generale tramite il dinamismo garantito dalla selezione dei momenti apicali dell'azione.

Mito, epica e tragedia: che cos'è l'azione tragica?

L'alterità invalicabile che sembra opporre parola e immagine come azione nel tempo vs. stasi senza tempo non regge dunque alla prova dei fatti nel caso specifico del teatro tragico: la tragedia, benché parola e azione, tende a configurarsi come un modo del tutto peculiare di organizzare i contenuti

narrativi, e per essa il dinamismo dell'azione, così importante per l'iconografia, appare un aspetto decisamente secondario. Vale la pena a questo punto di esplorare più in dettaglio in cosa consista questa peculiarità, per capire se e in che misura è possibile definire l'azione specifica del dramma tragico e della sua messa in scena rispetto all'azione di cui appaiono sostanziate i racconti mitici.

Sul piano propriamente narrativo, la tragedia si contrappone all'epica per la sua maggiore focalizzazione: al centro del dramma è un momento specifico di un mito che nella sua interezza può contenere anche più episodi significativi.

In literature, epics are expansive, recounting a series of events with lively descriptions of settings and actions, and including many digressions and amplifications; tragedies, by contrast, are normally restricted to a single pivotal event, enacted by few characters within a limited time span. (Woodford 2003, p. 43)

La distinzione era ben chiara già a Aristotele, che nella *Poetica* precisa appunto (1449 b10-17):

ἡ μὲν οὖν ἐποποιία τῇ τραγωδίᾳ μέχρι μὲν τοῦ μετὰ μέτρον λόγῳ μίμησις εἶναι σπουδαίων ἡκολούθησεν· τῷ δὲ τὸ μέτρον ἀπλοῦν ἔχειν καὶ ἀπαγγελίαν εἶναι, ταύτῃ διαφέρουσιν· ἔτι δὲ τῷ μήκει· ἡ μὲν ὅτι μάλιστα περᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, ἡ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ καὶ τούτῳ διαφέρει, καίτοι τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγωδίαις τοῦτο ἐποιοῦν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσιν.

L'epica dunque segue la tragedia nell'essere un'imitazione di caratteri seri scritta in versi; differisce invece perché ha un solo metro e perché è una narrazione, e inoltre per la durata: l'una cerca di restare nell'ambito di una sola giornata, o di superarlo di poco, l'epica è diversa perché indeterminata nel tempo, benché all'inizio anche le tragedie si regolassero sotto questo riguardo come i poemi epici. (trad. G. Paduano)

Questa opposizione epica/tragedia sembra un dato acquisito nello studio dell'iconografia a contenuto narrativo; secondo Shapiro 1996, a essa corrisponde, nel codice della rappresentazione iconografica del mito, una polarità nel modo di articolare la narrazione: a volte infatti l'artista sceglie di rappresentare una vicenda anche lunga e complessa, come appunto i miti del racconto epico; altre volte si riscontra invece una tendenza alla focalizzazione monocentrica, affine alla selezione narrativa propria della tragedia.

Questa contrapposizione è senz'altro legittima e produttiva, ma a mio modo di vedere non del tutto rigorosa; anche la tragedia può affrontare miti complessi e articolati – in quel caso non in un singolo dramma, ma in una tetralogia, quel sistema di drammi che, almeno nella prima fase di sviluppo del teatro tragico, offre al drammaturgo possibilità di concreta emulazione del grande racconto epico. Le peculiarità principali della narrazione mitologica filtrata dal codice tragico sono legate essenzialmente ai limiti tecnici e alle conseguenti convenzioni formali del genere.

Se si considerano semplicemente i miti narrati come *fabula*, come 'storia' (Genette 1972), allora epica e tragedia non presentano differenze di rilievo: in entrambi i generi sono compresi racconti di vicende mitiche che, se ridotte alla pura sintesi degli eventi, potrebbero facilmente coincidere (e non si dimentichi in particolare la scelta omerica di focalizzare la narrazione dell'*Iliade* intorno al solo tema principale dell'ira di Achille, scelta in cui già Aristotele vede un riflesso dell'eccellenza poetica di Omero). Se invece si guarda al modo in cui queste 'storie' vengono articolate in racconto, si constata come la tragedia soggiaccia a convenzioni sensibilmente più restrittive rispetto ai generi propriamente narrativi – restrizioni di ordine quantitativo e qualitativo.

Sul piano quantitativo, i limiti sono fissati dal numero di attori e di coreuti via via impegnati nell'azione. Anche se un mito comprende grandi quantità di personaggi, solo due o tre figure individuate possono essere compresenti sulla scena tragica; anche la completa solitudine di un personaggio è possibile solo nelle scene prologiche e nelle rare occasioni in cui il Coro esce dalla scena (ad esempio nell'*Aiace* di Sofocle). Del resto la moltitudine può essere espressa solo dall'individualità multipla ma indistinta del Coro. La totalità dei personaggi di una vicenda, insomma, non è mai presente sulla scena tragica, ma si può ricostruire solo a posteriori – mentre molti vasi a soggetto mitologico, potremmo ricordare *per incidens*, amano esibire vere e proprie rassegne di tutti i personaggi coinvolti. A questo repertorio di possibilità nel complesso piuttosto limitato si contrappone la relativa libertà della narrazione mitica nel genere epico, che può comprendere a un estremo scene di completa solitudine (Achille sulla riva del mare in *Iliade I*), all'altro grandi scene di massa (la mnesterofonia odissica, ad esempio). Un discorso analogo vale per la rappresentazione dello spazio, che in tragedia è solo raramente polivalente (ad esempio nelle *Eumenidi*, in cui la scena si sposta da Delfi a Atene nel corso dell'azione), ma resta per lo più ancorato a un luogo specifico, per quanto analiticamente specializzato nelle sue parti.

Considerando invece fattori qualitativi, come i tipi di azioni possibili e le loro modalità rappresentative, salta subito agli occhi, a mio modo di vedere, una certa complementarità fra epica e tragedia: mentre la prima ha un orizzonte rappresentativo che include descrizioni, dialoghi e azioni, come pure spunti riflessivi (gnomici o psicologistici, in entrambi i casi sia in focalizzazione zero che in focalizzazione interna), la tragedia sembra privilegiare aspetti strutturalmente coerenti con le sue stesse limitazioni tecniche; essa rappresenta infatti, tramite il monologo o l'interazione discorsiva colta nel suo farsi, *l'imminenza* di un'azione o l'insieme dei fattori che portano alla sua realizzazione, come pure *le conseguenze* emotive e relazionali di un'azione. Rispetto alla nuda successione di eventi che costituisce la *fabula* mitica, il baricentro tragico sembra spostarsi verso altri orizzonti: ben più dell'azione o della concatenazione di azioni cruciali cui si può ridurre in ultima analisi la storia mitica, la tragedia privilegia momenti pre- o postliminari, dove la massima importanza non spetta alle azioni salienti ma a forme disperate di attività *intellettuale*: dall'acquisizione/scambio di informazioni all'analisi degli stati di fatto, dallo scontro persuasivo alla chiosa *a posteriori* di un evento. I personaggi tragici vengono rappresentati mentre dibattono (o si dibattono) perché posti di fronte a scelte che dipendono da norme, fatti o eventi che si conoscono inizialmente o che vengono acquisiti/rettificati nel corso del dramma – e che non di rado coincidono, questi sì, con i contenuti evenemenziali del racconto mitico. Come giustamente mette in evidenza Giovanni Cerri (2013, p. 92 sgg.), l'azione tragica cui si riferisce Aristotele nella *Poetica*, e che per noi è, si può dire, l'azione tragica per antonomasia, a ben vedere *non è altro che parola*.

Questo insolito paradosso potrebbe sembrare poco significativo, o comunque dovuto a fattori strutturali estrinseci, come ad esempio la limitatezza tecnica della drammaturgia delle origini. Certo, abituati come siamo al ritmo dei film hollywoodiani, dove le azioni si susseguono a velocità così incalzante da occultare non di rado la debolezza delle transizioni causali, la vacuità dei personaggi o delle loro motivazioni, la tragedia greca ci appare come un aggregato drammatico molto rudimentale. In realtà questa *prevalenza della parola sull'azione* non va considerata una mera risultante di limiti meccanici, perché è anzi una scelta estetica precisa, che caratterizza specificamente la tragedia greca come forma d'arte. La danza, e la danza mimetica in particolare, non sono mai state estranee alla prassi artistica dei Greci, che avrebbero senz'altro potuto sviluppare una drammaturgia focalizzata sulla concatenazione serrata di azioni salienti riprodotte mimeticamente dal gesto; e tuttavia il loro teatro non sceglie la strada dell'azione evocata, ma della riflessione analitica che esplora *i dintorni dell'azione* – i motivi, la

decisione, la scelta, le incertezze, la preparazione, e infine i commenti retrospettivi. Non c'è modo di argomentarlo qui, ma è forse proprio in questi tratti che affiora la genealogia del dramma dalla riflessione lirica, piuttosto che dal racconto epico.

Quando si pensa a confrontare le immagini mitologiche sui vasi con il loro presumibile *ipotesto spettacolare*, si deve perciò avere sempre ben chiaro che sulla scena tragica non è dato mai o quasi mai vedere rappresentata l'ossatura evenemenziale del racconto mitico, ma un aggregato, spesso originale e in ogni caso ben altrimenti complesso, delle sue *ricadute discorsive*. È appunto l'espressione di discorsi (attesa, ricerca, scambio di informazioni veraci e fallaci; perorazioni e dibattiti; analisi e commenti di situazioni) a costituire il nucleo vero e proprio dell'azione tragica, mentre sono gli eventi apicali, in stilizzazioni variamente organizzate, a costituire l'oggetto privilegiato della narrazione per immagini.

Insomma, nel comparare le 'azioni' comuni a un'immagine mitologica e a un testo tragico, si deve quanto meno ricordare che *il δρᾶν teatrale non è lo stesso δρᾶν delle narrazioni iconografiche*. Basta a provarlo un semplice confronto: se si considera ad esempio una versione sintetica di servizio di una trama tragica, si osserva che in essa sono contenute tendenzialmente tutte le azioni su cui si sofferma l'attenzione dei pittori vascolari; azioni che però nella tragedia occupano uno spazio limitatissimo, pur rappresentando il culmine evenemenziale del dramma. Prendiamo ad esempio l'ipotesi antica alla *Medea* di Euripide:

Μήδεια διὰ τὴν πρὸς Ἰάσωνα ἔχθραν τῷ ἐκείνῳ γεγαμηκέναι τὴν Κρέοντος θυγατέρα ἀπέκτεινε μὲν αὐτήν καὶ Κρέοντα καὶ τοὺς ἰδίους υἱούς, ἔχωρίσθη δὲ Ἰάσωνος Αἰγεί συνοικήσουσα. παρ' οὐδετέρῳ κείται ἡ μυθοποιῶν.

A causa della sua inimicizia per Giasone, per il fatto che lui aveva sposato la figlia di Creonte, Medea uccise costei, Creonte e i suoi propri figli e si separò da Giasone, per andare a vivere con Egeo. Il mito non è trattato da nessuno degli altri due.

Nell'estrema sintesi cui Aristofane di Bisanzio riduce la vicenda, si vede quali sono le componenti informative ritenute indispensabili: 1. la causa dell'ostilità di Medea (τῷ ἐκείνῳ γεγαμηκέναι τὴν Κρέοντος θυγατέρα); 2. la prima azione saliente (ἀπέκτεινε μὲν αὐτήν καὶ Κρέοντα); 3. la seconda azione saliente, apice drammatico dell'intera tragedia (ἀπέκτεινε [...] τοὺς ἰδίους υἱούς); 4. la conclusione, in cui si realizza la rottura definitiva con

Giasone (ἐχωρίσθη δὲ Ἰάσωνος); 5. un accenno al seguito della vicenda (Αἰγεῖ συνοικήσουσα).

Consideriamo ora se, quando e dove queste azioni compaiono nella tragedia, e, per converso, nel repertorio dell'illustrazione vascolare su questo tema, in modo da enucleare eventuali tendenze nella dislocazione delle informazioni nelle due diverse modalità di narrazione. La causa dell'ostilità (punto 1) è assente nell'iconografia, come pure nel dramma in senso proprio: ne fa menzione la nutrice nel prologo (vv. 17-19) come di un fatto compiuto. Viceversa le due azioni salienti (punti 2 e 3) sono esplicitamente attestate nella coroplastica classica, mentre nel dramma sono marginalizzate in un modo che vedremo caratteristico per il trattamento delle azioni apicali: la prima avviene fuori scena ed è oggetto di semplice discorso riferito (*rhesis* del messaggero vv. 1136 sgg.); la seconda avviene sì in presa diretta, ma fuori scena (Medea esce al v. 1250), in concomitanza con un canto del Coro sospeso tra commento riflessivo e desiderio di partecipare all'azione impedendo l'infanticidio. La simultaneità emerge dopo il v. 1270, quando le grida fuori scena dei bambini sono stimolo agli ulteriori commenti del Coro; e l'esito dell'assassinio è visibile solo dopo il v. 1313, che segnala l'apertura della porta scenica e lo svelamento dei cadaveri. L'ultimo punto, la destinazione finale di Medea, ha luogo dopo la conclusione del dramma, ma è anticipata da un dialogo con il re di Atene Egeo che occupa tutto il terzo episodio (vv. 663 sgg.), durante il quale Medea ottiene la promessa giurata di asilo in Attica, in cambio dell'aiuto che presterà al re per generare dei figli. L'azione descritta nella sintesi, come si vede, cioè il συνοικεῖν vero e proprio, non è compresa nel dramma, se non per la spettacolare partenza del carro alla volta di Atene; tuttavia il testo indugia lungamente sui preparativi relazionali e logistici di quella stessa partenza. Il solo punto dei cinque in cui la sintesi evenemenziale coincide con la trama effettiva del dramma è dunque il 4, in cui si compie la separazione di Medea da Giasone. L'azione della trama tragica, in questo caso, coincide con l'esodo della tragedia, e si realizza nei lunghi dialoghi di ostile chiarimento tra la donna sul carro alato e l'uomo improvvisamente vedovo e privo dei figli (vv. 1293 sgg.). Per una volta, l'iconografia vascolare, cui questo momento della vicenda è particolarmente caro, sembra convergere con il trattamento teatrale del mito: la scena di confronto tra Medea sul carro e Giasone ha in effetti un riscontro concreto nel trattamento tragico dell'azione, mentre le altre, pur presenti nell'iconografia, hanno a che vedere solo indirettamente con ciò che la tragedia porta concretamente sulla scena. La tragedia, insomma, comprende dialogo statico-riflessivo, narrazione ed evento, ma quest'ultimo, che pure sembra il principale oggetto di attenzione della rappresenta-

zione iconografica, non è che una parte quantitativamente minoritaria nella struttura complessiva del dramma.

Quello che c'è è quello che si vede? Azione rappresentata e azione riferita sulla scena tragica

Se vogliamo impostare con precisione il problema del rapporto che sussiste tra l'iconografia vascolare e la scena tragica è bene dunque tenere sempre ben presente che il tessuto della tragedia non è uniforme, ma risulta composto da elementi che intrattengono con la storia mitica rapporti di maggiore o minore prossimità. Il primo elemento è l'*azione-evento*, ovvero il momento in cui la messa in scena *realizza*, più o meno senza filtri prospettici, una delle azioni che compongono l'ossatura evenemenziale del mito. La seconda componente è invece l'*azione riferita*, che già Aristotele contrappone all'azione direttamente rappresentata – ma che sarebbe immetodico ritenere del tutto estranea al teatro tragico; in essa convergono da un lato la modalità della narrazione indiretta tradizionale (la prospettiva narrativa dell'epos, per intenderci), dall'altro le componenti propriamente ecfastiche, attestate fin dalle origini della pratica letteraria (*Iliade XVIII*) e praticate ad alti livelli di sofisticazione in tutta la tradizione letteraria antica. La terza componente è invece quella in cui abbiamo riconosciuto la dimensione più specifica dell'azione tragica, ovvero il *dialogo statico*, in cui vengono approfondite, lontano da eventi salienti o apicali, le componenti relazionali, intellettuali e psicologiche che a quelli pure si collegano.

Mentre l'azione riferita è anch'essa, come l'azione-evento, un'azione dinamica e saliente, ma avulsa dalla dimensione visuale della messa in scena, la stasi dialogica è priva di salienza visiva. Nel dialogo riflessivo il pubblico può vedere semplicemente un'interazione tra personaggi, o tra personaggi e coro, variamente connotata dalla gestualità, ma tendenzialmente composta e uniforme. Ciò non di meno essa è il tratto che predomina nell'esperienza visiva del teatro tragico (sempre a prescindere, beninteso, dalle danze del coro, che non a caso si svolgono anche in uno spazio ad esse riservato): per la maggior parte della durata del dramma, insomma, il pubblico non vede altro in scena che personaggi impegnati in uno statico e intellettualissimo 'scambio di parole'.

Alla stasi dialogica in cui si realizza la quasi totalità del teatro tragico, momenti dall'impatto visuale inevitabilmente poco spettacolare, si alternano invece gli snodi di addensamento evenemenziale che costituiscono i sussulti propriamente dinamici del dramma. Anche in questi casi, tuttavia, la

stragrande maggioranza degli eventi ha luogo sotto forma di azione riferita, cioè di un'azione *senza impatto visuale diretto* (vale a dire indipendente dalla visualizzazione fantastica soggettiva). Questo è un fatto sulla cui portata si riflette forse troppo poco: l'enorme abbondanza, in tragedia, di nunzi, araldi, sentinelle, testimoni, servi, nutrici, pedagoghi e satelliti vari la cui funzione consiste solo nell'introdurre o trasferire informazioni essenziali per lo sviluppo della trama, significa che la tragedia non si configura come un discorso interamente *rappresentativo*, ma che essa si risolve in gran parte in *narrazione*. La tragedia è sì azione rappresentata, ma essa è – altrettanto, se non di più – *racconto evocativo*. Evocativo, cioè, di immagini che lo spettatore *non può vedere*, ma che vengono affidate alla sola descrizione verbale, né più né meno che nel racconto epico (il quale a sua volta, non dimentichiamolo, include stralci 'rappresentativi' nelle scene di dialogo).

Cerchiamo a questo punto di considerare più analiticamente qualche caso concreto di organizzazione della materia narrativa in tragedia, in modo da mettere in evidenza i diversi modi in cui si realizza quello sbilanciamento dall'azione-evento del mito verso l'approfondimento informativo e analitico in cui va riconosciuto a mio giudizio lo specifico dell'azione tragica.

Mi sembra sensato prendere in esame drammi dall'innegabile dinamismo evenemenziale – ad esempio in Eschilo l'*Agamennone* a preferenza di altri come *Supplici*, *Sette contro Tebe*, *Prometeo incatenato*, in cui la stasi analitica e la componente di approfondimento intellettuale prevalgono in modo evidente. L'*Agamennone* è invece una tragedia in cui succede moltissimo, e in cui gli eventi principali (1. il ritorno e 2. la morte violenta del protagonista) non sono relegati a luoghi lontani, ma avvengono al centro del dramma, cioè in presa diretta sulla scena o comunque appena schermati. Cionondimeno, l'*Agamennone* è in primo luogo una *tragedia del discorso informativo*, piuttosto che dell'azione mitica in senso stretto: nel prologo (1 sgg.) la sentinella riferisce la notizia, arrivata ad Argo attraverso l'ingegnoso sistema della catena di segnali luminosi, della caduta di Troia e del ritorno imminente di Agamennone; nel primo episodio (vv. 264 sgg.), Clitemestra estende questa informazione al Coro, e la discussione che si instaura indugia a lungo sull'aspetto 'metadiscorsivo' della notizia stessa, tematizzando lo stupore dei vecchi argivi per una trasmissione così rapida. Nell'episodio successivo (vv. 503 sgg.) la dicotomia anticipazione *vs.* evento è ulteriormente mediata da un'altra tappa di un processo informativo: l'araldo di Agamennone entra in scena confermando che le notizie dei fuochi sono vere, e anticipando (nuovamente, ma con una diversa forma di certezza) che di lì a poco Agamennone sarà a casa. Anche stavolta, come nella tappa precedente, il processo informativo

viene sdoppiato: l'araldo parla prima al Coro (vv. 503-582; si noti l'enfasi sulla conclusione del discorso: πάντ' ἔχεις λόγον, v. 582) e quest'ultimo lo invita poi a ripetere la sostanza del discorso a Clitemestra (vv. 585-586), mentre lei evita la ridondanza affermando che saprà tutto direttamente dal marito (vv. 598-599: καὶ νῦν τὰ μάσσω μὲν τί δεῖ σέ μοι λέγειν;/ ἄνακτος αὐτοῦ πάντα πεύσομαι λόγον). In ogni caso la duplicazione dell'annuncio è sottolineata nel testo, se nel discorso della regina è menzionato anche ὁ πρῶτος νύχιος ἄγγελος πυρός (v. 588), cioè l'annuncio del segnale luminoso; e comunque l'araldo insiste nel voler *raccontare* la sparizione della nave di Menelao durante il viaggio di ritorno (un accenno prolettico al dramma satiresco *Glauco Potnio*, con cui si concludeva la tetralogia?). Ancora informazione e racconto, dunque, fino al v. 680. Quando, nel terzo episodio, Agamennone entra finalmente in scena, vediamo finalmente compiersi in diretta la prima parte dell'azione mitica, il 'ritorno del Re'. L'azione-evento (cioè gli snodi del mito oggetto di drammatizzazione vera e propria) viene peraltro ulteriormente articolata sulla scena: prima ci sono saluti variamente declinati, poi un momento di contrasto tra il re e la regina dopo che quest'ultima ha invitato il marito a calpestare la porpora; infine, subito prima dell'entrata nella reggia, la richiesta da parte di Agamennone di accogliere Cassandra, che lo ha accompagnato in scena senza parlare. Nel quarto episodio, uno dei più memorabili dell'intero teatro greco, si può osservare al meglio come la tragedia tenda a *sovrapporre e far coincidere racconto e rappresentazione*, realizzando l'azione tragica, cioè l'azione rappresentata, come momento di stasi discorsiva, e dislocando invece l'azione mitica, cioè la componente evenemenziale del mito, sul piano della narrazione. L'azione rappresentata in questo episodio consiste infatti in una lunga esternazione di Cassandra, parte monologica, parte dialogica, al termine della quale la prigioniera troiana entra nel palazzo. I fatti rappresentati in senso proprio comprendono insomma l'invasamento della profetessa e il suo inconcludente tentativo di avvertire il Coro del pericolo che incombe su Agamennone. Di nuovo, come si vede, un'azione in cui prevale la dimensione informativa. Viceversa, le parti della storia mitica contenute in questo episodio, ricchissime e articolate, *non sono altro che racconto*, cioè vengono trasmesse in modalità *narrativa*, e non rappresentativa. Anche se in forme diversissime, e soprattutto a un incomparabile grado di intensità emotiva, la logica narrativa del quarto episodio non fa altro che *ripercorrere la stessa struttura* del prologo e dei primi due episodi: anche qui, come negli altri casi, qualcosa che viene rappresentato sulla scena *ci informa* di ciò che sta per succedere o succederà comunque in un futuro più o meno lontano. Stavolta non si tratta di un segnale di fuoco che anticipa il ritorno del re, come nel prologo, né delle parole della regina o di un araldo, come nel primo e nel secondo episodio; stavolta la prolessi nar-

rativa assume le forme (originali e memorabili) di una profezia, che descrive, in modo obliquo ma del tutto trasparente per lo spettatore, il seguito della vicenda mitica, sconfinando oltre la fine della tragedia: la moglie sta per uccidere il marito, avverte la prigioniera; lei stessa verrà uccisa insieme a lui, ma poi il figlio ucciderà la madre assassina, e così sarà continuata la catena di delitti che comincia con il banchetto di Atreo (da notare che nel racconto prolettico di Cassandra compaiono più volte, in una splendida commistione di passato presente futuro, inserti analettici che ricordano appunto l'inizio dei delitti, nonché il sacrificio di Ifigenia). In termini quantitativi, dunque, il *racconto* in scena (dei fatti avvenuti o prossimi al compimento) è molto più ricco della semplice azione rappresentata (il tentativo fallito di informare), ma l'intensità drammatica dipende del tutto, com'è ovvio, dalle eccezionali condizioni enunciative di quel racconto stesso.

Appena uscita di scena Cassandra, si ode la voce di Agamennone che viene assassinato: ancora una volta, la seconda parte dell'azione mitica, piccolo segmento del mito atridico ma culmine di questa tragedia, viene a coincidere con l'azione tragica e si compie *in presa diretta* sulla scena (anche se schermata dalle porte del palazzo). Nell'ultimo episodio (vv. 1371 sgg.) il contenuto della storia mitica è invece, di nuovo, già *solo racconto*: Clitemestra torna fuori dal palazzo per sintetizzare al Coro l'accaduto ed esporre le

Cassandra cerca scampo da Aiace Oileo (scena da una Ilioupersis). Kalpis attica a figure rosse del Pittore di Cleofrade, 490-480 a.C., Napoli, Museo archeologico.



proprie ragioni e i propri intenti. L'entrata di Egisto in scena nell'esodo non modifica la dimensione analitica e progettuale di questa parte del dramma, in cui niente avviene se non un ulteriore scambio di racconti e discorsi.

Volendo schematizzare in questa prospettiva la trama dell'*Agamennone*, possiamo osservare che la parte della tragedia in cui l'azione rappresentata coincide con i contenuti tradizionali del mito si limita al terzo episodio e a pochi versi alla fine del quarto. Il resto è altro – anticipazione, racconto, argomentazione, commento, espressione di emozioni e di progetti: di fatto, come abbiamo visto, il resto è essenzialmente *parola*. Ciò che invece passa nelle immagini a contenuto mitologico è principalmente la componente *evenemenziale* della storia, cioè esattamente quell'azione-evento che in tragedia viene sospinta ai margini, o che pure occupa il centro della scena, ma solo per un breve momento.

Se ad esempio consideriamo la storia iconografica del personaggio di Cassandra, per limitarci a una parte ridotta ma molto significativa del dramma,

Clitennestra uccide Cassandra. Coppa attica a figure rosse attribuita al Pittore di Marlay, Ferrara, Museo archeologico 2482 (T 264 VT).



osserviamo che nella stragrande maggioranza le attestazioni tardo arcaiche e classiche riflettono il mito della caduta di Troia (*Iliupersis*, dal titolo di un poema epico di incerta datazione, da attribuire forse ad Arctino di Mileto). Cassandra è rappresentata, spesso nuda, per alludere allo stupro che ha luogo durante l'episodio, nel momento in cui corre o si aggrappa al simulacro di Atena per sottrarsi, invano, alla presa sacrilega di Aiace Oileo. Così ad esempio nella celebre *Iliupersis* di Cleofrade.

Questo aspetto della vicenda mitica di Cassandra si conserva anche in epoca tardo-classica, come attesta un frammento di anfora attribuibile al pittore di Dario. Qui il motivo iconografico è ancora affatto congruo con le versioni più antiche dell'immagine.

Accanto a questa iconografia prevalente, attestazioni sporadiche sembrano invece riflettere i contenuti dell'*Oresteia*. In particolare una coppa attica da Spina, attribuita al pittore di Marlay, mostra Cassandra nel momento in cui viene attaccata da Clitemestra con un'ascia bipenne.

Per il nostro discorso sono rilevanti alcuni aspetti: in primo luogo, la composizione dell'immagine sembra congruente nell'insieme con l'iconografia dell'*Iliupersis*: la profetessa si rifugia presso un altare, con la gamba sinistra piegata in un gesto topicamente attestato in simili contesti, mentre su di lei incombe l'assassina armata di ascia, in posa stante affine a quella di Aiace Oileo prima dello stupro. Questo significa che per il pittore di questa immagine, che pure racconta un momento diverso del mito di Cassandra, la scena 'epica' tradizionale, della profetessa che cerca scampo verso un oggetto sacro, resta comunque un punto di riferimento rilevante. Confrontata con i suoi pericolosi nemici, Cassandra tende ad assumere, nell'immaginario iconografico, *sempre la stessa posa*.

Allo stesso modo deve restare rilevante l'iconografia di Clitennestra armata di ascia, che ci attestano rappresentazioni della morte di Agamennone anteriori all'*Oresteia*, ma che non è presupposta dal testo della tragedia (cfr. Kossatz Deissmann 1978; Vogel-Ehrensperger 2012). Questo ci conduce alla seconda considerazione: benché la datazione di questa coppa permetta di collocarla in decenni di poco posteriori alla rappresentazione dell'*Oresteia*, e quindi in un contesto di produzione che è ragionevole supporre capace di rifletterne l'impatto sulla cultura ateniese, è evidente che l'artista 1. vuole rappresentare l'azione apicale del mito di Cassandra, cioè la sua morte per mano di Clitemestra; 2. privilegia, rispetto alla lunga e memorabile frenesia profetica del personaggio di fronte al Coro, un'azione-evento

che ha luogo *fuori scena*; 3. visualizza questo evento servendosi comunque di moduli compositivi sedimentati nella tradizione iconografica precedente ma incompatibili con il testo di Eschilo (che con ogni verosimiglianza presuppone una spada e non un'ascia) e con la sua presumibile messa in scena.

In sintesi: un solo esempio concreto basta a evidenziare i limiti del presunto 'rapporto tra vaso e scena tragica': che nel vaso di Spina si possa vedere un riflesso delle innovazioni introdotte dalla memorabile versione eschilea del mito degli Atridi (in cui Clitemestra uccide Cassandra con un'ascia) è senz'altro possibile, e la considerazione complessiva delle rappresentazioni iconografiche di Cassandra spingerebbe a crederlo; tuttavia questo riflesso è quanto meno indiretto, ovvero non solo non sembra passare dalla scena, ma nemmeno dalla lettura del testo. La sola cosa che sta a cuore all'artista è la resa inequivocabile dell'evento apicale, in una forma il più possibile coerente con il repertorio iconografico di riferimento.

Complementarietà di immagine e tragedia

Un altro esempio da Sofocle dovrebbe ulteriormente evidenziare la divergenza delle strade *strutturalmente* preferenziali di tragedia e iconografica vascolare. Se consideriamo ad esempio l'azione delle *Trachinie*, anche questa una tragedia densa di accadimenti, ci rendiamo conto che in termini di trama il ruolo prevalente spetta ancora una volta alle dinamiche dell'informazione: all'inizio, mentre Deianira lamenta la sua condizione di incertezza e di abbandono, la nutrice suggerisce di mandare il figlio Illo a cercare notizie del padre (vv. 49-60). Seguono nell'ordine: 1. l'arrivo di un messaggero (vv. 180 sgg.) che annuncia l'arrivo di un araldo mandato dall'eroe (Λίχας ὁ κῆρυξ, v. 189); 2. l'arrivo di Lica (vv. 229 sgg.), che conferma la notizia del prossimo ritorno di Eracle, e intanto accompagna Iole in scena (Deianira la apostrofa ai vv. 307 sgg.); 3. la rettifica del primo messaggero (vv. 335 sgg.), che integra e corregge le informazioni fallaci e tendenziose fornite da Lica.

Una prima convergenza verso il nucleo dell'azione mitica saliente consiste nella decisione di Deianira di servirsi del sangue di Nesso come filtro d'amore, decisione che viene esplicitata in un discorso al Coro (vv. 553 sgg.). La prima parte di questa azione mitica viene rappresentata in scena: la consegna della tunica avvelenata ha infatti luogo ai vv. 602 sgg., quando Deianira affida a Lica il recipiente (ἄγγος, v. 622) con l'indumento e le istruzioni relative. Segue una scena (vv. 663 sgg.) in cui Deianira dà voce alle proprie incertezze, raccontando al Coro (vv. 674 sgg.) lo strano evento

(avvenuto fuori scena, beninteso!) che ha scatenato le sue paure: il bioccolo di lana con cui ha cosperso l'unguento si è autodistrutto. La narrazione ha la forma di un breve annuncio (vv. 674-678) seguita da un resoconto analitico e disteso (vv. 680 sgg.). Deianira stessa sottolinea la duplicazione: ὥς δ' εἰδῆς ἅπαν/ ἢ τοῦτ' ἐπράχθη, μείζον' ἔκτενῶ λόγον (vv. 678-679). Finito il racconto, torna in scena Illo (vv. 734 sgg.) con la notizia (e il lungo racconto) che il padre è in preda all'effetto del veleno. L'episodio successivo è occupato per intero dal racconto della τροφός, che riferisce al Coro il suicidio di Deianira. Infine sopraggiunge Eracle stravolto dal dolore e dall'ira (vv. 983 sgg.), e l'ultima scena è occupata dal dialogo col figlio in cui l'eroe giunge alla comprensione degli eventi, e dà disposizioni per la sua morte sul monte Eta (morte che avverrà ovviamente fuori scena). Anche in quello che sembra essere il momento apicale dell'azione, ovvero l'ultimo episodio del dramma, in cui Eracle si dibatte tra la vita e la morte per effetto del veleno di Nesso, l'azione-evento sembra intenzionalmente messa fuori campo: l'eroe non indossa in scena la tunica letale (in luogo dell'azione rappresentata abbiamo qui un'azione riferita), e analogamente

Eracle riceve da Deianira la tunica avvelenata (?). Pelike nolana alla maniera del Pittore di Washing, seconda metà del V sec. a.C., London, British Museum E370.



non è in scena che si completerà la sua agonia, ma solo dopo la conclusione del dramma; ancora una volta l'azione-evento è spostata sul piano dell'azione riferita, anche se stavolta in senso prolettico e non, come avviene nella maggioranza dei casi, analettico.

La diversa organizzazione semiotica dell'azione nella narrazione per immagini emerge in questo caso con particolare evidenza grazie al confronto del mito dramatizzato nelle *Trachinie* con una sua possibile illustrazione vascolare. Nella tradizione iconografica, le vicende di Deianira privilegiano nella stragrande maggioranza dei casi un episodio dell'antefatto, che nel dramma viene solo evocato dal racconto retrospettivo di Deianira, ovvero l'uccisione da parte di Eracle del centauro Nesso, che aveva insidiato Deianira dopo averle offerto aiuto per attraversare un corso d'acqua. Di questa parte del mito (assente dalla messa in scena delle *Trachinie* ma solo evocata come azione riferita) esistono numerose attestazioni iconografiche, in gran parte anteriori alla tragedia sofoclea. Dell'azione apicale del mito trattato propriamente nelle *Trachinie*, invece, esiste solo un'immagine molto semplice ma di interpretazione non univoca, in un vaso campano.

Se l'interpretazione prevalente è corretta, vediamo qui rappresentato il momento in cui Eracle abbandona la clava (rappresentata mentre cade a terra al centro della composizione) e consegna la pelle di leone per indossare il chitone che gli porge la sua sposa Deianira. Nel dramma l'azione corrispondente si compie tramite un intermediario, che prende il recipiente da Deianira e lo consegna a Eracle, assistendolo mentre l'eroe veste l'indumento in esso contenuto; nell'immagine invece essa è ridotta al puro gesto della consegna diretta, e giustappone Eracle e Deianira, che invece nel dramma di Sofocle *non si incontrano mai*. L'oggetto, che nel testo tragico è nascosto alla vista perché la luce del sole attiva le proprietà del veleno, è qui esibito nella sua crudezza essenziale. Nel dramma, in ogni caso, il rilievo dell'oggetto in sé, almeno per quanto è dato inferire dalla rete verbale che lo definisce, non è molto accentuato: in primo piano ci sono i crucci di Deianira, le sue incertezze e le sue apprensioni, analiticamente articolate dai discorsi (dialogici e monologici). Di tutto ciò (*setting* spaziale, distribuzione dell'azione tra figure principali e secondarie, dimensione emozionale) nell'immagine non rimane nulla se non quello che il fruitore è in grado di inferire a partire dagli scarni segnali di identificazione degli attori mitici (riconoscibili dagli attributi) e dell'azione (riconoscibile dai gesti). Niente della versione tragica del mito sembra insomma rilevante per la comprensione di un'immagine di cui solo una competenza iconologica e mitologica di base sembra garantire la leggibilità.

Mi sembra di estremo interesse, a questo punto, precisare che quella che ho appena ricordato non è l'interpretazione univoca di questa immagine; una posizione minoritaria (che io stesso peraltro ritengo preferibile) identifica nella scena l'inizio del travestimento cui Eracle viene costretto dalla regina lidia Onfale, che lo aveva comprato come schiavo (Eracle era stato costretto a un anno di servitù come punizione per l'omicidio di Ifito, figlio di Eurito, ucciso mentre era suo ospite a Tirinto), e che al suo arrivo lo costringe ad assumere abiti da donna. La sintassi della scena, con gli attributi di Eracle *deposti* al momento di ricevere il nuovo indumento, lasciano appunto intendere che si tratta più uno *scambio* che non dell'accettazione di un dono. Ma il punto per il nostro discorso non sta tanto nella correttezza della lettura, quanto nel fatto che per molto tempo, e per molti studiosi tuttora, la scena possa essere ragionevolmente considerata un'illustrazione dello stesso mito che innerva le *Trachinie*: evidentemente questa corrispondenza è possibile perché da qualche parte, nelle sintesi cui il metalinguaggio descrittivo costringe l'azione della tragedia, è possibile ridurne i contenuti alla proposizione 'Deianira fa indossare ad Eracle la tunica intrisa col sangue di Nesso'. Di tutta la complessa sceneggiatura del dramma, della sua articolazione spaziale e relazionale, resta la pura azione-evento che ne determina la *καταστροφή*, ovvero il passaggio della tunica avvelenata dalla moglie al

Telefo e il piccolo Oreste, dettaglio da un cratere a calice attico a figure rosse attribuito al Pittore di Nazzano, 380-360 a.C., Boston, Museum of Fine Arts 1970.487.



marito. Questo è abbastanza perché il vaso possa essere messo in relazione con un testo tragico.

In realtà abbiamo visto finora che, a voler essere precisi, la tragedia preferisce schivare la rappresentazione delle azioni salienti, quelle azioni-evento che costituiscono la materia vera e propria dei racconti mitici, e indugia piuttosto in zone liminari: il dialogo drammatico è anticipazione e preparazione dell'evento, ma non è evento in sé. Oltre agli esempi già fatti, si possono ancora ricordare le azioni di spicco delle *Baccanti* di Euripide: l'evasione di Dioniso e delle menadi, come pure la scena dello *sparagmos* sul Citerone, sono rappresentate solo come resoconto indiretto, mentre il travestimento di Penteo ha luogo in scena (o meglio viene completato in scena dopo un cambio di costume) in un memorabile dialogo con lo Straniero lidio. L'azione che la tragedia sceglie di rappresentare *propriamente* non ha niente a che vedere con i fatti salienti del racconto, perché consiste nella *trasformazione* psicologica e nel turbamento mentale del personaggio. La tragedia privilegia le condizioni interiori e le relazioni tra personaggi nel loro divenire, al limite le agnizioni e le improvvise prese di coscienza (come nel caso di Agave nel finale), non gli eventi attraverso cui quel divenire ha luogo.

La scelta tragica di focalizzare la rappresentazione su momenti preparatori o analitici piuttosto che sulle azioni apicali si deve forse a limiti tecnici (anche se teatri tecnicamente non meno semplici di quello greco come il teatro elisabettiano non esitano di fronte alla rappresentazione diretta dell'evento), forse a fattori culturali – ma anche, direi soprattutto, alla natura analitica e logico-riflessiva del genere tragico rispetto alla rappresentazione iconografica. Le matrici dell'azione (ovvero le cause che determinano propriamente le azioni del dramma) sono sempre già date, e mai mostrate nel loro accadere. Non a caso la maggior quantità di contenuti narrativi è concentrata di regola nel prologo, in cui non solo si presentano i personaggi e l'antefatto, ma spesso si anticipano anche i contenuti propriamente eventemenziali del dramma in corso (come ad esempio negli accenni prolettici di Afrodite nell'*Ippolito coronato*).

Anche quando l'azione ha luogo in scena (ad esempio nell'episodio dell'ostaggio nel *Telefo* di Euripide, 438 a.C.) il punto dell'episodio non è la dinamica dell'accadimento, ma il confronto dialogico che da esso scaturisce – nel caso di *Telefo* la cattura del piccolo Oreste in ostaggio serve infatti solo a ottenere il diritto di perorare la propria causa di fronte ai nemici. L'episodio tragico non ci è conservato se non in veloci allusioni e frammenti, ma l'estesa parodia che ne articola Aristofane negli *Acarnesi* (prima di tor-

narci sopra ancora nelle *Tesmofoiazuse* quasi trent'anni dopo, nel 411) è realizzata come una veloce cattura dell'ostaggio seguita da una lunga e statica *rhesis* analitica del protagonista: a giudicare dal peso rispettivo delle parti, l'azione 'dinamica' in tragedia sembra decisamente meno importante delle parole che la accompagnano, anche se sul versante iconografico l'immagine focalizza inevitabilmente il momento del ricatto, con l'arma che minaccia il bambino sull'altare dove Telefo ha cercato rifugio.

Insomma, anche in questo caso il momento apicale della tragedia, come in *Agamennone*, *Trachinie*, *Medea* e *Baccanti*, come in genere in tragedia, è comunque *logos*, mentre il momento apicale dell'immagine è comunque *oggetto e gesto*. Detto in altri termini, la tragedia e la tradizione iconografica privilegiano aspetti *strutturalmente diversi e complementari* della narrazione mitica. Nella tragedia sono secondari gli eventi in sé, le azioni salienti, concrete, legate a gesti e oggetti materiali, mentre sono preponderanti tutti gli aspetti discorsivi – di approfondimento analitico e in generale situato sul piano della cognizione. Nella rappresentazione vascolare, invece, è essenziale l'oggetto concreto. Questo significa, insomma, che anche nell'ipotesi che il contatto

La vendetta di Medea su Creusa. Cratere a campana apulo a figure rosse attribuito a un pittore vicino al Pittore dell'Ilioupersis, ca 350 a.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale (Santangelo 526).



tra la scena tragica e l'immagine su vaso ci sia e sia diretto, esso non ha luogo se non dopo una *transcodificazione* implicita che scotomizza le componenti specifiche del testo drammatico riducendo il plesso di azioni propriamente tragiche (stasi dialogica e in generale momento di trasformazione cognitiva) in azioni-evento coglibili coi segni del codice iconico.

Azione mitica e azione tragica nella rappresentazione vascolare

Chiarito dunque che l'azione tragica non è sinonimo di 'azione mitica', come invece spesso si tende superficialmente a ritenere, possiamo riprendere il discorso sulla natura del rapporto immagine/teatro inferibile dal *corpus* di vasi magnogreci studiati da Taplin 2007. In effetti, una volta appurata l'enorme, incommensurabile distanza che oppone l'azione tragica, cioè l'azione che il pubblico teatrale aveva modo di *vedere* effettivamente sulla scena, e l'azione mitica, cioè l'insieme di azioni che compongono l'osatura del racconto mitologico, sembra che la possibilità stessa del confronto venga meno: ogni volta che su un vaso troviamo un'immagine che con sintetico dinamismo riproduce il momento apicale di una vicenda mitica, si può essere pressoché sicuri che *nessuna immagine analoga è stata mai vista* sulla scena tragica nella Grecia classica. L'esperienza della messa in scena di tragedie dove di sicuro quell'azione-evento non era oggetto di rappresentazione, non può dunque essere, come sostiene Taplin, un fattore tale da facilitare la lettura dei vasi da parte dei loro fruitori – non certo più che una qualsiasi conoscenza di seconda mano ricavata da un resoconto verbale.

È innegabile che nel V secolo cresce la tendenza, in special modo con l'ultimo Euripide e la sua sperimentazione nella forma delle tragedie spettacolari o delle tragedie ad intrigo, ad aumentare la componente di azioni-evento

(sin.) *L'apparizione del mostro a Ippolito*. Cratere a campana apulo a figure rosse, prima metà del IV sec. a.C., Bari, Museo Archeologico Provinciale, 5597; (des.) *Incidente fatale di Ippolito*. Cratere a volute apulo attribuito al Pittore di Dario, sesto decennio del IV sec. a.C., Londra, British Museum F279.



rispetto al dialogo statico o all'azione riferita. L'*Andromeda*, ad esempio, rappresentata nel 412 e oggi purtroppo perduta, si apriva con la scena molto spettacolare in cui la protagonista legata a una roccia aspettava di essere divorata dal mostro marino, prima che l'eroe Perseo giungesse a salvarla cavalcando il cavallo alato Pegaso (un uso appropriato e presumibilmente memorabile della μηχανή). Tuttavia una considerazione delle numerose immagini del *corpus* riconducibili al teatro euripideo mostra che le azioni apicali privilegiate dalle immagini sono sì riconducibili ai drammi di Euripide, ma non alle loro messe in scena, visto che per lo più si tratta di azioni riferite e non di azioni-evento.

Dei molti esempi che potremmo evocare, ci basterà considerarne solo alcuni molto significativi, anche perché con forte probabilità essi sono davvero il riflesso (non si sa quanto remoto) dei testi euripidei. Il primo è un cratere a campana della metà del IV secolo, in cui la scena raffigura chiaramente la morte della sposa di Giasone nella *Medea* di Euripide – o meglio nella *rhesis* del nunzio nell'ultimo episodio del dramma.

Il pedagogo che con atteggiamento protettivo accompagna i figli di Giasone e Medea fuori dalla scena dove si sta compiendo il terribile incantesimo

Attentato a Neottolema a Delfi. Cratere a volute apulo a figure rosse attribuito al Pittore dell'Ilioupersis, quarto decennio del IV sec. a.C., Milano, Collezione H.A. (Banca Intesa) 239;

I figli di Teseo corrono in soccorso degli Eracliidi. Cratere a colonne lucano vicino al Pittore di Policoro, ca. 400 a.C., Berlin, Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin 1969.6.



(in basso a destra nell'immagine) è spia della ormai ben nota compressione narrativa, che anche qui, come altrove, fonde momenti successivi dell'azione in una composizione sincronica. Nel testo, infatti, all'accettazione del dono fa seguito dapprima la revoca del bando per i due bambini, come viene festosamente riportato a Medea dallo stesso pedagogo (vv. 1002 sgg.). È solo alla fine dell'intermezzo anapestico del Coro che arriva un messaggero dalla casa di Creonte a riferire quello che è successo alla principessa e a suo padre *dopo* che il pedagogo e i bambini sono tornati a casa. Ma in ogni caso sappiamo con certezza che tutti i contenuti dell'azione rappresentati in questa immagine *non sono mai stati visti in scena*, ma solo visualizzati dalla fantasia del pubblico al momento della loro evocazione narrativa.

Allo stesso modo possono essere interpretate le immagini con la morte di Ippolito, una in un cratere a campana del primo IV secolo, l'altra in un sontuoso cratere a volute del Pittore di Dario.

Anche in questo caso l'azione-evento ha luogo fuori scena, e nel dramma essa si inserisce solo come azione riferita; tuttavia il suo carattere spettacolare, oltre che la sua congruenza con l'immagine così diffusa e apprezzata del cocchio, giustifica la sua preferibilità, in contesto iconografico, rispetto ai lunghi e tormentosi dialoghi dell'*Ippolito*.

Che comunque queste azioni salienti abbiano a che vedere con il teatro di Euripide è sicuro – anche se certo *non* con la sua messa in scena. Al di là di miti relativamente diffusi e comuni, a volte i vasi testimoniano infatti versioni più rare, probabile frutto di innovazioni euripidee. È questo il caso di un cratere a volute attribuito al Pittore dell'Ilioupersis, in cui l'immagine illustra l'episodio dell'agguato mortale in cui perisce Neottolemo a Delfi per mano di Oreste, una versione del mito attestata solo in una ῥῆσις ἀγγελικὴ dell'*Andromaca* di Euripide.

Tutti questi casi mostrano come il soggetto iconografico venga di preferenza localizzato sul piano delle azioni salienti, che invece la dinamica tragica preferisce distanziare quasi sempre sul piano delle azioni riferite (e dunque *non visualizzate*).

Anche quando l'immagine seleziona momenti apicali direttamente riconducibili all'azione scenica e non a un'azione riferita, essa tende comunque a concentrare e combinare sinteticamente cellule di azione-evento distribuite in luoghi diversi del dramma. Questo è il caso di un cratere a colonne lucano, che raffigura una scena riconducibile alla prima parte degli *Eraclidi*.

La composizione integra diversi momenti narrativi, cercando però di cogliere sinteticamente la loro intersezione: si tratta di una 'sintesi' di quelle che nel dramma sono distinte situazioni dialogiche. L'immagine le combina in modo da fornire una presentazione completa di tutti i personaggi: da notare che la componente catalogica implicita nella presentazione esaustiva rinuncia all'esibizione modulare che caratterizza molte immagini di artisti successivi, ad esempio del Pittore di Dario, poiché tutte le figure sono inserite nella composizione con transizioni relativamente lineari: oltre ai piccoli figli di Eracle, la composizione comprende Alcmena all'estrema sinistra (qui visibile, mentre all'inizio del dramma la donna si trova all'interno del tempio), poi Iolao seduto con atteggiamento di sconforto, l'araldo di Euristeo, e infine i due figli di Teseo Demofonte e Acamante, che giungono a cavallo in soccorso della famiglia di Eracle. In ogni caso anche qui gli eventi rappresentati, pur senza appartenere al piano dell'azione riferita, risultano da un addensamento marcato dei personaggi e della componente eventuale, quando invece la scena iniziale del dramma si risolve in un dialogo tra Iolao e l'araldo (vv. 55 sgg.), cui si aggiunge di lì a poco (vv. 118 sgg.) Demofonte, che arriva in compagnia di suo fratello (personaggio muto).

In questo caso, dunque, sembra di poter cogliere una diversa forma del rapporto testo/scena, un diverso grado di vicinanza: l'interazione di Iolao con l'araldo può ben corrispondere alla situazione scenica iniziale degli *Eracliidi*,

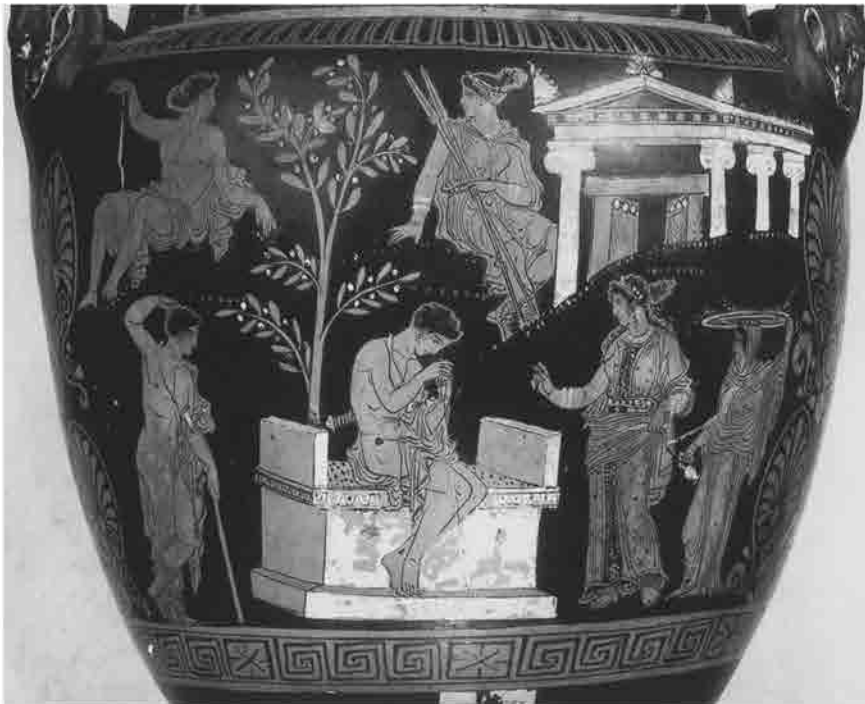


Oreste uccide la madre. Anfora pestana a figure rosse attribuita al Pittore di Würzburg H5739, settimo decennio del IV sec. a.C., Malibu, CA, J. Paul Getty Museum, 80.AE.155.1.

mentre l'arrivo di Demofonte e Acamante, benché sia improbabile che avesse luogo a cavallo, 'fotografa' in qualche misura un'azione del mito non molto lontana dall'azione-evento che si può presupporre abbia luogo in scena dopo il primo momento di contrasto tra l'eroe del dramma e l'antagonista. L'elaborazione propria della sceneggiatura iconografica consiste come sempre in una compressione: qui Alcmena è immediatamente visibile, mentre nel testo essa ha trovato rifugio all'interno del tempio e farà il suo ingresso in scena, chiamata da Iolao (ἔξελε, v. 643), solo al v. 646. Colpisce peraltro che tra i figli di Eracle non sia rappresentata anche una ragazza, visto il ruolo cruciale svolto da Macaria nella seconda parte della tragedia.

La differenza tra questa immagine 'dagli' *Eraclidi* e le altre 'da' *Medea*, *Ippolito* o *Andromaca* dovrebbe farci intuire a questo punto che se nessun contatto diretto immagine/scena è ipotizzabile, ovviamente, per quelle immagini di azioni salienti che nel dramma avvengono solo come azioni riferite, un contatto è almeno pensabile tra quelle immagini di azioni salienti o di dialoghi statici che hanno una corrispondenza diretta, nel dramma,

Ifigenia parla a Oreste. Cratere a volute apulo a figure rosse attribuito al Pittore dell'Ilioupersis, quarto decennio del IV sec. a.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale 82113 (H3223).



con azioni-evento rappresentate o con momenti di stasi dialogica. In quel caso infatti potremmo mettere a confronto (anche se un confronto del tutto congetturale in cui uno dei due oggetti non è altro che una nostra ricostruzione inferenziale) due visualizzazioni di un'azione che *già in termini di struttura narrativa* si presentano come perfettamente omogenee.

Come esempio del primo caso si può citare la celeberrima anfora pesta-na attribuita al Pittore di Würzburg. Qui l'azione rappresentata dall'artista coincide con il momento apicale delle *Coefore*, in cui Eschilo sceglie audacemente di rappresentare l'azione in scena. È chiaro che non si può comunque spingere l'ottimismo fino a sostenere che l'immagine sia un riflesso 'fotografico' della situazione scenica (Taplin 2007, p. 57 enumera in dettaglio i limiti della 'teatralità' di questo vaso), ma è importante sapere che qui, a differenza che nella maggioranza dei vasi a soggetto mitologico 'teatrale', l'organizzazione narrativa dell'azione può essere pensata come perfettamente *omologa* all'azione-evento che aveva luogo in scena.

Naturalmente ogni modalità semiotica esprime gli stessi contenuti con il codice suo proprio: in questo caso l'immagine non rinuncia alle peculiarità che abbiamo visto più volte finora – la figura dell'Erinni, ad esempio, funziona sia come determinante semiotico dell'azione (conferma cioè che l'azione in corso è un matricidio e non un semplice omicidio), sia, soprattutto, come segnale della compressione narrativa (anche qui l'immagine cerca di forzare i limiti della raffigurazione sincronica cercando di *significare* lo sviluppo *diacronico* degli eventi narrati, ovvero, al tempo stesso, *sia l'azione che le sue conseguenze*).

Ancora più interessante la corrispondenza che lega l'immagine e la situazione scenica che ad essa si può presumibilmente ricondurre quando l'azione rappresentata *non* è un evento saliente o apicale, bensì un momento di stasi dialogica, perfettamente sovrapponibile, dunque, alla situazione scenica media di una tragedia classica. Di questo caso abbiamo pochi esempi, per la preferenza nettissima degli artisti a cogliere con l'immagine soprattutto le azioni salienti o apicali di un mito. Quando però li vediamo selezionare una situazione non particolarmente marcata in senso 'drammatico' (si noti quanto tendenziosa e fuorviante risulti la connotazione di questo aggettivo nel suo uso corrente: drammatico viene infatti usato di norma non nel significato di 'riferito alla modalità espressiva del dramma' ma 'riferito a un momento di azione saliente rappresentata come azione-evento'! A conferma dell'influenza subliminale che il linguaggio, tutt'altro che neutro, esercita sulla precomprensione degli oggetti...), siamo indotti a credere che

la stessa *stasi tragica* si rifletta in qualche modo nell'inusuale situazione di un mito reso attraverso la semplice raffigurazione del dialogo.

L'esempio principale di questo caso è in un cratere a volute attribuito, come l'analogo vaso monumentale con la morte di Neottolema a Delfi visto sopra, al Pittore dell'Ilioupersis. L'immagine, univocamente riconoscibile a motivo delle iscrizioni che identificano i personaggi, rappresenta un momento dell'*Ifigenia fra i Tauri* euripidea. Di quale momento si tratti non è dato sapere con certezza, poiché le situazioni di stasi dialogica occupano, come abbiamo ricordato più volte, la maggioranza delle situazioni sceniche in tragedia. La proposta di Taplin (2007, p. 151), di leggere in questa scena il momento in cui Ifigenia consola Oreste che ha accettato di morire per permettere a Pilade di partire, mi sembra sia particolarmente convincente, perché riesce a motivare il diverso atteggiamento dei due personaggi maschili (turbato e agitato Pilade, composto ma molto triste l'amico seduto sull'altare). L'elemento più significativo a mio giudizio è però il fatto stesso che l'immagine non proponga un'azione saliente: lo stesso Taplin (*ibidem*) osserva con stupore che "this scene has been selected for its dialogue rather than its action", ma sembra non valorizzare appieno le implicazioni di questa anomalia per il problema 'pots & plays'.

Questo è infatti uno dei pochi momenti in cui possiamo immaginare che la rappresentazione iconografica sia *narrativamente del tutto omogenea* alla corrispondente rappresentazione sulla scena – e dunque che il rapporto scena/immagine assuma qui la forma più diretta ipotizzabile. È certo vero che a monte di simili dialoghi si possono riconoscere innumerevoli rappresentazioni di defunti e dei loro cari in atteggiamento mesto, che infatti sicuramente hanno un ruolo nel determinare la scelta iconografica delle pose. Ma nell'insieme il fuoco dell'immagine è proprio nella parola che Ifigenia rivolge al fratello non ancora riconosciuto, parola segnalata anche dal gesto della 'mano parlante', gesto inequivocabile e destinato a larga fortuna durante millenni di arte occidentale.

Quanto stretto possa risultare il rapporto scena/immagine in questo caso specifico è verificabile del resto grazie a un elemento esterno all'immagine, ovvero il fatto che l'artista che dipinse questo vaso sia lo stesso del vaso con Neottolema a Delfi citato sopra. Questo elemento non ci interessa tanto per le analogie compositive (anche se vedremo subito quali informazioni si possano ricavare dall'analogia strutturale delle due immagini), quanto per il fatto che la versione della morte di Neottolema presupposta è di derivazione pressoché sicuramente euripidea. Questo significa che anche nel

realizzare l'immagine dall'*Ifigenia tra i Tauri* questo artista – è verosimile ipotizzare – avrà lavorato, come mostra il confronto con una sua altra opera formalmente affine, riferendosi direttamente o molto da vicino all'opera del drammaturgo. La prossimità teatrale di questi vasi può inoltre essere inferita non solo da questo fattore esterno, peraltro piuttosto significativo, ma anche da elementi iconografici riconducibili non tanto ai segnali di teatralità proposti da Taplin (2007, pp. 37 sgg.) quanto alla distribuzione dello spazio. Entrambi questi vasi, infatti, presentano uno stesso tipo di composizione, piuttosto raro nel *corpus* considerato. L'elemento di maggiore interesse in tal senso, a mio giudizio, non è tanto la suddivisione in due fasce, o la presenza di divinità in posa indifferente all'azione nella fascia superiore, quanto la contrapposizione prospettica di un primo piano e di un

Edipo apprende le notizie dal vecchio di Corinto (?). Frammento di cratere a calice siciliano attribuito al Pittore di Capodarno, Siracusa, Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi" 66557.



secondo piano, marcato da un profilo collinare, oltre il quale si intravede la parte superiore di un edificio sacro, un tempietto ionico raffigurato in modo rozzamente prospettico e con i battenti della porta semiaperti. La presenza di un tempietto o di un'edicola in immagini a contenuto mitologico è comunissima, e non merita di essere discussa qui di nuovo. Ciò che invece merita attenzione è la singolare dialettica interno/esterno che questa situazione prospettica viene a delineare, soprattutto nel vaso di Neottolemo. Tra i segnali di identificazione spaziale sono infatti inclusi il sacro tripode di Delfi e l'ὀμφαλός, la pietra sacra che si riteneva fosse il centro del mondo – entrambi collocati all'interno del santuario. La loro collocazione impropria all'esterno è ovviamente legata alla loro funzione di segnali di individuazione spaziale. Tuttavia questo riproduce una situazione peculiare del teatro tragico, dove appunto il tempio è di norma riconoscibile come ingresso sullo sfondo, mentre le azioni occupano lo spazio esterno antistante *anche quando si suppone che esse si svolgano all'interno* (ad es. nelle Eumenidi di Eschilo). La divisione così 'antirealistica' dello spazio che si ritrova nel vaso di Neottolemo riflette dunque (anche se certo in modo indiretto, trattandosi per di più di un'azione che nel dramma era solo riferita) la distribuzione antirealistica dello spazio esattamente propria della scena tragica.

Mi sembra dunque di poter affermare che il rapporto scena/immagine si configura in modo tanto più stretto quanto più le immagini derogano dalla tendenza loro propria a organizzarsi come sintesi di azioni salienti. In casi come l'uccisione di Clitemestra sopra ricordata (nell'anfora attribuita al Pittore di Würzburg) c'è sì l'omologia della rappresentazione iconografica e dell'azione-evento messa in scena; tuttavia in quel caso la composizione focalizzata sul momento apicale non può essere considerata prova di un rapporto di particolare vicinanza: la logica dell'immagine punta sempre e comunque verso le azioni mitiche di massima salienza, siano esse azioni-evento o semplici azioni riferite. Quando invece l'azione raffigurata è priva di tratti salienti, ridotta al semplice incontro-dialogo tra personaggi, allora è verosimile che la composizione dell'immagine riveli di star seguendo *una logica diversa dalla logica sua propria*, una logica che non sarebbe forse azzardato ritenere derivata in qualche misura dalla scena stessa.

Un ultimo esempio dovrebbe consentirmi di chiarire l'idea di fondo di questo lavoro: un frammento di cratere a calice ci conserva una scena con nitide, particolarissime, connotazioni teatrali:

L'interpretazione di Trendall, cui finora non sono state opposte valide alternative, vede nell'immagine il possibile riflesso di una messa in scena dell'E-

Edipo re; la figura a sinistra, un vecchio riconoscibile dall'abbigliamento come un viaggiatore, sembra star trasmettendo un messaggio a un uomo al centro della composizione. Quest'ultimo lo ascolta con perplessità (mano sulla barba); accanto a lui, ai due lati, due bambine, verosimilmente sue figlie. Poco oltre, a destra, una donna stante raccoglie a sé il velo dell'abito in un gesto di sorpresa o disappunto. La scena è leggibile, più precisamente, come il dialogo tra Edipo, re di Tebe già da qualche anno, e il messaggero di Corinto, che dopo avergli recato la notizia della morte di Polibo intende dimostrargli l'infondatezza del celebre oracolo delfico: la sua paura di uccidere il padre e sposare la madre non ha ragione di sussistere, poiché in realtà lui non è figlio dei sovrani corinzii, ma un trovatello con i piedi forati che lui stesso aveva consegnato ai suoi nuovi genitori, dopo che il neonato gli era stato affidato da un pastore del Citerone. Mentre, alle spalle di Edipo, la regina capisce e inorridisce in controcena (ne abbiamo parlato brevemente anche sopra), Edipo non ha modo di capire la verità, e si preoccupa solo di vedersi ridimensionato a bastardo di origine plebea.

L'aspetto che maggiormente ci interessa dell'immagine è la sua strettissima aderenza a una sintassi da 'azione tragica', come l'abbiamo definita in questo studio: l'immagine, come anche nel vaso di Ifigenia, cristallizza una situazione di dialogo senza azioni eclatanti o pittoresche, e in questo essa sembra aderire del tutto alla situazione scenica che si può ipotizzare dietro il corrispondente episodio drammatico. Si consideri la differenza rispetto al vaso di Neottolemo e ai molti altri con azioni riferite: lì la cornice dialogica del racconto sparisce dall'immagine, che dà spazio solo ai *contenuti* della narrazione; qui viceversa oggetto della rappresentazione è la stessa situazione scenica del racconto, e i contenuti della narrazione sono recuperabili solo dalla conoscenza del testo, che illumina di senso i gesti, le posizioni e le espressioni dei personaggi. Il solo elemento che impedisce di leggere la scena come un 'fotogramma' dell'*Edipo re* sono le due bambine, assenti nell'episodio tragico, ma imprescindibili qui, dove, in assenza di iscrizioni che individuino i personaggi, hanno la funzione di segnale identificativo (quanti altri re sono caratterizzati dalla paternità di due figlie?). Rispetto alla stasi dialogica del vaso con Ifigenia, peraltro, il dialogo tra Edipo e il messaggero corinzio costituisce una svolta molto più significativa nella trama del dramma. A ben vedere, anzi, in questa scena la rivelazione del messaggero ha proprio la funzione di innescare la *καταστροφή*. Per essere precisi, dunque, si dovrebbe dire che in questo dialogo a un 'significante drammaturgico' statico (lo scambio dialogico senza azioni eclatanti) si associa un 'significato drammatico' della massima salienza, in cui davvero si realizza l'evento apicale del dramma.

In effetti nell'*Edipo re* la genialità del drammaturgo si manifesta nella scelta di riconfigurare come momenti di vera e propria 'azione mitica' aspetti tendenzialmente propri dell'azione tragica, ovvero le dinamiche e i procedimenti del conoscere. L'*Edipo re* è una tragedia della conoscenza, dove fare e cercare di conoscere si identificano. Il desiderio – il dovere – di acclarare la verità determinano la catastrofe. Tutti gli snodi propriamente eventenziali del mito edipico (l'uccisione di Laio, la risoluzione dell'enigma della Sfinge, il matrimonio con Giocasta, la morte di quest'ultima e la degradazione di Edipo) sono marginalizzati nell'antefatto e nell'epilogo del dramma, mentre l'azione concretamente drammatizzata e messa in scena consiste in un'indagine che conduce a un approfondimento progressivo della conoscenza. Al culmine del dramma, quando l'eroe conosce finalmente le verità nascoste sul proprio passato, l'azione mitica assume per una volta i connotati più coerenti con l'orizzonte epistemico della tragedia: qui la comprensione riveste, in senso strutturale, esattamente lo stesso ruolo che altrove hanno le vendette, le uccisioni o i ricongiungimenti familiari. Non è necessario sottolineare l'eccezionale pregnanza di una simile peculiarità. E non sorprende a questo punto che Aristotele considerasse proprio questo dramma il capolavoro del teatro tragico classico: al di là della rilevanza che in esso ha la dimensione cognitiva, questo è forse il solo caso in cui il processo della conoscenza viene equiparato drammaturgicamente alla dinamica stessa del racconto mitico.

La teatralità del frammento vascolare di Siracusa è in realtà confermata, oltre a quanto osservato finora, soprattutto da un segnale molto chiaro: a differenza del vaso di Ifigenia, o dei pochi altri vasi in cui l'immagine mitologica coglie situazioni di stasi dialogica, qui la teatralità non sembra sottintesa, ma esibita, quasi come avviene di norma nei vasi fliacici: i personaggi sono collocati su un pavimento che non rappresenta realisticamente un palcoscenico, ma lo ricorda chiaramente (Taplin 2007, p. 90), e campiti sullo sfondo da un portico bidimensionale a pilastrini, come se inquadrati analiticamente da un fondale. Questo mi sembra senz'altro una conferma della linea di lettura che ho suggerito finora: nel suo spostamento di baricentro verso la stasi dialogica propria dell'azione tragica, l'immagine sembra voler confermare che la rinuncia alla raffigurazione pittoresca di un'azione mitica non è altro che un tentativo di riflettere più da vicino la composizione implicita nella messa in scena.

Ringrazio Carmen Dell'Aversano per le proficue discussioni sulle ipotesi di questo lavoro e i revisori anonimi della rivista per gli utili suggerimenti sui paragrafi introduttivi.

ABSTRACT

Aim of this work is to clarify to what extent the dramatization of myth into tragedy and its staging during the classical age may have had an impact on mythological vase painting in Magna Graecia, from the late 5th and 4th century BC. In the now numerous studies on the possible comparison vessel/tragedy (see, in particular, Oliver Taplin's work *Pots&Plays*), specific semiotic codes that organize mythological narrative respectively in iconography and in drama have not yet been adequately considered. The present contribution clears the different logics that transform a mythical plot into a story - whether it be the episodes concatenated in a tragedy or the pictorial synthesis on a vessel. These logics are mostly complementary or unrelated: in fact, if tragedy is based mainly on a diachronic development of language, with a marginalization of dynamic events (see the events reported on stage by *rheseis*), the representation of mythical subject on pots tends to a synchronic and synthetic development of action, in an attempt to overcome the static form of the image.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Arnott 1962

P. D. Arnott, *Greek Scenic Conventions in the 5th Century B.C.*, Oxford 1962.

Arnott 1989

P. D. Arnott, *Public and Performance in the Greek Theatre*, London-New York 1989.

Banfi et alii 2012

Anna Banfi, Anna Beltrametti, Giulia Bordinon, Monica Centanni, Claudia Crocetta, Claudio Franzoni, Alessandro Grilli, Alessandra Pedersoli, Emanuele Pulvirenti, Ludovico Rebaudo, *Pots&Plays. Teatro attico e iconografia vascolare: appunti per un metodo di lettura e di interpretazione*, "La Rivista di Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale", n. 99, luglio/agosto 2012, 2-21.

Banfi et alii 2013

Anna Banfi, Anna Beltrametti, Giulia Bordinon, Monica Centanni, Claudia Crocetta, Claudio Franzoni, Alessandro Grilli, Alessandra Pedersoli, Emanuele Pulvirenti, Ludovico Rebaudo, *Pots&Plays. Teatro attico e iconografia vascolare. Appunti per un metodo di lettura e di interpretazione*, in Bordinon 2013, 22-84.

Bordinon 2013

Scene dal mito. Iconologia del dramma antico, a cura di G. Bordinon, Venezia 2013.

Cerri 2013

G. Cerri, *Il dialogo tragico e il ruolo della gestualità*, in *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, a cura di G. Bordinon, Venezia 2013, 92-113.

De Marinis 1982

M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo* [1982], Milano 2003.

Dell'Aversano, Grilli 2005

C. Dell'Aversano, A. Grilli, *La scrittura argomentativa*, Firenze 2005.

Di Benedetto-Medda 1997

V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena: la tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997.

Elam 1980

K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, New York 1980.

Fish 1980

S. Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge (MA) 1980.

Genette 1972

G. Genette, *Figures III. Discours du récit*, Paris 1972.

Giuliani 2002

L. Giuliani, *Bilder für Hörer und Bilder für Leser. Zur Veränderung der narrativen Ikonographie in klassischer Zeit*, in *Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit. Eine Ausstellung im Martin-Gropius-Bau (Berlin 1. Mär. – 2. Jun. 2002) und in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Bonn 5. Jul. – 6. Okt. 2002)*, Mainz 2002, 338–343.

Giuliani 2003

L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München 2003.

Goldhill e Osborne 1994

S. Goldhill, R. Osborne, *Art and Text in the Ancient Greek Culture*, Cambridge-New York 1994.

Iser 1972

W. Iser, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München 1972.

Junker 2005

K. Junker, *Griechische Mythenbilder. Einführung in Ihre Interpretation*, Stuttgart 2005.

Kossatz Deissmann 1978

A. Kossatz Deissmann, *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen*, Mainz 1978.

Robert 1881

C. Robert, *Bild und Lied. Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*, Berlin 1881.

Rutter e Sparkes 2000

N. Keith Rutter, B. A. Sparkes (eds.), *Word and Image in Ancient Greece*, Edinburgh, 2007, 119–139.

Séchan 1926

L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1926.

Shapiro 1996

H.A. Shapiro, *Myth into Art. Poet and Painter in Classical Greece*, London-New York 1996.

Small 2003

J.P. Small, *The Parallel Worlds of Classical Art and Text*, Cambridge 2003.

Taplin 2007

O. Taplin, *Pots and Plays*, Oxford 2007.

Todisco 2003

L. Todisco, *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, Roma 2003.

Trendall e Webster 1971

A.D. Trendall, T. B. L. Webster, *Illustration of Greek Drama*, London 1971.

Vogel-Ehrensperger 2012

V. Vogel-Ehrensperger, *Die übelste aller Frauen? Klytāimēstra in Texten von Homer bis Aischylos und Pindar*, Basel 2012.

Woodford 2003

S. Woodford, *Images of Myths in Classical Antiquity*, Cambridge 2003.

Il canestro di Ione, la κίστη di Erittonio

Mitografia, drammaturgia e iconografia di un oggetto

Fabio Lo Piparo

Nello *Ione* di Euripide un insieme di elementi di attrezzeria – una cesta rotonda munita di coperchio, un tessuto confezionato a guisa di egida, dei monili d'oro a forma di serpente e una ghirlanda di fronde d'ulivo – svolge un ruolo fondamentale nella meccanica drammaturgica e nell'allestimento [cfr. Huys 1995, 212-225; Taplin 20032, 72; Mueller 2010]. Abbandonati dalla regina Creusa insieme al proprio figlio, esposto alla nascita perché frutto segreto della violenza subita dalla donna da parte di Apollo, tali oggetti, a più riprese evocati e soltanto nell'esodo concretamente esibiti, rappresentano il mezzo tangibile per la risoluzione dell'intreccio drammatico: sul loro riconoscimento, infatti, si fonderanno l'agnizione e il ricongiungimento tra il protagonista e sua madre, la fuoriuscita dall'anonimato del giovane inserviente presso il santuario di Delfi e la sua investitura dinastica come futuro monarca di Atene.

Informazione esplicitata a più riprese nel testo e da tempo acquisita dalla critica, questi accessori scenici si configurano come la replica dell'apparato di attributi propri di Erittonio, terrigeno progenitore di Creusa e antenato di Ione, a rimarcare la sua appartenenza alla stirpe reale ateniese [cfr. Calame 2009, 280; Mastronarde 2010, 254]. Ulteriore tratto rilevante, al recupero mediato dei simboli araldici del γένος si accompagna nello *Ione* l'insistenza sulla materialità di tali oggetti, espressa mediante l'icasticità visuale ed ecfastica dei passaggi testuali dedicati alla descrizione degli stessi. Le risorse di lingua e stile e le strategie di enunciazione euripidee, significativamente in linea con i temi più produttivi nella semantica della drammaturgia, consegnano infatti precise indicazioni circa fattura, tipologia e funzione, consentendo agli spettatori di 'visualizzare' gli oggetti ben prima della loro ostensione sulla scena: ciò con il plausibile scopo di anticipare e prevedere il processo di riconoscimento occorrente nell'esodo, alimentando la sospensione drammatica e dilatando la tempistica dell'attesa.

Incentrato sul ricettacolo dell'esposizione, culla del neonato e in seguito scrigno del suo corredo, il presente contributo si propone di indagare l'invenzione e la costruzione, a un tempo lessicale e materiale, del 'canestro di

Ione', un'innovazione nel *récit* mitico del personaggio dalla paternità verosimilmente euripidea [cfr. Huys 1995, 67, 210, 218] impostata su un preciso oggetto mitico, la κίστη di Erittonio.

I primi rimandi a evocare il canestro, in regime scenico di *absentia*, ricorrono nel prologo della tragedia, entro il resoconto degli antefatti del dramma esposto da Hermes agli spettatori, destinatari esclusivi della tirata dell'interprete (*le citazioni seguono il testo stabilito in Diggle 1981; le traduzioni sono opera dell'autore*):

Hermes: Quando venne il tempo, Creusa partorì un figlio nel suo palazzo e lo portò nella stessa grotta dove si era unita al dio; lì lo abbandonò, quasi fosse prossimo alla morte, entro il cerchio rotondo di un cavo canestro (κοίλης ἐν ἀντίπηγος εὐτρόχῳ κύκλῳ), preservando un'usanza che era degli avi e del nato dalla terra, Erittonio (προγόνων νόμον σώιζουσα τοῦ τε γηγενούς | Εριχθονίου). [...] Febo, che è mio fratello, mi chiese questo favore: «Fratello, recati presso la gente autoctona dell'illustre Atene - conosci la città della dea -, prendi dalla caverna il bambino appena nato con tutto il contenitore (αὐτῷ σὺν ἄγγει) e il corredo, portalo presso il mio oracolo di Delfi e deponilo proprio davanti all'ingresso del mio tempio». [...] Per fare un piacere al mio obliquo fratello raccolsi il contenitore intrecciato (πλεκτὸν [...] κύτος), lo portai qui e posi il neonato sui gradini di questo tempio, dopo aver dispiegato l'incavo attorcigliato del canestro (ἀναπτύξας κύτος | ἐλικτὸν ἀντίπηγος) perché il bambino fosse visto. [*Ion* 15-40]

L'occorrenza in *Ion* 19 - κοίλης ἐν ἀντίπηγος εὐτρόχῳ κύκλῳ - mette a fuoco in prima sede lo spazio interno del canestro, dall'incavo "vuoto", κοῖλος, profondo e capiente; in clausola di verso, invece, l'indicazione di un margine circolare, εὐτροχος κύκλος, probabile riferimento all'imboccatura del contenitore, la cui forma può essere considerata esemplificativa di quella, cilindrica, dell'oggetto intero. La medesima *iunctura* sembra parimenti rimarcare l'appartenenza a manufatti di cesteria; una lettura tecnica del rimando poetico alla 'corsa in cerchio' dell'orlo permetterebbe infatti di riconoscerne una modalità di procedere tipica della lavorazione artigianale dei cesti, come testimoniato nel *De Victu* ippocratico: "Quanti intrecciano, lo fanno procedendo in cerchio (πλοκές ἄγοντες κύκλῳ πλέκουσιν); cominciando dall'inizio, terminano all'inizio" [1.19.2-3].

In posizione centrale trova spazio il 'nome proprio' del canestro di Ione, ἀντίπηξ. Vocabolo probabilmente tecnico [cfr. Bergson 1960, 19] che vede nello *Ione* le sue uniche attestazioni letterarie, ἀντίπηξ è stato riferito da scoliasti, lessicografi e grammatici a eterogenei elementi d'arredo mobili

pertinenti alla classe dei contenitori: esso ricorre come variante sinonimica di ἀγγεῖον, κίστη [Hsch. *s.v.* ἀντίπηγα], κιβώτιον [Zonar. *s.v.* ἀντίπηξ], κιβωτός, λάρναξ, σωρός, χηλός [Eust. *Commentarii ad Homeri Odysseam*, 1.102.13-15]. Con la significativa eccezione di κίστη, le voci elencate definiscono manufatti differenti rispetto a quanto denominato tramite ἀντίπηξ, il cui etimo comunica la presenza di parti “tra di esse ben fissate” (ἀντί-πήγνυμι). Per questo dato la critica moderna ha proposto due interpretazioni formali, non necessariamente contrapposte: tecnico-costruttiva, la prima, riferita alla reciproca interconnessione di montanti e conduttori nella tramatura d'intreccio [cfr. Matthiae 1841, *s.v.* ἀντίπηξ]; di natura tipologica e strutturale, la seconda, nel caso di un canestro composito, costituito da due elementi distinti - contenitore più coperchio - tra loro corrispondenti e/o assicurati [cfr. Paley 1858, *ad* 19; Schömann 1871, 51; Owen 1939, *ad* 19; Young 1941; Brümmer 1985, 16-22].

Nei due versi successivi, Hermes istituisce e dichiara l'esistenza di rapporti mimetici tra il canestro di Ione e il corrispondente attributo di Erittonio, il cui nome è isolato e messo in evidenza tramite *enjambement* in principio di *Ion* 21: l'ἀντίπηξ è così presentato come parte integrante di una “tradizione ancestrale”, προγόνων νόμος [*Ion* 20], che la regina ha avuto cura di riprodurre allestendo il corredo infantile.

A seguire, invece, il processo di definizione e ‘costruzione’ del canestro pare subire una battuta di arresto. In *Ion* 32 questo è denominato tramite ἄγγος, voce generica e polisemica per “contenitore”; pur comune, il sostantivo in questione potrebbe tuttavia approfondire la funzione pratica svolta dal particolare oggetto: le speculazioni paretimologiche, infatti, hanno in seguito accostato al termine il verbo ἄγω, attribuendogli il significato di ciò “entro cui qualcosa è riposto vel condotto”, Ἄγγος [...] ἐν ᾧ τι ἄγεται [*Et. Gud.* *s.v.* ἄγγος], un'interpretazione ‘parlante’ che ben rifletterebbe il gesto compiuto da Creusa di deporre il figlio all'interno di un ricettacolo adatto alla conservazione e al trasporto di beni.

Sulla stessa linea si pone il sintagma πλεκτὸν κύτος in *Ion* 37: insistendo sulla capienza interna del canestro, κύτος ricava la propria accezione – anch'essa generica e comune – di “recipiente” dall'originario significato di “incavo, concavità” a seguito di slittamento semantico per contiguità spaziale e sostituzione metonimica. A πλεκτός, “intrecciato”, è invece attribuito l'incarico di definire il margine perimetrale che ne delimita lo spazio. Quale possibile indizio circa l'efficace convergenza tra i codici verbale e visuale nella costituzione tematica e semantica dello *Ione*, appare a tal proposito

non inopportuno rilevare l'occorrenza numericamente distintiva nel testo degli altri derivati da πλέκω, "intreccio", impiegati nell'accezione di "ordisco, tramo intrighi": un'accusa mossa ai danni di Ione e Xuto, accusati di complottare ai danni della regina, e ancora rivolta contro Creusa, colpevole di aver attentato alla vita del giovane protagonista. Nonostante l'ampliamento semantico sia già lessicalizzato alla fine del quinto secolo a.C., l'insistenza su tale risorsa linguistica potrebbe non risultare casuale, in rapporto a un 'intero' scenico-drammaturgico nel quale un oggetto effettivamente intrecciato costituisce di fatto il fulcro e il motore dell'azione: "Coro: Il ragazzo trama una perfida astuzia (πλέκει δόλον τέχνην θ' ὁ παῖς)" [Ion 692 = canestro *in absentia*]; "Pedagogo: Ordiva [*scil.* Xuto] questi complotti (κάπλεκεν πλοκάς | τοιάσδ(ε))" [Ion 826-827 = canestro *in absentia*]; "Ione: Osservate la criminale, come ha ordito astuzia da astuzia (ἐκ τέχνης τέχνην | οἶαν ἔπλεξε)" [Ion 1279-1280 = canestro *in absentia*]; "Ione: Smetti di tramare intrighi (παῦσαι πλέκουσα [...] πλοκάς), ti agguanterò!" [Ion 1410 = canestro *in praesentia*].

Un'analoga soluzione è riproposta *in variatione* in *Ion* 39-40, ultimo passaggio localizzato nel prologo, dove κύτος, proprio perché specificato da ἀντίπηγος, pare recuperare il valore etimologico e non metonimicamente connotato di "incavo" (il ventre dell'ἀντίπηξ), in sintagma con ἐλικτός, "attorcigliato, a spirale". Questo, come πλεκτός e probabilmente già εὐτροχος, rimanda alla costruzione dell'accessorio scenico, riconducibile ad almeno due tecniche note in antico: l'intrecciatura incrociata, caratterizzata dal tracciato concentrico e spiraliforme dei conduttori che intersecano i montanti (un andamento riconoscibile soprattutto sulle superfici piate - il fondo della cesta, la sommità del coperchio - ove l'armatura dei montanti è organizzata secondo disposizione radiale); ancora, l'intrecciatura a spirale, lavorazione di cui ἐλικτός descriverebbe tanto l'anima dell'ordito quanto l'avvolgimento della trama [cfr. Blümner 19122, 293-312; Bobart 1936, 1-52; Singer, Holmyard, Hall 1954, 413-424; Forbes 1956, 172 ss.].

In aggiunta, il *locus* comunica la specifica modalità di apertura del canestro operata dal dio: il "cavo attorcigliato" è da questi "svolto, dispiegato" (ἀναπτύσσω), suggerendo la rimozione di un involucro a copertura del contenitore piuttosto che l'atto di far ruotare il coperchio sui suoi cardini, traduzione comunemente accettata [Cfr. Grégoire 1923, 184; Young 1941; Lee 1997, 49] sebbene lessicalmente impropria.

Anche in questo caso sembra utile segnalare il valore traslato e metaforico acquisito dalle attestazioni di ἐ(ι)λίσσω, "attorciglio, avvolgo", e composti,

riferiti dalla regina a parole su cui è necessario mantenere il riserbo e alla condizione dell'uomo, in balia della sorte: "Creusa: Che il discorso non proceda così come lo stavo svolgendo (ἡπερ ἡμεῖς αὐτὸν ἐξειλίσσομεν)" [Ion 397 = canestro *in absentia*]; "Creusa: Siamo avvinti da entrambe le parti (ἐλίσσόμεσθ' ἐκείθεν ἐνθάδε), da sciagure e fortune insieme" [Ion 1504 = canestro *in praesentia*].

Muovendo al primo episodio, il canestro di Erittonio, finora richiamato in maniera indiretta, è esplicitamente menzionato nella digressione su vicende e personaggi della casata ateniese che introduce il primo dialogo tra Ione e Creusa:

Ione: Per gli dèi, davvero, come si racconta tra la gente... || Creusa: Cosa domandi, straniero, cosa vuoi sapere? || Ione: ...il padre di tuo padre nacque dalla terra? || Creusa: Erittonio, certo; ma la stirpe non mi è di alcuna utilità. || Ione: E fu davvero Atena a riceverlo dalla terra? || Creusa: Tra le sue mani di vergine, non avendolo generato. || Ione: Lo consegna, poi, come si è soliti raffigurare nelle pitture (δίδωσι δ', ὥσπερ ἐν γραφῇ νομίζεται)... || Creusa: Alle figlie di Cecrope, da queste non visto, perché lo custodiscano. || Ione: Ho sentito dire che le vergini dischiusero il contenitore della dea (ἤκουσα λῦσαι παρθένους τεῦχος θεᾶς). || Creusa: Per questo, morendo, insanguinarono le rocce della rupe. [Ion 265-274]

L'impiego in Ion 273 di τεῦχος, valevole letteralmente "manufatto, fabbricato", da cui il significato generico e comune di "contenitore", si discosta dalla prassi in seguito attestata nelle fonti letterarie ed erudite che riportano le vicende di Erittonio bambino. La denominazione canonica del contenitore approntato da Atena, infatti, risulterà κίστη, voce assente nel vocabolario euripideo [cfr. Allen, *Italie* 1954]: con l'eccezione di Pausania, che riporta κιβωτός [1.18.2.2-9], κίστη ricorre dunque per il canestro di Erittonio in Callimaco [*Hec.* fr. 70 Hollis], Amelesagora [FGrHist 330 F1], Euforione [fr. 9 Powell], Apollodoro [*Bibliotheca* 3.189.1-190.1], Nonno di Panopoli [D. 27.116]. Variante sinonimica di ἀντίπηξ per Esichio e da questi riferita a un contenitore in materiale flessibile intrecciato, d'uso comune per vesti e alimenti - κίστη- ἀγγεῖον πλεκτόν, εἰς ὃ βρῶμα ἐνετίθετο καὶ ἱμάτια [Hsch. s.v. κίστη] - il referente concreto denominato da κίστη è parimenti adoperato in ambito rituale e culturale, ad esempio quale scrigno per celare alla vista i *sacra* durante la celebrazione delle Arreforie ateniesi, legate al mito di Erittonio e delle Cecropidi [cfr. Burkert 1966; Krauskopf 2006]. L'originale soluzione lessicale del tragediografo, insistendo sugli aspetti artigianali di un oggetto frutto delle abilità pratiche della dea cui appartiene, potrebbe dunque suggerire già in questa sede l'identificazione traslata del canestro

di Erittonio con il reale elemento di attrezzeria scenica esposto alla vista nell'esodo.

A distanza di 1297 versi dall'ultima sua menzione nel prologo della tragedia, puntuali marcatori linguistici quali deittici spaziali e *verba videndi* sanciscono così all'interno dell'ultimo segmento drammatico della tragedia l'inconfutabile presenza scenica del canestro:

Pizia: Vedi questo contenitore che tengo nel cavo delle mie braccia? (ὄρῳς τόδ' ἄγγος χερὸς ὑπ' ἀγκάλαις ἐμαῖς;) || Ione: Vedo un vecchio canestro avvolto tra bende (ὄρῳ παλαιὰν ἀντίπηγ' ἐν στέμμασιν). [*Ion* 1337-1338]

Con una progressione dal generico ἄγγος allo specifico ἀντίπηγξ, lo scambio di battute scioglie il riserbo e soddisfa le attese degli spettatori in favore dell'identità di un oggetto visivamente accertabile – e di certo non indifferente – da almeno diciassette versi, nonostante sia 'letteralmente' inosservato dai personaggi secondo la convenzionale dinamica del rilevare scenico-drammaturgico. L'ingresso della Pizia recante il canestro tra le braccia, infatti, è da considerarsi compiuto al più tardi in concomitanza con la prima battuta a essa attribuita, l'accurata, tempestiva esortazione a che il giovane arresti la violenza nei confronti di Creusa, occorrente in *Ion* 1320.

La risposta di Ione verbalizza la presenza, intorno al canestro, di un avvolgimento di "infule" o "bende", στέμματα. In alternanza al corradicale στέφος, il termine che le denomina ricorre altrove nel testo a proposito di tangibili segni apposti alle proprietà del santuario delfico e indossati dal protagonista come sacro paramento, al fine di dichiararne l'appartenenza al dio [*Ion* 104, 224, 522, 1310]. Le bende, dunque, connotano il canestro come dono votivo di Apollo, parte di un regime di tesaurizzazione santuariale cui l'oggetto in questione sembra nuovamente – e pericolosamente – tendere:

Ione: Ora voglio prendere questo canestro, e portarlo come offerta al dio (καὶ νῦν λαβὼν τήνδ' ἀντίπηγ' οἶσω θεῷ | ἀνάθημ(α)), perché io non scopra nulla di ciò che non voglio. [...] Febo, innalzo in voto questo [*scil.* canestro] nel tuo tempio (ὦ Φοῖβε, ναοῖς ἀνατίθηναι τήνδε σοίς). [*Ion* 1380-1384]

Segnalato da ἀνοίγνυμι, a seguito del repentino cambiamento d'intenti del protagonista prende avvio il modulo scenico dell'apertura del canestro, cui corrisponde un segmento descrittivo dalla significativa carica ecfrastica:

Ione: Devo aprire la cesta (ἀνοικτέον τάδ' ἐστὶ), devo essere coraggioso. [...]. Sacre bende (ὦ στέμμαθ' ἱερὰ), cosa mai mi nascondete, e cosa voi

legami, in mezzo ai quali è stato custodito ciò che mi è caro (σύνδεθ' οἷσι τᾶμ' ἐφρουρήθη φίλα)? Ecco, guarda! L'involto del rotondo canestro (ἰδοὺ περίπτυγμ' ἀντίπηγος εὐκύκλου) non è invecchiato, come per un qualche intervento divino, e l'umidità è rimasta lontana dall'intreccio (εὐρὼς τ' ἄπεστι πλεγμάτων)! Eppure è passato tanto tempo, da quando questi tesori (τοῖσδε θησαυρίσμασιν) furono conservati. [*Ion* 1387-1394]

Se l'impiego di θησαυρίσμα [*Ion* 1394] ribadisce la preziosità e la sacralità del canestro, le altre risorse lessicali trovano puntuale riscontro nei passaggi che evocano l'oggetto nel prologo: a richiamare la forma circolare/cilindrica del contenitore concorre l'aggettivo εὐκύκλος, "ben rotondo" [*Ion* 1390], di analoga composizione rispetto a εὐτροχος [*Ion* 19]; la presenza di una copertura è riproposta da περίπτυγμα, letteralmente "ciò che è avvolto intorno" [*Ion* 1390], riferito all'involucro del canestro ed etimologicamente prossimo ad ἀναπτύσσω [*Ion* 39]; ancora, la tipologia e la lavorazione del manufatto sono ribaditi da πλέγμα, "intreccio" [*Ion* 1393], corradicale di πλεκτός [*Ion* 37].

A un ulteriore avvolgimento sembrano riferirsi i σύνδετα, "legami" [*Ion* 1390] posti ad assicurare la salda tenuta del coperchio sul canestro [cfr. Paley 1858, *ad* 1390; Owen 1939, *ad* 1390]. La menzione di questi consente di specificare le operazioni sottese all'apertura del canestro, ampliando le connotazioni derivate da ἀναπτύσσω [*Ion* 39] e ἀνοίγνυμι [*Ion* 1387] e costituendo un nuovo punto di ancoraggio per l'identificazione traslata del canestro di Ione con la κίστη di Erittonio. Esemplificando, ἀνοίγνυμι (*vel* ἀνοίγω) diverrà il mezzo linguistico prioritario per descrivere la funesta apertura della κίστη da parte delle Cecropidi nei passi sopra citati di Ameliasagora (ἀνοίγειν, ἀνοίξαι), Apollodoro (ἀνοίγειν, ἀνοίγουσιν), Pausania (ἀνοίξαι); ancora, l'atto di allentare e slegare i σύνδετα, forte di un suggestivo riscontro tematico già nella versione euripidea del mito di Erittonio nel primo episodio (qui l'apertura del τεῦχος è tecnicamente sintetizzata mediante λύω, "sciolgo, slaccio" [*Ion* 273]), risulta eloquentemente allineato alla risorsa lessicale impiegata in seguito da Euforione (ἀνελύσαστο).

Ritornando sullo statuto del canestro di Ione quale plausibile 'metafora iconica', sintetico rispetto ai temi e ai motivi principali dell'intreccio drammatico, sembra pertinente evidenziare come l'approccio teso e titubante di Ione nei confronti dell'oggetto riecheggi il commento delle ancelle di Creusa alla monodia intonata dalla regina nel terzo episodio, vertice lirico e patetico dell'intera tragedia: "Coro: Ohimè, si schiude un grande scrigno di mali (μέγας θησαυρὸς ὥς ἀνοίγνυται | κακῶν)" [*Ion* 923-924 = canestro

in absentia]. La metafora del Coro ‘visualizza’ il portato della scandalosa confessione dello stupro subito dalla donna riproducendo *verbatim* l’assetto lessicale della successiva apertura del canestro – ἀνοίγνυται = ἀνοικτέον [Ion 1387]; θησαυρὸς = θησαυρίσματος [Ion 1394] – in un gioco di riverberazioni che giunge così a includere, quale ‘para-ipotesto’ narrativo, la vicenda di Erittonio e delle Cecropidi; ciò con il plausibile scopo di suscitare il medesimo tenore emotivo nello specifico frangente dell’esodo – un’operazione dall’esito incerto e potenzialmente rischioso – con un adeguato, conseguente accrescimento della carica di *suspance* negli spettatori.

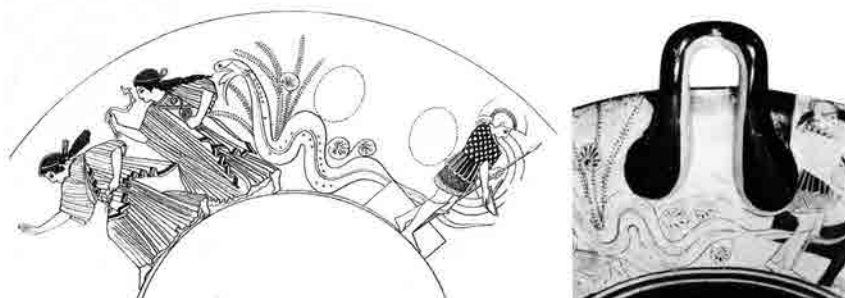
Rimossi στέμματα e σύνδετα, l’esposizione alla vista del sottostante involucro del canestro, sottolineata dal deittico ἰδοὺ, “ecco, guarda!”, determina il completamento del meccanismo scenico-drammaturgico di riconoscimento dell’oggetto, un processo accuratamente scandito che giunge così a includere la stessa artefice e ‘prima utilizzatrice’ dell’oggetto:

Creusa: Quale apparizione insperata vedo (τί δῆτα φάσμα τῶν ἀνελπίστων ὁρῶ)? [...] Vedo infatti il contenitore (ὁρῶ γὰρ ἄγγος) entro cui un tempo ti esposi, figlio mio, bimbo appena nato. [Ion 1395-1399]

Verbalizzato mediante il denotativo generico e (para)etimologicamente ‘funzionale’ ἄγγος, l’ingresso ritardato ad arte dell’oggetto nel campo visivo e nell’orizzonte cognitivo della regina, da tempo in scena come supplice presso l’altare di Apollo, registra e produce lo spostamento del fulcro di rilevanza drammatica dal canestro, ormai visivamente accertato e concretamente riconosciuto, verso ciò che contiene (il corredo infantile di Ione) e ha contenuto in passato (Ione stesso). Questa evoluzione nel dispiegarsi dell’intreccio è confermata dall’ultima occorrenza riferita al manufatto, segnale d’avvio per la scena di agnizione tra Ione e Creusa per tramite del restante corredo infantile: “Ione: Questo contenitore è vuoto (κενὸν τόδ’ ἄγγος) o racchiude un qualche contenuto?” [Ion 1412].

Procedendo sul versante iconografico, di seguito è presentata la ricognizione analitica degli undici esemplari ceramografici noti, dieci di produzione attica, uno di produzione apula, datati tra gli inizi del quinto e la metà del quarto secolo a.C., su cui figura la κίστη di Erittonio, possibile terreno d’indagine a riprova dell’efficacia visuale della lingua dello *Ione* e della stretta connessione tra i due canestri finora enucleata.

Sul documento più antico, una *kylix* attica a figure rosse firmata da Brygos e attribuita alla Maniera del Pittore di Castelgiorgio, datata intorno al 480



*Le Cecropidi in fuga davanti al serpente: kylix attica a figure rosse (part.), Brygos, Maniera del Pittore di Castelgiorgio, 480 a.C. ca., Frankfurt, Liebieghaus STV7 = *ARV²* 386, 398.7, 1649; *Paralipomena* 521; *Beazley Addenda*² 229; *CVA Frankfurt am Main* 2, 23-24, tavv. 60.5-6, 61.1-4, 62.1-2; *LIMC* s.v. Aglauros 15; BAPD 204131.*

a.C., conservata a Francoforte (*le rielaborazioni e le restituzioni grafiche sono opera dell'autore*), un semplice quadrilatero a risparmio posto sul bordo inferiore del campo figurativo, in secondo piano rispetto a un guerriero e parzialmente sotto un'ansa, individua il contenitore da cui è fuoriuscito il grande serpente che, dispiegato sul lato opposto, dà la caccia a due Cecropidi.

L'assenza di soluzioni grafiche che riproducano i dettagli formali e materiali del canestro isola la *kylix* rispetto agli altri esemplari: su di essi, infatti, il contenitore è non soltanto connotato in termini tipologici e di lavorazione materiale, ma costituisce uno dei 'luoghi' favoriti per l'espressione delle abilità disegnative dei ceramografi.

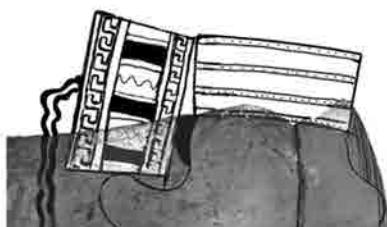
In tal senso, la lettura sinottica di cinque documenti datati tra il 470 e il 430 a.C. permette di riconoscere un referente concreto unico per le κίσται ivi raffigurate, le cui caratteristiche risultano significativamente in linea con le informazioni rilevate nello Ione a proposito dell'ἀντίπηξ.

Su alcuni frammenti di *pelike* attica a figure rosse attribuiti al Gruppo dei Primi Manieristi, datati tra il 470 e il 460 a.C. e conservati a Lipsia, il composito canestro è adagiato su un rilievo roccioso. La parete del coperchio, rovesciato su un fianco, è caratterizzata da una decorazione per registri orizzontali sovrapposti; l'*ornatus* è impostato su una fascia centrale di riquadri a campitura piena alternati a riquadri a risparmio attraversati longitudinalmente da tratti rettilinei e ondulati, affiancata da due fregi simili al meandro semplice continuo che definisce il limite inferiore della scena figurata. Sulla scorta dei σύνδετα euripidei, inoltre, potrebbe non essere errato ricondurre al coperchio i due spessi tratti ondulati presenti

sulla sinistra del frammento, interpretabili come i legacci ormai sciolti che assicuravano la chiusura del canestro. Per il ventre della κίστη, invece, sulla base delle scarse tracce conservate sui frammenti è possibile ricostruire una decorazione per bande orizzontali a risparmio, tra coppie di linee parallele distanziate da filari di piccoli punti.

La fascia a riquadri alternati costituisce un *pattern* caratteristico della κίστη di Erittonio su altri documenti. Replicata e organizzata su tre registri sovrapposti – una soluzione che comporta il disallineamento verticale dei riquadri in un impianto complessivo ‘a scacchiera’ – la peculiare decorazione è estesa a tutta la parete esterna del coperchio così come appare su un frammento di *kylix* attica a figure rosse, datato tra il 450 e il 440 a.C. e conservato a Parigi. Sulla ridotta superficie ceramica è parimenti riconoscibile la metà inferiore del canestro da cui emerge l'infante [le due sezioni sono erroneamente invertite in Brulé 1987, 127], anche in questo caso graficamente distinto dal coperchio e attraversato longitudinalmente da una serie di fitti tratti paralleli inclinati verso sinistra.

Entrambi i motivi decorativi rilevati sul frammento di Parigi ricorrono per la κίστη riprodotta su una *lekythos* attica a figure rosse attribuita al Pittore della Phiale, datata tra il 440 e il 430 a.C. e conservata a Basilea.



Il canestro di Erittonio: frammenti di pelike attica a figure rosse, Gruppo dei Primi Manneristi, 470-460 a.C., Leipzig, Antikenmuseum der Universität = ARV² 585.35, 1660; Beazley Addenda² 263; LIMC s.v. Erechtheus 4; BAPD 206765.

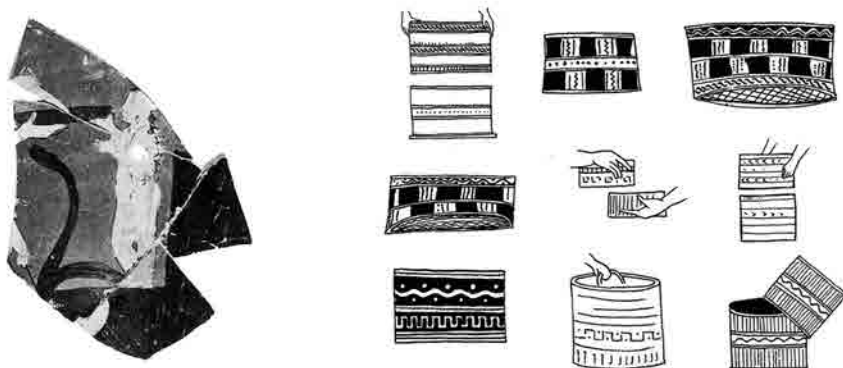
Il canestro di Erittonio: frammento di kylix attica a figure rosse, 450-440 a.C., Paris, Musée du Louvre 980.0820 = LIMC s.v. Erechtheus 30; BAPD 7282.

La metà inferiore del contenitore da cui fuoriesce il serpente guardiano, localizzato su un piano di posa arretrato rispetto ad Atena e Aglauro, è individuabile in un fascio di tratti paralleli e inclinati verso sinistra, non pertinenti al chitone plissettato della dea. Delimitato superiormente e inferiormente, il ventre del canestro è inquadrato tra il profilo della gamba destra di Atena avvolta dall'*himation* e il margine inferiore del coperchio sollevato – non il canestro rovesciato [così in Schmidt 1968, 201; Kron 1976, 71; Lissarrague 1995, 92], né in caduta [così in *CVA Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig* 3, III.I.55; Oakley 1982, 222; Oakley 1990, 35] – campito con l'ormai consueto motivo 'a scacchiera' disposto su due registri.

La specifica tipologia della κίστη risulta in maniera ancor più evidente sulla *pelike* attica a figure rosse eponima del Pittore di Erittonio, coeva alla *lekythos* di Basilea e conservata a Londra. Come sui frammenti di Lipsia, il canestro con l'infante è posto su una sporgenza rocciosa; da questa fuoriescono due serpenti, e sul suo fianco si trova il profondo coperchio capovolto. Decorato esteriormente con una ghirlanda di foglie e drupe di ulivo, esso riporta sulla parete interna un reticolato con maglie a losanga – resa grafica della tramatura dell'intreccio – e offre alla vista il perimetro intero della propria imboccatura circolare, resa in profondità mediante due segmenti curvilinei congiunti in un pronunciato profilo amigdaloidale. Altrettanto circolare/cilindrico, dunque, è necessario ipotizzare il canestro, un quadrilatero a risparmio, su cui il coperchio andava a sovrapporsi.

Atena e Aglauro: lekythos attica a figure rosse, Pittore della Phiale, 440-430 a.C., Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig BS404 = *CVA Basel, Antikenmuseum Und Sammlung Ludwig* 3, 54-55, tavv. 29.7-8, 32.2-3, 34.4; *LIMC* s.v. Aglauros 19; BAPD 376.;
Atena ed Erittonio: pelike attica a figure rosse, Pittore di Erittonio, 440-430 a.C., London, British Museum E372 = *ARV²* 1218.1; *Beazley Addenda²* 349; *LIMC* s.v. Erechtheus 36; BAPD 216598.





Erittonio libante: frammenti di *loutrophoros* attica a figure nere, fine quinto secolo a.C., Athens, National Archaeological Museum, Acropolis Coll. I.1193 = *LIMC* s.v. Erechtheus 32; BAPD 264; *Basket-chests* [Amix 1958, pl. 51c].

Ancora, risalgono alla fine del quinto secolo a.C. alcuni frammenti di *loutrophoros* attica a figure nere conservati ad Atene. Erittonio libante poggia su un elemento a campitura piena graffito con un motivo a reticolo, trattamento grafico che le riproduzioni fotografiche non consentono di accertare con sicurezza anche per l'elemento verticale, anch'esso a campitura piena, posto alle spalle del bambino. Due le possibili letture: qualora prevalgano argomenti di 'verosimiglianza spaziale', Erittonio poggierebbe sul coperchio della κίστη, dietro il quale un serpente, in vigile allerta, dispiegherebbe le sue spire; considerazioni sull'occorrenza statistica di analoghi schemi iconografici, invece, porterebbero a riconoscere nel quadrilatero graffito il canestro vero e proprio da cui fuoriuscirebbero il bambino e il serpente, mentre l'elemento verticale individuerrebbe il coperchio poggiato su un fianco.

Definiti tecnicamente "*basket-chests*" [Amyx 1958, 270], i canestri cilindrici identificati su questi cinque documenti sono caratterizzati da uno "*slip-on lid*" [*ibidem*] o "*Stülpdeckel*" [Brümmer 1985, 16-22], un profondo coperchio non vincolato alla parte inferiore e a questa sovrapponibile (a canestro chiuso, le pareti del contenitore risultano del tutto nascoste, ricoperte da quelle del coperchio apposto). A conferma del corretto accostamento tra *designans* e *designatus*, il regime di polisemia evidenziato per il sostantivo κίστη – oggetto mitico, contenitore domestico, *instrumentum* rituale – trova effettiva corrispondenza in ambito iconografico: tanto in ambiente attico quanto in ambiente italiota, infatti, contenitori d'uso comune, graficamente affini al canestro di Erittonio, ricorrono effettivamente in scene 'di genere',

d'ambientazione gineceica e nuziali [Richter 1926, 89-99; Amyx 1958, pl. 51c; Brümmer 1985, Abb. 33c-d, 35a, 36e, 37a-c].

Per tipologia e soluzioni decorative comuni, ai canestri già menzionati è possibile affiancare le κίσται/*basket-chests* riprodotte sui due documenti ceramografici presentati di seguito. Sulla parete di una *pyxis* con coperchio attica a figure rosse, attribuita alla cerchia del Pittore di Meidias, datata tra il 420 e il 410 a.C. e conservata ad Atene, la κίστη di Erittonio, posta su un basamento tra Atena e Aglauro – schema iconografico già evidenziato sulla *lekythos* di Basilea – è raffigurata aperta pur in assenza del coperchio, come confermano la testa e il braccio sinistro dell'infante da essa fuoriusciti. La parete del canestro presenta una decorazione impostata su quattro registri orizzontali sovrapposti (tre di essi leggibili), su due dei quali si riconoscono un fregio a meandro semplice continuo e un motivo a zig-zag. Degna di nota appare la disposizione dei serpenti protettori, le cui spire rinserrano dall'esterno il contenitore: quasi a suggerire la trasposizione animata e 'animale' dei σύνδετα intorno al canestro dell'esposizione, l'immagine sembra 'visualizzare' il rapporto metaforico insistente nello *Ione* tra la coppia di serpenti posti da Atena come "guardiani" di Erittonio – φρουρῶ [*Ion* 22] – e l'azione di "sorvegliare" il contenuto dell'ἀντίπηξ attribuita dal protagonista all'intrico di bende e legacci – ἐφρουρήθη [*Ion* 1390].

Ancora, sul cratere a calice attico a figure rosse eponimo del Pittore di Cecrope, datato tra il 410 e il 400 a.C. e conservato a Eichenzell, il ricet-

Atena e Aglauro: *pyxis* con coperchio attica a figure rosse (part.), cerchia del Pittore di Meidias, 420-400 a.C., Athens, National Archaeological Museum, Archaeological Collection of III Ephorate of Prehistoric and Classical Antiquities A 8922 = LIMC s.v. Erechtheus 9a, 30a; BAPD 44371;

Atena e Cecrope libanti: cratere a calice attico a figure rosse (part.), Pittore di Cecrope, 410-400 a.C., Eichenzell, Schloß Fasanerie AV 77 = ARV² 1346.1; *Paralipomena* 482; *Beazley Addenda*² 368; *CVA Adolphseck, Schloß Fasanerie* 1, 32-36, tavv. 46, 47, 48.1-2; LIMC s.v. Erechtheus 10; BAPD 217589.





Athena ed Erittonio: lekythos attica a figure rosse, 450 a.C. ca., Paris, Musée du Louvre CA681 = LIMC s.v. Erechtheus 35; BAPD 265.

tacolo, posto ai piedi dell'ulivo sacro come centro geometrico e focale della scena di libagione tra Cecrope e Atena, presenta una complessa armatura di trama dall'andamento a spina di pesce. La decorazione plausibilmente definisce i registri inferiori (gli unici visibili) dello *slip-on lid* sovrapposto interamente al canestro, ancora chiuso e celato per tre quarti della propria altezza da un tessuto.

Rispetto a un repertorio sostanzialmente omogeneo, le *κίσται* sugli ultimi due esemplari attici a essere sottoposti a discussione si pongono invece come variazioni che ampliano la casistica di forme, temi e motivi finora presentati, suggerendo nuovi spunti esegetici.

Su una *lekythos* attica a figure rosse, datata intorno al 450 a.C. e conservata a Parigi, è possibile provare a riconoscere la *κίστη*, chiusa e in posizione verticale, nell'elemento posto su un basamento alle spalle di Atena, raffigurata nell'atto di sollevare il piccolo Erittonio: secondo tale ipotesi di lettura, la



Eracle, Erittonio, Atena, una Cecropide: hydria attica a figure rosse, Gruppo dei Tardi Manieristi, 440 a.C. ca., Paris, Musée du Louvre CA1853 = ARV² 1121.18; Beazley Addenda² 331; CVA Paris, Musée du Louvre 9, III.I.D.40-41, tavv. 52.4-6, 53.2; LIMC s.v.

parte inferiore presenterebbe un motivo a fasce parallele risparmiato, mentre il coperchio privo di decorazioni assumerebbe forma convessa. L'esecuzione compendiaria non permette di procedere oltre con l'accertamento iconografico dell'oggetto, già interpretato come altare o canestro, parzialmente celato sulla parte sinistra da un *velamen* panneggiato come sul cratere di Eichenzell [Loraux 1981, 276], mentre la convessità a destra potrebbe suggerire un grande scudo rotondo.

Su una *hydria* attica a figure rosse attribuita al Gruppo dei Tardi Manieristi, datata intorno al 440 a.C. e conservata a Parigi, infine, l'insieme di tratti curvilinei compresi tra le volute di un altare ionico posto tra Eracle e Atena è stato riconosciuto come pertinente a una κίστη in parte già sovradipinta [cfr. CVA Paris, Musée du Louvre 9, III.I.D.40; Schmidt 1968, 206-207]; da esso fuoriescono la testa e le braccia di Erittonio, oltre a due serpenti disposti in simmetria araldica, uno dei quali affrontato dall'eroe armato di falchetto. Il reticolo parzialmente campito presente sulla specchiatura anteriore dell'altare, un pattern inusuale per un oggetto lapideo e altrove riferito alla tramatura [cfr. Brulé 1987, 77], potrebbe però suggerire una rilettura



Athena e le Cecropidi: cratere a calice apulo frammentario, Gruppo del Pittore della Furia Nera, 390-370 a.C., Malibu, J. Paul Getty Museum 77.AE.93 = *RVAp I* 440.22a; *RVAp II* 1074.22a; *CVA The J. Paul Getty Museum, Malibu* 3, IV.D.142, tav. 142; LIMC, s.v. Erechtheus 31.

in termini unitari dell'insieme composito 'κίστη più altare': vi si riconoscerebbe una sorta di *larnax*, un contenitore a cassone - in questo caso intrecciato - posto su un basamento e inserito entro un'intelaiatura lignea cui appartarrebbero i montanti laterali, la fascia con modanatura aggettante e le spallette a volute [cfr. Richter 1926, 89-99; Brümmer 1985, 12-14].

Muovendo in ambiente italiota, è attestato un solo documento ceramografico che illustri la κίστη di Erittonio, un cratere apulo frammentario attribuito al Gruppo del Pittore della Furia Nera, datato tra il 390 e il 370 a.C. e conservato a Malibu. Qui Pandroso è seduta su un altare, del quale restano tracce di sovradipintura bianca, accanto al canestro (nuovamente)



*Scena flacca, apertura del canestro: cratere a campana apulo, Pittore di Rainone, 380-360 a.C., Malibu, J. Paul Getty Museum 96.AE.112 = *RVAp* I, 96.224a (as Vidigulfo, Castello dei Landriani 261); *RVAp*, Suppl. II, 15.*

chiuso; la giovane, a braccia conserte, poggia su questo il gomito e l'avambraccio sinistri, quasi a ribadire la tenuta del coperchio. Un'ellisse individua la superficie inferiore del contenitore cilindrico, reso in profondità, mentre la parete esterna del coperchio riporta una decorazione per fasce di riquadri a campitura alternata: il motivo 'a scacchiera', per quanto semplificato, permane così come caratteristico anche oltre i confini cronologici e geografici dell'Attica di quinto secolo a.C.

Considerazioni sulla provenienza e sulla connotazione 'tragica' di quest'ultima raffigurazione [cfr. Todisco 2003, Ap28, 113, 117, 413; Taplin 2007, n. 83, 221-222] conducono la ricognizione fin qui prodotta a confrontarsi con il vasto repertorio di ceramica figurata italiota e siceliota a soggetto teatrale, in particolare con il *corpus* dei cosiddetti 'vasi fliacici', i quali sovente testimoniano l'impiego di κίστα/*basket-chests* in ambito comico e farsesco. La presenza sulla scena comica di tali contenitori come *stage properties*, peraltro, è un dato apprezzabile già a livello testuale. Anche solo esemplificando sulle commedie di Aristofane giunteci integralmente, è possibile ripercorrere in chiave teatrale la già proposta relazione polisemica tra *designans* e *designatus*: in esse κίστη ricorre a proposito di canestri contenenti cibarie [*Ach.* 1086, 1098; *Eq.* 1211, 1216] beni d'uso comune, come il corredo scrittorio [*V.* 529], o ancora oggetti a carattere rituale e/o cultuale, quali offerte cerimoniali [*Tb.* 284]. In questa direzione si suggerisce, quale preliminare termine di confronto, la



Scena fliacica, parodia dello 'Ione' di Euripide: cratere a campana apulo, Pittore di Cotugno, 375-350 a.C., Taranto, Museo Archeologico Nazionale 107937 = *PhV* 44.60; *RVAp I* 266.46.

presentazione di due esemplari, scelti sulla base della prossimità tematica attribuita loro dalla critica rispetto alle argomentazioni finora esposte. Il primo documento è un cratere a campana apulo attribuito al Pittore di Rainone, datato tra il 380 e il 360 a.C. e conservato a Malibu. La scena che figura su uno dei due lati ha luogo su un palcoscenico rialzato e 'sostenuto' da due esili pilastri [cfr. Rebaudo 2013, 280-281] poggiati sulla fascia a meandro discontinuo che limita inferiormente il campo figurato. Quale unica indicazione scenografica, sulla sinistra una porta socchiusa.

Sul palco figurano due *phlyakes* anziani, in mezzo ai quali troneggia una grande κίστη. L'attore di sinistra ne sorregge il coperchio, svelando il contenuto del canestro, un bambino/*homunculus* itifallico a testa d'agnello – dall'aspetto di un Pan secondo F. Lissarrague [cfr. Lissarrague 1995, 97] – tenuto per mano dal *phlyax* dipinto sulla destra. Tanto il coperchio quanto la vasca, graficamente simile al canestro di Erittonio nella *pyxis* da Atene, presentano una decorazione per registri orizzontali sovrapposti, separati da doppie linee parallele. Tra le fasce si riconoscono fregi a meandro semplice (continuo sul coperchio, discontinuo sul ventre) a onda corrente (fondo a campitura piena sul coperchio, fondo risparmiato sul ventre), a zig-zag intervallato da brevi tratti verticali, a *chevrons*. In forza della presenza del canestro, la scena è stata interpretata da A.D. Trendall come parodia del-

la vicenda mitica dell'apertura della κίστη da parte delle Cecropidi [True, Hamma 1994, 129.57]: la testa d'agnello dell'"infante" risponderebbe iconograficamente alla paraetimologia attestata in antico per il nome di Erittonio, un composto di ἔριον, "vello, bioccolo di lana" e χθών, "terra" [True, Hamma 1994, 129.57]. Discussa fin dalla sua formulazione, la critica recente tende a rivedere questa lettura iconografica, proponendo in alternativa confronti con il travestimento/metamorfosi di Dioniso in montone nel *Dionisalessandro* di Cratino [cfr. Taplin 1994, 23; Revermann 2006, 300 ss.; Hughes 2011, 22 ss., 150 ss.] o ancora riconoscendo nell'immagine una parodia del ringiovanimento del capro per opera delle arti magiche di Medea [cfr. Kossatz-Deissmann 2000; in merito Galasso 2013, 233-237]. Prescindendo dall'effettiva validità delle proposte, impossibile da accertare in assenza di iscrizioni che identifichino i personaggi, è notevole rilevare come tali moduli narrativi e drammaturgici siano in ogni caso accomunati al *récit* di Erittonio e delle Cecropidi dalla medesima parabola 'attesa-sorpresa' suscitata dall'apertura di un contenitore e dal disvelamento del suo contenuto: un coinvolgimento scenicamente 'funzionante', come rilevato nello *Ione*, e che il *phlyax* a destra, rivolto verso gli osservatori/spettatori con fare interlocutorio, sembra quasi voglia accertare.

Salvo qualche recente cautela [cfr. Green 2012, 309], vi è invece sostanziale accordo sull'esegesi della scena che figura sull'ultimo documento oggetto di analisi nel presente contributo, un cratere a campana apulo attribuito al pittore di Cotugno, datato tra il 375 e il 350 a.C. e conservato a Taranto, con ampio margine di sicurezza un adattamento parodico dello *Ione* euripideo [cfr. Lo Porto 1964, 16-17; Taranto 1966, 198; *PbV*² 44.60]. Uno dei due lati del cratere riporta un robusto palcoscenico sopraelevato su tre pilastri, anche in questo caso impostati su una fascia a meandro discontinuo. Al centro di questo s'innalza, quale unico elemento di scenografia, un esile albero di alloro, analogo a quello sul margine sinistro, a ridosso dell'ansa. La pianta stilizzata, erta fino al *kymation* ionico che costituisce il limite superiore della scena, divide lo spazio sul palco, popolato da quattro personaggi. La stessa è inoltre da intendersi quale plausibile attributo caratterizzante per il riconoscimento della figura assisa, sicuramente Apollo, di cui si conserva soltanto la parte inferiore del corpo per le gravi lacune che interessano il manufatto ceramico.

Al cospetto del dio, sotto una maschera femminile sovradipinta, raffigurata frontalmente e sospesa al *kymation* – in essa si è soliti riconoscere la Pizia [cfr. *PbV*² 44.60] –, un *phlyax* recante in offerta un ramoscello di alloro e una κίστη chiusa. La parete del coperchio è ornata da una fascia centrale a

spessi *chevrons* irregolari – un tracciato decorativo che può essere accostato al motivo a spina di pesce del canestro di Erittonio sul cratere di Eichenzell – inquadrata tra due registri decorati con filari di punti. A destra dell'albero di alloro, invece, altri due *phlyakes*, verosimilmente una coppia: l'interprete in costume femminile, acefalo, porta la mano sinistra al petto, un gesto di partecipazione emotiva cui pare rispondere la mano destra sollevata del personaggio canuto al suo fianco.

Interpretata come momento di consultazione dell'oracolo delfico, la scena mostrerebbe Ione e i suoi 'tre genitori', due biologici (Apollo e Creusa), uno acquisito (Xuto). La presenza simultanea di Ione, Creusa e Xuto, non prevista nello *stagecraft* della tragedia, e ancor più quella di Apollo, divinità 'pervasiva' ma soltanto menzionata ed estranea alle *personae agentes* del dramma, rende problematico riferire l'immagine a un preciso momento dell'azione scenica dello *Ione*. Prescindendo dalla pur possibile derivazione da altri testi teatrali perduti, tragici – *Creusa/Ione* di Sofocle [cfr. Huys 1995, 67, 210, 218] – o comici – *Ione/Xuto* di Eubulo [cfr. Hunter 1983, 29, 128; Mastronarde 2010, 6-7] – la prossemica dei personaggi pare suggerire per l'immagine una derivazione 'sintetica' dall'intreccio euripideo, enucleato nei suoi momenti – e oggetti – pregnanti. A essere 'messo in scena' sulla superficie dipinta sembra dunque il proposito espresso da Ione, prima risoluto e poi vacillante, di dedicare l'ἄντιπηξ ad Apollo, uno degli snodi drammatici più carichi di tensione e innesco degli accadimenti conclusivi; di qui la presenza, seppur 'a distanza', della coppia di anziani sposi, emotivamente coinvolti e partecipi dell'azione in svolgimento poiché l'eventuale consacrazione del canestro impedirebbe loro il ricongiungimento con il protagonista.

In conclusione, i dati ricavati dai casi di studio iconografici permettono di confermare quanto desunto dall'analisi drammaturgica e dai confronti letterari e mitografici, identificando nella κίστη di Erittonio quella porzione di immaginario mitico, narrativo ed iconico da Euripide indagato nei suoi aspetti comuni, ricondotto alla sua dimensione concreta e materialmente 'riprodotto' sotto forma di *stage property* nell'ἄντιπηξ di Ione. La pur rapida lettura proposta per i *basket-chests* 'in azione' sui due vasi fliacici, inoltre, ribadisce la peculiare funzione rivestita da tali oggetti nei testi e sulla scena: in forza e a conferma dell'esempio costituito dallo *Ione*, è possibile dunque considerare il canestro come un 'dispositivo' teatrale e iconografico capace di riassumere, contenere e dispiegare alcuni tra i meccanismi compositivi ed espressivi fondamentali sottesi alle trame – rappresentate o dipinte – che lo vedono quale indispensabile comprimario.



Animazione dell'apertura del canestro: cratere a campana apulo, Pittore di Rainone, 380-360 a.C., Malibu, J. Paul Getty Museum 96.AE.112 = *RVAp I*, 96.224a.

ENGLISH ABSTRACT

The contribution is focused on the exposure basket in Euripides' *Ion*. It provides an analysis of the passages related to the basket, highlighting its role in both performance development and semantics of the tragedy. The explicit relationship established by Euripides between Ion's basket and Erichthonius' analogous attribute, together with the material features of the very stage property, is illustrated through the comparison with other literary sources and a corpus of Attic and Apulian vase paintings. The active role played by baskets depicted upon two phryx vase scenes possibly related to Erichthonius' and Ion's tales, eventually, supports and enhances the metaphorical values of this specific object as detected in the text.

ABBREVIAZIONI

*ARV*²

J.D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford 19632.

BAPD

Beazley Archive Pottery Database [www.beazley.ox.ac.uk/xdb/ASP/dataSearch.asp].

*Beazley Addenda*²

T.H. Carpenter, T. Mannack, M. Mendonca, L. Burn, *Beazley Addenda. Additional References to ABV, ARV² & Paralipomena*, 2nd ed., Oxford 1989.

CVA

Corpus Vasorum Antiquorum.

LIMC

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, I-VIII, Index, Suppl., Zürich - München 1981-2009.

Paralipomena

J.D. Beazley, *Paralipomena. Additions to ABV and to ARV²*, Oxford 1971.

PhV²

A.D. Trendall, *Phlyax Vases², "BICS" Suppl. 19*, London 1967.

RVAp I

A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *The Red Figured Vases of Apulia I*, Oxford 1978.

RVAp II

A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *The Red Figured Vases of Apulia II*, Oxford 1982.

RVAp, Suppl. II

A. D. Trendall, A. Cambitoglou, *Second Supplement to The Red-figured Vases of Apulia, "BICS" Suppl. 60*, London, 1991-92.

THES CRA

Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum, I-V, Abbreviations, Index, Los Angeles 2004-2006.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Allen, Italie 1954

J.T. Allen, G. Italie, *A Concordance to Euripides*, London 1954.

Amyx 1958

D.A. Amyx, *The Attic Stelai: Part III. Vases and Other Containers*, "Hesperia" 27. 4 (1958), 255-310.

Bergson 1960

L. Bergson, *Zur Bedeutung von ΑΝΣΙΠΠΗΞ bei Euripides*, "Eranos" 58 (1960), 12-19.

Blümner 19122

H. Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, Erster Band, Leipzig-Berlin 19122.

Bobart 1936

H.H. Bobart, *Basketwork through the Ages*, London 1936.

Brulé 1987

P. Brulé, *La fille d'Athènes. La religion des filles à Athènes à l'époque classique. Mythes, cultes et société*, Paris 1987.

Brümmer 1985

E. Brümmer, *Griechische Trubenbehälter*, "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts" 100 (1985), 1-168.

Burkert 1966

W. Burkert, *Kekropidensage und Arrephoria*, "Hermes" 94 (1966), 1-25.

Calame 2009

C. Calame, *Greek Myth and Greek Religion*, in R. Woodard (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, Cambridge 2009, 259-285.

Diggle 1981

Euripides, *Ion*, in J. Diggle (ed.), *Euripidis Fabulae*, vol.2, Oxford 1981.

Forbes 1956

R.J. Forbes, *Studies in Ancient Technology*, vol. IV, Leiden 1956.

Galasso 2013

S. Galasso, *Pittura vascolare, mito e teatro: l'immagine di Medea tra VII e IV secolo a.C.*, in G. Bordinon (a cura di), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico* [Quaderni di Engramma 4], 2013, 228-262.

Green 2012

J.R. Green, *Comic Vases in South Italy. Continuity and Innovation in the Development of a Figurative Language*, in K. Bosher (ed.), *Theater Outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy*, Cambridge-New York 2012, 289-342.

Grégoire 1923

Euripides, *Ion*, in H. Grégoire (ed.) *Euripide, Tragédies*, tome III, Paris 1923.

Hughes 2011

A. Hughes, *Performing Greek Comedy*, Cambridge 2011.

Hunter 1985

R.L. Hunter (ed.), *Eubulus. The Fragments, edited with a Commentary*, Cambridge 1983.

Huys 1995

M. Huys, *The Tale of the Hero Who Was Exposed at Birth in Euripidean Tragedy. A Study of Motifs*, Leiden 1995.

Kossatz-Deissmann 2000

A. Kossatz-Deissmann, *Medeas Widderzauber als Phlyakenparodie*, in *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*, vol.6 [Occasional Papers on Antiquities, 9], Malibu 2000, 187-204.

Krauskopf 2006

I. Krauskopf, *Kiste, Cista*, in *THESCRV*, 274-278.

Kron 1976

U. Kron, *Die Zehn attischen Phlyenheroen. Geschichte, Mythos, Kult und Darstellungen*, Berlin 1976.

Lee 1997

K. H. Lee (ed.), *Euripides Ion, with Introduction, Translation, and Commentary*, Warminster 1997.

Lissarrague 1995

F. Lissarrague, *Women, Boxes and Containers. Some Signs and Metaphors*, in E.D. Reeder (ed.), *Pandora. Women in Classical Antiquity*, Baltimore-Princeton 1995, 91-101.

Lo Porto 1964

F. G. Lo Porto, *Nuovi vasi fliacici apuli del Museo Nazionale di Taranto*, "Bollettino d'Arte" 49 (1964), 14-20.

Loraux 1981

N. Loraux, *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris 1981.

Mastronarde 2010

D.J. Mastronarde, *The Art of Euripides*, Cambridge 2010.

Matthiae 1841

A. Matthiae, *Lexicon Euripideum*, vol. 1, Leipzig 1841.

Mueller 2010

M. Mueller, *Athens in a Basket: Naming, Objects, and Identity in Euripides' Ion*, "Arethusa" 43.3 (2010), 365-402.

Oakley 1982

J. H. Oakley, *A Louvre Fragment Reconsidered: Perseus Becomes Erichthonios*, "The Journal of Hellenic Studies" 102 (1982), 220-222.

Oakley 1990

J.H. Oakley, *The Phiale painter*, Mainz am Rhein 1990.

Owen 1939

A.S. Owen (ed.), *Euripides Ion*, edited with Introduction and Commentary, Oxford 1939.

Paley 1858

Euripides, *Ion*, in F.A. Paley (ed.), *Euripides, with an English Commentary*, vol. II, London 1858.

Rebaudo 2013

L. Rebaudo, *Teatro e innovazione nelle iconografie vascolari. Qualche riflessione sul Pittore di Konnakis*, in G. Bordinon (a cura di), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico* [Quaderni di Engramma 4], 2013, 275-293.

Revermann 2006

M. Revermann, *Comic Business, Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford 2006.

Richter 1926

G.M.A. Richter, *Ancient Furniture. A History of Greek, Etruscan and Roman Furniture*, Oxford 1926.

Schmidt 1968

M. Schmidt, *Die Entdeckung des Erichthonios: zu einer neuen Lekythos des Phialemalers und*

einem ungedeuteten Vasenbild, "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung", 83 (1968), 200-212.

Schömann 1871

G.F. Schömann, *Scholia in Euripidis Ionem, Part. I-V*, in Id., *Opuscula Academica*, vol. IV, Berlin 1871.

Singer, Holmyard, Hall 1954

C. Singer, E.J. Holmyard, A.R. Hall (edd.), *A History of Technology*, vol. I, Oxford 1954.

Taplin 1994

O. Taplin, *The Beauty of the Ugly. Reflections of Comedy in the Fleischman Collection*, in M. True, Hamma 1994, 15-27.

Taplin 20032

O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, London-New York 20032.

Taplin 2007

O. Taplin, *Pots & Plays. Interactions Between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles 2007.

Taranto 1966

L. Taranto (a cura di), *Letteratura e arte figurata nella Magna Grecia* [catalogo], Fasano 1966.

Todisco 2003

L. Todisco (a cura di), *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, Roma 2003.

True, Hamma 1994

M. True and K. Hamma (edd.), *A Passion for Antiquities. Ancient Art from the Collection of Barbara and Lawrence Fleischman*, Malibu 1994.

Young 1941

R.S. Young, *ANTIIIHΞ: A Note on the 'Ion' of Euripides*, "Hesperia" 10.2 (1941), 138-142.

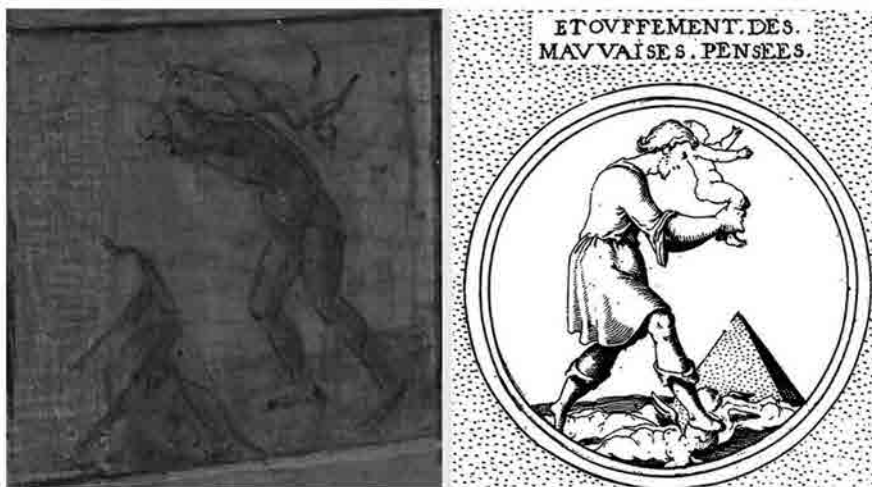
La “matta bestialitate” di Atamante

Una proposta di interpretazione del plinto I del fondale della *Calunnia di Apelle* di Botticelli

Sara Agnoletto

Se si osserva in dettaglio l'immagine del rilievo raffigurato sul plinto I del fondale della *Calunnia di Apelle* di Botticelli (osservazione agevolata dalla campagna fotografica ad alta definizione disponibile in “Engramma”), si distingue chiaramente una figura maschile nuda con la schiena ricurva in avanti, che afferra un individuo per le caviglie e lo tiene sospeso dietro le spalle, a testa in giù. Di fronte a lui una roccia acuminata sporge dal terreno. L'uomo scarica il peso del proprio corpo sul piede destro ben saldo a terra, trovandosi in tal modo sbilanciato in avanti, come chi stia avanzando lentamente. Nel 1613, l'immagine, pressoché invariata, di “un'huomo che tenghi per li piedi vn picciolo fanciullino, e che con disposta attitudine lo sbatta in vna pietra quadra” illustrerà la voce *Repulsa dei Pensieri Cattivi* dell'*Iconologia* di Cesare Ripa. Più di un secolo separa questa illustrazione dal rilievo del fondale della *Calunnia* che, è opportuno ricordarlo, viene

Sandro Botticelli o Bartolomeo di Giovanni, *La follia di Atamante* (particolare dalla *Calunnia*), tempera su tavola, fine del XV sec., Firenze, Galleria degli Uffizi (a sx); *Repulsa dei pensieri cattivi*, incisione, in Cesare Ripa, *Iconologie, ou Explication Nouvelle de plusieurs images... moralisees* par J. Baudoin, Paris 1643, II-122.



datata su basi stilistiche all'ultima decade del XV secolo, ed è probabile che i loro significati ormai divergano: nell'opera del Ripa la pietra è diventata simbolo di Cristo, a cui bisogna ricorrere quando i vizi sono ancora insignificanti per distruggerli:

“Però noi tutti dobbiamo rompere li nostri pensieri di cattivi effetti, mentre sono piccoli, avanti che crescano, e si attacchino alla deliberazione, sbatte-
tendoli, come abbiamo detto, nella pietra di Cristo, cioè volgendo la mente nostra, e ‘l cor nostro verso Cristo, collocando in lui ogni nostro pensiero”
(Ripa 1767, 24).

Nonostante però la tavola dell'*Iconologia* non possa essere d'aiuto all'identificazione del soggetto che stiamo studiando, può indirettamente confermare che si tratta di una persona che scaraventa un giovane contro una roccia e non, come si è voluto leggere, di un uomo che scala una montagna con un animale sulle spalle o che scaglia un ragazzo dall'alto di uno scoglio (per le diverse interpretazioni della scena si veda in Engramma l'articolo *Botticelli orefice del dettaglio*, particolare P1). Le braccia della figura, flesse al di sopra della testa, indicano inequivocabilmente una azione violenta e efferata, cristallizzata in un gesto sospeso: l'uomo sta scaraventando contro il masso un'altra persona, utilizzando la propria massa corporea per infondere maggior impeto al suo folle gesto; probabilmente il corpo sospeso è quello di un ragazzo o un fanciullo, viste le dimensioni ridotte. L'immagine del rilievo, alquanto concisa, non offre molti altri elementi utili all'identificazione del soggetto: è impossibile stabilire l'età e il genere della vittima e la totale assenza di attributi rende difficile accertare l'identità dell'aggressore. Prendiamo quindi in considerazione quest'unico indizio fornito dall'artista: l'aggressione, particolarmente cruenta nelle sue modalità, compiuta ai danni di un/a giovane.

L'uccisione di bambini o adolescenti, in particolare dei propri figli, è un tema centrale sia nel mito greco che nel discorso biblico, che richiamiamo qui di seguito *per exempla*, senza la pretesa di un trattamento esaustivo dell'argomento. Sebbene siano celeberrimi i casi di figlicidio materno, si registrano anche un certo numero di omicidi compiuti da padri. Accanto ad alcuni episodi verificatisi per tragico errore da capifamiglia per nulla intenzionati a privarsi della propria discendenza, è possibile distinguere due tipologie di assassino: il padre devoto e garante della salute pubblica, che sacrifica il proprio figlio per tutelare il bene comune; e quello che uccide perché preda della mania, la follia, il *dàimon* messo in moto dalla collera divina.

Molto spesso nel mito greco, il sacrificio del proprio figlio è un atto necessario ad assicurare la salvezza dello stato e del proprio popolo in circostanze di particolare crisi: guerre, calamità naturali e carestie. In special modo il tema del sacrificio di vergini di nobile stirpe garantisce un esito positivo alle imprese di guerra: perché si possano intraprendere o si possano concludere; in ogni caso la vittoria, o la riuscita in un'impresa, spetta a coloro che immolano il/la figlio/a. Il motivo è topico e attestato anche nell'ambito dei miti tragici, in un repertorio vario e numeroso in cui la vicenda di Ifigenia è certamente l'episodio più celebre. Analogamente, per salvare con una sola vittima un'intera comunità, l'innocente Andromeda fu legata a una roccia ed esposta dal padre, il re d'Etiopia Cefeo, a un mostro marino, per placarne la collera e liberare il paese. Ma il mito conosce molti altri esempi di ragazzi 'offerta' dai loro padri, o sacrificati con la loro approvazione, per adempiere alla prescrizione di un oracolo e risollevare le sorti della propria patria: è il caso di una o più figlie di Eretteo sacrificate per far fronte all'esercito tracio guidato da Eumolpo; delle figlie di Giacinto, sacrificate presso la tomba del ciclope Geresto, per liberare dalla peste e dalla carestia la città di Atene durante l'assedio imposto da Minosse; del figlio di Idomeneo, re di Creta, il quale accolse il padre sulla spiaggia al suo ritorno dalla guerra di Troia, ignaro del fatto che questi, per poter fare ritorno a casa incolume, aveva fatto voto a Poseidone di sacrificare la prima persona che avesse incontrato una volta giunto sul suolo patrio. La vicenda mitica di Idomeneo ricorda quella biblica di Iefte il quale, prima di intraprendere la guerra contro i pagani Ammoniti, promise che, se avesse vinto, avrebbe offerto in sacrificio colui che per primo sarebbe uscito dalle porte di casa sua per andargli incontro; e il destino volle che questi fosse proprio la sua unica figlia. E ancora, analoghe circostanze indussero il re biblico Mesha a immolare il figlio, gettandolo giù dalle mura della città di Moab, per porre fine all'assedio degli Israeliti.

In questi esempi di padri che sacrificano i propri figli in nome di una necessità aliena (in generale di un bene pubblico superiore o di un'imposizione divina, che portano a sospendere il loro giudizio), l'atto sacrificale prevede una sofferta rinuncia al figlio da parte del padre il quale, sovente, non vuole portare a termine l'atto, come nel caso di Agamennone nelle versioni tragiche del mito di Ifigenia. La rinuncia (e quindi la devozione e la sottomissione alla divinità con essa dimostrate, che forse si richiama anche a rituali sacrificali quali quello del *tophet* citato nell'Antico Testamento) è massima nel caso di figli particolarmente amati ed importanti, perché unigeniti o primogeniti. Ne è un esempio illustre Abramo il quale, messo alla prova, dimostra l'autenticità della propria fede affidandosi completamente

alla volontà divina e rinunciando a quanto ha di più caro e di più prezioso: il proprio unico figlio Isacco, a lungo desiderato.

Differenti, perché pervasi da una componente di brutalità ed efferatezza esercitata sulle vittime, sono i casi di padri che uccidono i figli in preda a un moto d'ira incontrollabile, spesso indotto da uno stato di mania divina: Alcatoo uccide il figlio Callipoli, adirato perché questi interrompe un sacrificio in onore di Apollo per avvertire il padre della morte dell'altro suo figlio, Iscepoli; Eumeo uccide il figlio Brote il quale, durante un sacrificio ad Apollo, mangia il cervello dell'agnello sacrificale prima di averlo offerto sull'altare; Licurgo, reso pazzo da Dioniso, scambia il proprio figlio Driante per un ceppo di vite e lo uccide colpendolo con un'accetta, per poi rinsavire un attimo dopo; Eracle, reso folle dalla gelosa Era, getta nel fuoco i suoi stessi figli o, secondo un'altra versione del mito, li uccide con l'arco e con la clava, scambiandoli per i figli del suo nemico Euristeo; Atamante, impazzito a causa dell'ira di Era, dà la caccia alla moglie e ai propri due figli, credendo che fossero una leonessa e dei leoncini. Secondo alcune fonti li colpisce con una freccia, secondo altre afferra il figlio Learco e lo sfraccella contro una roccia, mentre la moglie, fuggendo in preda al panico, si getta dalla scogliera e annega, stringendo tra le braccia l'altro figlio, Melicerte. Le similitudini tra questo ultimo episodio mitico e il riquadro della *Calunnia* di cui ci stiamo occupando sono evidenti.

La storia del figlicidio di Atamante dovette essere nota dall'*auctor intellectualis* del dipinto di Botticelli, dal momento che non solo è riportata nel IV libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, senza dubbio uno dei più importanti veicoli di trasmissione della mitologia classica nel Rinascimento; ma anche perché la stessa vicenda è narrata nella *Divina Commedia* da Dante e nelle *Genealogiae Deorum Gentilium* di Giovanni Boccaccio, autore chiamato ripetutamente in causa nel fondale della *Calunnia*. Grazie al lavoro estremamente scrupoloso di catalogazione dei repertori svolto dai ricercatori coinvolti nel progetto Iconos, è possibile seguire le origini, gli sviluppi e la diffusione che il tema della *Follia di Atamante* ebbe durante il primo Rinascimento italiano e, in particolar modo, fiorentino. Le fonti classiche che riferiscono del figlicidio compiuto da Atamante sono sette. Tre di esse: Ovidio (*Fasti*, VI vv. 499-504), Stazio (*Tebaide*, III vv. 186-188) e Pausania (*Graeciae descriptio*, I 44, 7), citano solo succintamente la *fabula* senza far riferimento al come fosse stata provocata la morte di Learco.

Altre tre fonti: Igino (*Le Fabule*, 4), Apollodoro (*Biblioteca*, I 9,2 vv.24-27), e Nonno di Panopoli (*Dionisiache*, X vv. 34-42) riferiscono che Atamante

uccise il figlio maggiore durante una battuta di caccia, trafiggendolo con una freccia in un accesso di follia. Per contro, Ovidio, nelle *Metamorfosi*, è l'unico autore classico che tramanda la versione mitica secondo la quale Atamante uccise Learco con le proprie mani:

Improvvisamente, Atamante figlio di Eolo esclama furioso in mezzo alla reggia: «Iuh, compagni, tendete le reti in questa macchia! Ho visto or ora una leonessa passare con due cuccioli di qui!» E uscito di senno si lancia all'inseguimento della moglie, come una bestia feroce, le strappa dal seno il figlio Learco che ride e tende le piccole braccia, rotea due o tre volte il fanciullo per aria, come si fa con la fionda, e gli fracassa il viso contro una dura pietra, spietato. (*Metamorfosi*, IV vv. 499-510).

Quando, più tardi, l'episodio mitico venne recuperato, la versione tramandata da Igino, Apollodoro e Nonno di Panopoli cadde nell'oblio e si trasmise soltanto la variante affidata alle *Metamorfosi* di Ovidio che fu ripresa da Dante (*Divina Commedia*, XXX vv. 1-12), Boccaccio (*Genealogiae Deorum Gentilium*, XIII 67, 3) e Petrus Bercorius (*Ovidius Moralizatus*, tomo II, liber IV, p. 81); a cui fecero seguito, durante il Rinascimento, Giovanni Buonsignori (*Ovidio Metamorphoseo Vulgare*, L. IV cap. XXXV), Cristoforo Landino, maestro di Poliziano, Lorenzo il Magnifico e Ficino (*La Commedia*, *Inferno* XXX), e Niccolò degli Agostini, suddito anch'egli della Repubblica

La follia di Atamante, xilografia. In Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Methamorphoseos vulgare*, Venezia 1497, libro IV.



(*Tutti li libri de Ouidio Methamorphoseos*, pp. 43.a / 43.b), autori questi ultimi di tre opere date alle stampe a Venezia nel 1497 e 1522.

Per quanto riguarda la tradizione figurativa, la rappresentazione di Atamante che uccide Learco sbattendolo contro una roccia non sembra aver riscosso molta fortuna prima delle illustrazioni dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* di Giovanni dei Bonsignori, opera pubblicata a Venezia nel 1497 da Giovanni Rosso per Lucantonio Zonta. Questa edizione è accompagnata da un ciclo di 52 xilografie (di autore anonimo), un numero di illustrazioni del testo ovidiano mai viste fino ad allora, che attrasse l'attenzione degli umanisti, a tal punto che ad esse verrà informata la maggior parte della produzione figurativa delle *Metamorfosi* dalla fine del XIV a metà del XV secolo.

Composta in prosa tra il 1375 e il 1377, l'opera di Giovanni dei Bonsignori ebbe una discreta divulgazione manoscritta (9 esemplari); ebbe inoltre ben sei ristampe, di cui quattro veneziane: una ad opera di Cristoforo di Pensa (1501), una di Alexandro di Bandoni (1508), e due di Gergio de' Rusconi (1517 e 1523). Due ristampe furono pubblicate a Milano: una dai fratelli da Legnano nel 1519, e l'altra dai fratelli Da Valle nel 1520 (Ardissino 1993, 107).

A proposito dell'apparato decorativo, la serie dei legni dell'*editio princeps* servì per illustrare due ristampe dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* di Giovanni dei Bonsignori (Venezia 1501 e 1508); e poi ancora per accompagnare due ristampe dell'edizione latina delle *Metamorfosi* commentata dall'umanista veneto Raffaele Regio, opera anch'essa di grande successo (Parma 1505, Venezia 1509).

La follia di Atamante, xilografia. In Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Methamorphoseos vulgare*, Venezia 1501, libro IV (a sx);

La follia di Atamante, xilografia, in Raffaello Regio, *Metamorphoseon Pub. Ovidii Nasonis libri XV cum Raphaelis Regii Volterrani luculentissima explanatio*, per Francesco Mazzali, Parma 1505 (prima edizione 1493), libro IV, fol. 8 v. (al centro);

La follia di Atamante, xilografia. In Raffaello Regio, *Metamorphoseon Pub. Ovidii Nasonis libri XV cum Raphaelis Regii Volterrani luculentissima explanatio*, per Giorgio Rusconi, Venezia 1509 (prima edizione 1493), libro IV, fol. LXVI.



La serie dei legni dell'*editio princeps* servì inoltre da modello per realizzare le xilografie che accompagnano l'edizione veneziana dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* di Giovanni dei Bonsignori del 1517 e l'edizione in latino delle *Metamorphosi* curata dall'umanista veneto Raffaele Regio (Venezia 1521). Una variante semplificata rispetto al modello originale illustrò le due edizioni curate da Raffaele Regio date alle stampe a Venezia nel 1513 e a Toscolano nel 1526.

Da ultimo bisogna segnalare le 72 xilografie anonime che accompagnarono l'edizione dell'*Ovidio Metamorphoseos in verso vulgar* di Niccolò degli Agostini, pubblicata a Venezia nel 1522 da Giovanni da Lecco, e le sue ristampe del 1533 e del 1537, le quali, nonostante la discendenza diretta, sono le illustrazioni che maggiormente si allontanano dal modello originale, rielaborandolo.

Anteriormente a questa serie iconografica, si conosce un'unica rappresentazione di Atamante che uccide Learco sbattendolo contro la roccia. Si tratta di una delle miniature che fanno da corredo alla raccolta di *exempla* didattici intitolata *The Fall of Princes*, una traduzione dell'opera di Giovanni Boccaccio, *De casibus virorum illustrium*, composta da John Lydgate, monaco di Bury St. Edmunds, per Humphrey, duca di Gloucester, tra il 1431 e il 1438/9.

Il riquadro della *Calunnia* dunque, al quale è ormai tempo di tornare, parrebbe rappresentare il momento in cui Atamante, reso folle da Era, scaglia il figlio Learco contro una roccia. Se così fosse, ci troveremmo di fronte, come nel caso dei due particolari raffiguranti *Cimone ed Efigenia* (architrave 8 e base 14 del fondale della *Calunnia*), alla prima e precoce rappresentazione del soggetto che si rende indipendente rispetto al testo scritto, al

La follia di Atamante, xilografia, in Giovanni dei Bonsignori, Ovidio Metamorphoseos vulgare, Venezia 1517 (a sx);

La follia di Atamante, xilografia. In Raffaello Regio, Metamorphoseon Pub. Ovidii Nasonis libri XV cum Raphaelis Regii Volterrani luculentissima explanatio, per Giorgio Rusconi, Venezia 1521 (prima edizione 1493), libro IV, fol. 56b.



quale era stata fino ad ora subordinata. Dovranno infatti trascorrere all'incirca trent'anni prima che la *Follia di Atamante* ricompaia su una splendida coppa istoriata da Francesco Xanto Avelli, tra il 1527 e il 1530 circa.

L'immagine raffigurata sul plinto I del fondale della *Calunnia* e la xilografia dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* di Giovanni dei Bonsignori (Venezia 1497) sarebbero inoltre le due uniche rappresentazioni di Atamante che uccide Learco sbattendolo contro una roccia del XV secolo, le prime in assoluto, per quanto ho avuto modo di verificare, se si esclude la miniatura che fa da corredo alla raccolta *The Fall of Princes* nel codice conservato a Oxford presso la *Bodleian Library* e realizzato in Inghilterra intorno alla metà del XV sec. Analogamente, anche la scena che occupa la base 14 del fondale della *Calunnia*, in cui sono rappresentati contemporaneamente due momenti narrativi differenti tratti dalla prima novella della quinta giornata del *Decameron* (l'episodio in cui Cimone contempla Efigenia e quello del rapimento per mare della protagonista) utilizza una composizione poco comune prima della sua divulgazione ad opera del libro a stampa.

Anteriormente alla pubblicazione, nel 1492, a Venezia della prima edizione illustrata del *Decameron*, infatti, si conoscono solo due miniature che adottano questa soluzione figurativa: una decora il manoscritto *Add. 35322* (Londra, BL), trascritto nelle Fiandre durante il terzo quarto del XV secolo (intorno al 1475), l'altra il manoscritto *Fr. 240-E* (Parigi, BNF), copiato in Francia nell'ultimo quarto del XV secolo (su questi argomenti si veda, nel n. 112 di *Engramma*, *Cimone e Efigenia, ovvero l'Amore fonte di civiltà*). Queste considerazioni lasciano intravedere la possibilità, ancora tutta da verificare, che l'autore del fondale architettonico della *Calunnia* abbia potuto avere in mente o trarre spunto dalle coeve illustrazioni a stampa.

La follia di Atamante, xilografia, in P. Ouidii *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regij enarrationibus... Imp[re]ssum Tusculani apud Benacum in aedibus Alexandri Paganini*, 1526;

La follia di Atamante, xilografiam, in Niccolò degli Agostini, *Tutti li libri de Ouidio Metamorphoseo, in verso vulgar con le sue allegorie in prosa et istoriato*, Venezia 1522, p. 40.



Cercheremo ora di ricostruire quale messaggio morale potesse essere stato attribuito alla rappresentazione della *Follia di Atamante* e di trovare la ragione della presenza di questo mito tragico nel fondale della *Calunnia*. Anzitutto, è importante specificare che la violenza non è la cifra distintiva della figura di Atamante; e la crudeltà non è la disposizione caratteriale principale dell'animo del personaggio. Egli è, prima di tutto, un pazzo che, ottenebrato dalla follia, non ha alcun dominio di sé. Pertanto, la crudeltà non può essere chiamata in causa come movente dell'assassinio, dato che questo sentimento richiede da parte del carnefice coscienza delle proprie azioni: crudele è infatti colui che infligge sofferenza senza pietà. Non bisogna confondere quindi la crudeltà del carnefice con la crudeltà delle sue azioni, per quanto orribili esse siano. È la mancanza di autocontrollo la chiave per interpretare l'episodio mitico di Atamante: il re beota uccise involontariamente, in preda a mania, il suo primogenito, convinto di vedere e di uccidere un animale. Il padre ottenebrato da una follia che lo fa uscire di senno e lo priva della possibilità di governare se stesso, rendendolo inconsapevolmente assassino del figlio, è dunque la prima vittima della sua azione forsennata. Atamante si presenta pertanto come un esempio della degradazione estrema a cui può ridursi la dignità umana a causa della follia, che altro non è se non mancanza di ragione. Proprio questo sembra essere il *tertium comparationis* tra narrazione mitica e il dialogo di Luciano, non

Atamante e Ino. In John Lydgate, *The Fall of Princes*, Oxford, Bodleian Library Bodley 263 (S.C. 2440), fol. 7r. Metà XV sec. circa (a dx); *Atamante e Ino* (particolare).



bisogna prestar fede facilmente alla calunnia, dialogo che si apre con un'in-vettiva contro l'ignoranza, intesa anch'essa come irragionevolezza.

È un male veramente terribile l'ignoranza, causa di molte sciagure per l'umanità, poiché avvolge la realtà come in una cappa di nebbia, oscura la verità e getta ombre sulla vita di ogni uomo. E in effetti, sembriamo tutti brancolare nel buio, anzi, per meglio dire, viviamo proprio come ciechi: ora inciampiamo in ostacoli senza riflettere, ora li superiamo senza che ce ne sia bisogno; non vediamo quello che è vicino e proprio davanti ai nostri occhi, e temiamo invece ciò che è lontano e a una distanza infinita, pensando che possa ostacolarci. In breve, in ogni azione non smettiamo di mettere il piede in fallo [...]. La maggior parte delle sciagure rappresentate sulle scene – lo scoprirai – sono elargite dall'ignoranza, come se fosse una sorta di divinità tragica.

Francesco Xanto Avelli, *La follia di Atamante*, ceramica smaltata, 1527-1530 circa, collezione Mario Del Prete e Rosvilde Bartolucci;



Sandro Botticelli o Bartolomeo di Giovanni, *Cimone ed Efigenia* (particolare dalla *Calunnia*), tempera su tavola, fine del XV sec., Firenze, Galleria degli Uffizi (a sx); *Cimone ed Efigenia*, xilografia. *Decameron* V1, Incunabolo De Gregori: f. 64v., Venezia, 1492.



Il testo del sofista greco è pieno di riferimenti all'ignoranza, reputata essere la causa principale delle disgrazie degli uomini, particolarmente delle false accuse. E anche in chiusura del trattato il retore greco rimarca quanto pernicioso sia l'ignoranza per l'uomo. Ma la causa di tutto questo, riprendendo il filo del ragionamento, è l'ignoranza che avvolge l'animo di ognuno nell'oscurità. Se un dio togliesse il velo alle nostre vite, la calunnia precipiterebbe nel baratro, senza trovare più spazio alcuno, poiché ogni fatto sarebbe illuminato dalla verità. A conferma di questa lettura è opportuno segnalare che le follie di Atamante e di Ecuba sono evocate da Dante in apertura del canto trentesimo dell'*Inferno* come due esempi classici e proverbiali di pazzia ("insano", v.4; "forsennata", v.20; per l'interpretazione dei primi 47 versi del canto trentesimo dell'*Inferno* si rimanda all'importante contributo di Rebuffat 2001 che è servito, in generale, da filo conduttore in questa indagine). In questi stessi versi "Atamante ed Ecuba hanno [...] l'esplicito segno animalesco dei «dispietati artigli» e del «latrare come un cane»" (Salsano 1999, 20). Se si toglie infatti all'uomo la ragione ciò che resta è appunto la feritas, lo stato di natura, in cui il concetto di ignoranza s'identifica con quelli di barbarie, di cieco impulso istintivo, di disordine, di violenza; l'uomo, insomma, come la bestia. Così anche Alberti:

Torrai all'uomo l'uso e modo della ragione: a lui nulla rimarrà se non le sole membra dissimili dagli altri animali silvestri et inutilissimi, e quali tutti senza intero discorso, pure in questo partecipi di qualche ragione, solo quanto in loro la natura richiede a procreare, obbediscano all'appetito (Alberti, *Liber secundus de familia: de re uxoria*).

Il tema della bestialità dei folli non viene trattato nel riquadro P1 del fondale della *Calunnia*, che pone l'accento solo sul comportamento violento di Atamante, senza evidenziare, stando a quanto si può vedere, nessun tratto

Sandro Botticelli o Bartolomeo di Giovanni, *Centauromacchia* (particolare dalla *Calunnia*), tempera su tavola, fine del XV sec., Firenze, Galleria degli Uffizi (a sx); Sandro Botticelli o Bartolomeo di Giovanni, *Donna che conduce il Centauro* (particolare dalla *Calunnia*), tempera su tavola, fine del XV sec., Firenze, Galleria degli Uffizi (al centro); Sandro Botticelli o Bartolomeo di Giovanni, *La famiglia dei centauri* (particolare dalla *Calunnia*), tempera su tavola, fine del XV sec., Firenze, Galleria degli Uffizi.



animalesco; d'altronde esso non è nemmeno sviluppato nel testo di Luciano, in cui a ben vedere è presente un unico riferimento a questo aspetto della pazzia ("aguzza i denti" riferito a colui che si infuria per essere stato calunniato).

Lo si evince però indirettamente dal parallelo con il rilievo Br3 in cui è rappresentata la Famiglia dei centauri, anch'essa una descrizione ecfrastica di Luciano, con la quale lo scrittore greco ridà forma ad un'opera d'arte perduta di Zeusi. In essa è raffigurata una scena di vita domestica, un momento di affetti familiari, di una famiglia di centauri: una centaura che allatta i suoi piccoli mentre il compagno gioca con i figli, mostrando loro un cucciolo di leone. Il soggetto, che fu sicuramente apprezzato in virtù della sua *antiquitas* e perfezione artistica, dovette anche sorprendere, perché attribuiva comportamenti (maternità e allattamento al seno), forme di convivenza (famiglia e relazioni parentali) e sentimenti (amore materno e paterno) propri della natura umana, a degli esseri semiferini, che secondo Cristoforo Landino incarnavano proprio "gli efferati et crudeli desideri".

Da una parte Atamante che, pur essendo un essere umano, naturalmente nato "ad amare et giovare et non a odiare et nuocere", in un accesso d'ira, uccide selvaggiamente il proprio figlio. Dall'altra parte la famiglia dei centauri che, pur essendo degli esseri semiferini, per loro natura crudeli e violenti, adottano dei comportamenti specifici dell'ideale di uomo rinascimentale.

Questo confronto mette in evidenza, per antitesi, la *feritas* dell'uomo privato della ragione in comparazione con l'*humanitas* della bestia ammaestrata. Bisogna inoltre osservare che, all'interno del fondale della *Calunnia*, la *Famiglia dei centauri* può essere raggruppata in una serie composta dalla *Centauromachia*, (architrave 5) e dalla *Donna che conduce un centauro* (architrave 6). All'interno di questa successione iconografica le singole composizioni acquistano una potenza dinamica e semantica che mette in evidenza il percorso di ascesa che trasforma i centauri da esseri primordiali, violenti, lussuriosi, incapaci di controllare i loro istinti e i loro impulsi (*Centauromachia*), conducendoli fuori dalla selva, cioè il regno delle fiere (*Donna che conduce un centauro*), in esseri "umanissimi", più uomini degli stessi uomini (*Famiglia dei centauri*). La scena di vita dei centauri potrebbe quindi alludere al livello più basso di esistenza che, illuminato dal sapere, è riscattato dalla sua condizione primordiale ed istintiva. Questa lettura appare in armonia con due immagini adiacenti: Cimone e Efigenia (base 14) e Pallade (base 15). Si tratta di una serie di immagini che adombra una visione neoplatonica la quale mette al centro la ragione come strumento di salvezza e affranca-

mento. Il fatto che tutte siano disposte sulla predella sopra cui si innalza il trono del re-giudice può significare che il giudizio per essere giusto deve fondarsi sulla ragione.

Un altro elemento di congruenza tra mito ed *ékphrasis* è la furia. Nel trattato di Luciano l'ira è un tratto caratteristico di chi ascolta le false accuse ("esponendo la persona calunniata all'ira di chi ascolta"; "e così chi ascolta, come tormentato nell'orecchio da un tafano, subito s'infiamma"; "essi pensano e dicono quel tipo di cose che considerano le più adatte a scatenare l'ira di chi ascolta"; "chi ascolta, colpito da un moto d'ira improvviso"; "all'istante era andato fuori di sé [Tolomeo] e andava riempiendo la reggia delle sue grida"); e Furia è anche la Calunnia "una donna straordinariamente bella, ma infuocata ed agitata, come se fosse in preda all'ira e al furore", che scatena con la sua malalingua la collera di chi l'ascolta (a proposito dell'analogia tra Calunnia e le Furie si veda, in Engramma, Filipponi e Agnoletto 2011). Allo stesso modo, anche nelle *Metamorfosi*, furioso è lo stato d'animo che acceca Atamante ("Atamante figlio di Eolo esclama furioso in mezzo alla reggia"; "come una bestia feroce") mentre la Furia Tisifone è la personificazione allegorica che prende parte all'azione drammatica, facendo inalare ad Atamante il veleno che lo rende pazzo furioso.

Poi essa si strappò due serpenti di tra i capelli e con la mano pestifera li scagliò con violenza. E quelli si misero a strisciare sul seno di Ino e di Atamante e insufflarono fetido fiato; senza infliggere ferite al corpo: solo la mente sentì il terribile assalto. La Furia aveva portato con sé anche un filtro mostruoso: bava di Cerbero e veleno di Echidna, vaneggianti deliri e oblio di mente ottenebrata e malvagità e lacrime e rabbia e sete di strage, tutte cose tritate insieme e, mescolate a sangue fresco, fatte bollire in un calderone di bronzo mestando con ramo di verde cicuta. Mentre i due stavano lì spaventati, versò questo filtro nel loro petto e li sconvolse nel profondo del cuore.

Atamante e Ino. In Christine de Pizan, *Épître d'Othée*, Oxford, Bibl. Bodl., MS. Bodl. 421, fol. 18v, 1450-75 (a sx); *Maitre de la Cité des dames, La folia di Atamante*, in Christine de Pizan, *Épître d'Othée*, London, British Library, Harley 4431, fol. 104 r, 1410-1414 (al centro); *La folia di Atamante*, in Christine de Pizan, *Épître d'Othée*, Paris, Pigouchet, 1500-1501.



Al centro della vicenda mitica di Atamante si trova l'accesso d'ira incontrollato, presentato come manifestazione di pazzia, cioè come impulso irrazionale e impulsivo capace di sconvolgere l'animo umano e di travolgerlo irrimediabilmente. Atamante è un pazzo furioso. Per gli autori antichi e per gli umanisti che ne accolsero gli insegnamenti, il *furor* era, insieme con la *feritas*, il tratto distintivo della mancanza di ragione; il comportamento aggressivo e istintivo era proprio di un selvaggio, mentre era inconcepibile in un essere razionale in grado di dominare i propri impulsi e le proprie passioni. Il vincolo che unisce questi tre termini è molto stretto, dimodochè Virgilio, nel canto undicesimo dell'*Inferno*, al ricordare a Dante la partizione aristotelica del male in tre categorie: gli incontinenti, i violenti e i fraudolenti, si riferisce alla violenza in termini di "matta bestialidade", ovvero di violenza che rende l'uomo simile a bestie irrazionali ("Non ti rimembra di quelle parole / con le quai la tua Etica pertratta / le tre disposition che 'l ciel non vole, / incontenenza, malizia e la matta / bestialidade?" *Inferno* 79-83).

L'immagine, carica di *pathos* ed estremamente tragica, di Atamante che uccide Learco sbattendolo contro una roccia, si impone in Italia nel XV secolo su una fortunata tradizione figurativa, dai toni più pacati, in cui Atamante è rappresentato mentre sottrae i suoi due figli alla moglie addormentata, affiancato da Tisifone con due serpenti in mano; una tradizione che ebbe inizio all'incirca nel secondo quarto del XV sec. con l'illustrazione dell'*Epistre Othea la deesse* di Christine de Pisan.



Sandro Botticelli, *Gruppo del giudizio*, composto da un giudice affiancato da Ignoranza e sospetto (particolare dalla *Calunnia*), tempera su tavola, fine del XV sec., Firenze, Galleria degli Uffizi.

L'accentuazione delle tinte più fosche, del particolare più macabro e raccapricciante della vicenda mitica di Atamante, obbliga lo spettatore a riflettere sullo scatenarsi rovinoso delle sfrenate passioni non dominate dalla ragione e sulle conseguenze catastrofiche che ne derivano. L'*auctor intellectualis* della rappresentazione ricorre a un registro espressivo drammatico per dimostrare la forza devastante di una passione sregolata, indice di irragionevolezza, e così facendo mettere in risalto l'esemplarità negativa di Atamante. L'intensificazione patetica e l'accentuazione degli elementi cupi del mito sono gli strumenti di cui l'autore si serve per raggiungere più efficacemente il suo principale obiettivo: l'educazione morale.

In conclusione, la rappresentazione della *Follia di Atamante*, nel fondale della Calunnia, non si limita ad istituire un paragone tra il mito e l'allegoria, ma si presenta come una sorta di glossa, una nota esplicativa e interpretativa che arricchisce di senso l'*ékphrasis* di Luciano. Essa restituisce all'ignoranza quel protagonismo che le è negato nella scena allegorica in primo piano, in cui è solo una delle personificazioni che concorrono a rendere possibile la calunnia, sussurrando nelle orecchie del cattivo giudice un consiglio nefasto, senza però essere, come insegna Luciano, la principale causa di sciagure per l'umanità, tra tutte, le false accuse. L'immagine della *Follia di Atamante*, inoltre, individua un *climax* che enfatizza le terribili conseguenze di una estrema mancanza di ragione, della follia: l'accesso di collera e la bestialità. Pertanto la vicenda della *Follia di Atamante* nasconde un tacito insegnamento affinché l'uomo, il quale ha in se stesso la possibilità di definirsi, non si affidi al cieco impulso istintivo (degenerando a bestia), ma eserciti la *ratio*, sublimando al grado delle cose celesti; affinché l'uomo non rinneghi la sua stessa natura umana, rinunciando alla guida della ragione.

ENGLISH ABSTRACT

In Greek mythology, Athamas was a Boeotian king. He married Ino with whom he had two children: Learches and Melicertes. Athamas and Ino incurred the wrath of the goddess Hera because Ino had nursed the god Dionysus. According to some accounts, Hera struck Athamas with insanity, so that Athamas slew one of his sons, Learchus, throwing him against the rocks and persecuted Ino, who leaped into the sea with her other son Melicertes to escape the pursuit of her frenzied husband. The relief in plinth 1 in the Calumny of Apelles by Sandro Botticelli can be convincingly identified as The madness of Athamas. The subject stresses Athamas's mad rage which is meant to embody the very opposite of rationality, the most typical feature of human being. When there is neither reason nor sanity, when ignorance and madness prevail, the only thing that exists is irrational and savage fury, which is repeatedly associated with the animal kingdom and the savage and barbaric world.

BIBLIOGRAFIA

Agnoletto 2013

S. Agnoletto, *Cimone e Efigenia, ovvero l'Amore fonte di civiltà. Il tema della base 14 del fondale della Calunnia di Botticelli: studio di due riquadri a confronto*, "La Rivista di Engramma", n. 112, (dicembre 2013).

Agnoletto 2014

S. Agnoletto, Botticelli orefice del dettaglio. Uno status quaestionis sui soggetti del fondale della Calunnia di Apelle, "La Rivista di Engramma", n. 120 (ottobre 2014).

Faedo 1994

L. Faedo, *Le immagini dal testo*, in Luciano di Samosata, *Descrizioni di opere d'arte, traduzione, commento e introduzione* di S. Maffei, Torino 1994, 127-142.

Filipponi, Agnoletto 2011

E. Filipponi, S. Agnoletto, *La Fortuna come Giustizia: la Calunnia di Apelle nelle Immagini di Vincenzo Cartari*, "La Rivista di Engramma", n. 93 (settembre/ottobre 2011).

Giuliano 2001

A. Giuliano, *Scritti minori*, Roma 2001.

Guidorizzi 2010

G. Guidorizzi, *Ai confini dell'anima. I Greci e la follia*, Milano 2010.

Laffranchini 2003

L. Laffranchini, *Oltre Medea: madri assassine e padri sacrificatori fra mito, rito e cronaca*, tesi di laurea in Lettere, Università di Trieste, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2002-2003.

Paonelli, Cardinali 2011

C. Paonelli, C. Cardinali, *Magnifica ceramica da una collezione privata: maioliche rinascimentali e ceramiche classiche*, Pesaro 2011.

Paparelli 1960

G. Paparelli, *Feritas, humanitas, divinitas. L'essenza umanistica del Rinascimento*, Salerno 1960.

Rebuffat 2011

E. Rebuffat, *Furie d'uomini, di bestie, e di dannati*, "Inferno" XXX 22-27, "Rivista di studi danteschi", XI (luglio-dicembre 2011), 374-96.

Maffei 1994

L. di Samosata, *Descrizioni di opere d'arte, traduzione, commento e introduzione* di S. Maffei, Torino 1994.

Terribili 2010

C. Terribili, *Variazioni sul tema delle Furie dalla concezione greca delle origini al pensiero rinascimentale*, "Bollettino Telematico dell'Arte", n. 560 (aprile 2010), 1-26.

Botticelli orefice del dettaglio

Uno *status quaestionis* sui soggetti del fondale della *Calunnia di Apelle* (aggiornamento)*

Sara Agnoletto

Nel 2005 *Engramma* pubblicava in un numero monografico un primo gruppo di contributi prodotti dal Centro studi classicA riguardanti *La Calunnia di Apelle* di Botticelli (raccolti anche in un indice tematico). Da allora sono trascorsi diversi anni e l'innovazione delle tecnologie di ripresa e digitalizzazione delle immagini ha reso accessibile a tutti gli utenti del web alcuni dei più grandi capolavori dell'arte in alta definizione. Il primo divulgatore di 'giga-immagini' è stato probabilmente il Museo del Prado che, grazie alla collaborazione tra Google Earth e Madpixel, ha reso possibile apprezzare i dettagli nascosti di 15 capolavori dell'arte europea, appartenenti alle proprie collezioni (su questo argomento vedi la segnalazione in *Engramma* n.102).

B = base dei pilastri, P = plinti, N = nicchie, A = architravi, S = cassettoni del soffitto.



A seguire, la casa editrice Utet celebrava uno dei miti del rinascimento italiano, Sandro Botticelli, costruendo un sito internet in cui scoprire l'artista e i suoi capolavori – anche quelli conservati nei sotterranei degli Uffizi – per mezzo di interviste, video di approfondimento, gallerie fotografiche. Tra tutti gli strumenti multimediali messi a disposizione dei visitatori, il progetto altissima definizione, condotto in collaborazione con Haltadefinizione® e con il Polo Museale Fiorentino (in particolare con il Soprintendente Cristina Acidini), ha aperto uno scenario nuovo per lo studio del fondale de *La Calunnia*, densamente decorato con sculture e rilievi, alcuni dei quali rappresentati di scorcio, in maniera parziale o in modo sommario e comunque di difficile lettura per le ridotte dimensioni dei dettagli. Si tratta di una campagna di digitalizzazione che ha coinvolto tutti i dipinti di Botticelli conservati nella Galleria degli Uffizi e nei suoi depositi, permettendo di sperimentare una visione del tutto nuova delle opere dell'artista e di apprezzare dettagli di meno di 15 milionesimi di millimetro, non percepibili a occhio nudo, né con le tecniche di stampa tradizionali. Alcune riproduzioni delle opere sono stati pubblicati per la prima volta sul web, dove sono accessibili dietro registrazione gratuita. Questa operazione rende possibile una lettura chiara ed esaustiva dei minuscoli rilievi che istoriano la quasi totalità della sala loggiata in cui è ambientata *La Calunnia*, soddisfacendo così una esigenza che era già stata espressa nel diario del Seminario sulla Calunnia di Apelle ma che non aveva ancora trovato una risposta adeguata.

Nel lavoro che qui si presenta mettiamo a frutto le nuove informazioni apportate dalla campagna di digitalizzazione e, sfruttando la possibilità di una lettura ravvicinata dei rilievi, presentiamo riquadro per riquadro l'intero fondale de *La Calunnia* ad alta definizione, mettendo a confronto ogni rilievo con le corrispondenti ipotesi interpretative, menzionando gli autori che ogni ipotesi hanno avanzato o avvalorato. Questa ricostruzione è stata realizzata a partire dallo studio di Stanley Meltzoff, *Botticelli, Signorelli and Savonarola: Theologia Poetica and Painting from Boccaccio to Savonarola* (Meltzoff 1987), di cui adottiamo lo schema complessivo e le sigle di identificazione dei singoli dettagli. L'obiettivo del lavoro è delineare lo *status quaestionis* sulla complessa storia interpretativa dei singoli soggetti raffigurati nel fondale, una storia che ha avuto inizio nell'ultima decade del XIX secolo e che progressivamente si è arricchita dei vari, ma dispersi, contributi degli studiosi che si sono cimentati sul tema.

Status quaestionis: ipotesi e percorsi ermeneutici

A. Non esiste un programma iconografico complessivo

Il fondale è puramente decorativo e gratuito; l'allegoria di Luciano e Apelle sono l'unico soggetto del quadro (Steinmann 1897; Venturi 1925; Bode 1925).

I soggetti del fondale non sono pertinenti all'allegoria in primo piano, bensì sono stravaganti espressioni di una forte emozione, di una intensa "psicomachia" (Diehl 1906; Pucci 1955; Chastel 1959; Ettlinger 1976) provocata in Botticelli da un avvenimento biografico (Gamba 1936; Pucci 1955; Mandel 1967) o da una crisi pubblica (Streeter 1903; Cartwright 1903; Rusconi 1907; Altrocchi 1921; Landsberger 1933; Gamba 1937; Ferruolo 1955; Salvini 1958; Chastel 1959; Hartt 1960; Lightbown 1978).

B. Studi specifici su alcuni bassorilievi del fondale (quelli identificati)

L'allegoria dimostra i limiti della saggezza umana e dell'uomo per mettere in pratica la giustizia senza la grazia divina (Argan 1957; Salvini 1958). L'allegoria è una riflessione di stampo ficiniano sulla vanità degli sforzi umani volti a raggiungere la felicità terrena, e una raccomandazione perché si persegua la luce eterna della verità (Ferruolo 1955).

La *Calunnia* è la ricostruzione di un perduto capolavoro antico, e anche i dettagli sono realizzati a imitazione dei modelli archeologici o per dimostrare l'eccellenza dei moderni rispetto agli antichi (Chastel 1959).

C. Interpretazione complessiva (bassorilievi + allegoria calunnia)

La *Calunnia di Apelle* fu l'ultima e probabilmente postuma composizione ispirata da Poliziano e l'ultimo dipinto a soggetto mitologico di Botticelli: si tratta quindi di un articolato manifesto in difesa della divinità di poesia e pittura, dei suoi soggetti, degli umanisti, dei patroni, dello stesso artista. Nelle nicchie sono alloggiate le statue di uomini illustri, poeti e personaggi di storie antiche la cui fama fu consacrata dalla poesia: i protagonisti degli episodi biblici presenti nelle nicchie confermerebbero che anche i testi biblici sono considerati alla stregua dei testi poetico-letterari. Sui plinti sono disposti bassorilievi che trattano delle origini, le fonti, i motivi, piaceri della natura poetica. Sulle architravi sono rappresentati diversi tipi di amore, dal più brutto e terreno al più alto e nobile. Nei soffitti sono riuniti racconti contemporanei di un poeta moderno, che dimostrano l'utilità della poesia (nel bassorilievo che illustra la storia di Tolomeo e Demetrio, tratta da Luciano, si coglierebbe in particolare un'opposizione al Savonarola). Lungo le basi ci sono glosse, note a fondo pagina, referenze incrociate e soggetti ricavati dagli altri livelli. L'allegoria protagonista dell'opera è una sorta di condensazione dell'intero progetto (Meltzoff 1987).

La griglia configurata sullo schema di Meltzoff

Sulla base del lavoro di Meltzoff è stata realizzata anche la griglia alfanumerica che permette di individuare i singoli rilievi all'interno del fondale: le basi dei pilastri sono indicate con la lettera **B**, i plinti con la lettera **P**, le nicchie con **N**, gli architravi con **A**, i cassettoni del soffitto con **S**. La griglia è particolarmente utile per una ermeneutica complessiva dell'opera, per studiare il fondale architettonico de *La Calunnia* come un progetto organico in cui i singoli riquadri dialogano fra loro e con le allegorie che compongono il corteo in primo piano. Adottiamo l'ipotesi di una lettura unitaria

del fondale e del soggetto allegorico in primo piano, che fino ad ora è stata coraggiosamente avanzata soltanto da Meltzoff, il quale, come si è visto, interpreta *La Calunnia* come un'opera volta a esaltare e difendere la dignità intellettuale dell'artista e il valore filosofico e morale di pittura e poesia.

La Calunnia di Apelle

materiali pubblicati in "Engramma": gallerie, saggi, contributi critici

Lo studio della *Calunnia di Apelle* di Sandro Botticelli, e in particolare della complessa articolazione iconografica del suo fondale, è un lavoro che vede impegnato fin da settembre del 2001 il Seminario di Tradizione classica (dal 2005 attivo presso il Centro studi classicA Iuav). Come esito di queste pazienti ricerche presentiamo un nuovo aggiornamento dell'Indice, che si arricchisce dei contributi più recenti e dell'aggiornamento bibliografico (ottobre 2014).

Sin dal primo approccio all'opera il Seminario si è prefissato di indagare il significato dell'opera nel suo complesso, dalle fonti alla fortuna iconografica, affidandosi *in primis* alle scarse informazioni documentali riguardanti committenza, datazione e, non ultima, la paternità del soggetto e del progetto complessivo dell'opera. Il presupposto metodologico è che in una situazione di grave carenza documentale, soltanto l'esercizio di un'osservazione libera e insieme meticolosa, e una attenta e paziente ricerca, possono essere in grado di contribuire con qualche punto fermo alla lettura di quello straordinario testo artistico e iconografico.

Imprescindibile per rendere possibile la lettura minuziosa della Calunnia in tutti i suoi microscopici dettagli, è stata l'analisi iconografia, inizialmente possibile grazie a una campagna fotografica finanziata dal centro studi classicA Iuav, poi grazie all'immagine ad altissima definizione messa a disposizione dal progetto Passione per la Cultura di UTET, purtroppo non più consultabile on line. Grazie all'alta risoluzione dei dettagli è stato possibile analizzare i dettagli del fondale: i dettagli dei bassorilievi e le statue che decorano il fastoso loggiato della *Calunnia* sono stati estrapolati e resi accessibili in Engramma (vedi la versione aggiornata a ottobre 2014 del saggio *Botticelli orefice del dettaglio*). Questa preziosa risorsa, risultato delle innovative tecnologie di ripresa e digitalizzazione delle immagini, segna un *ante quem* e un *post quem* nello sviluppo della ricerca sulla Calunnia, che soltanto a partire dalla visualizzazione chiara dei singoli particolari ha potuto focalizzarsi sullo studio del fondale architettonico *en grisaille* (per una ricapitolazione delle fasi iniziali della ricerca rimandiamo alla Presentazione, al Diario di ricerca e alla prima serie di contributi raccolti all'interno del numero 42 di Engramma).

L'osservazione attenta dei dettagli figurativi prima nascosti o indecifrabili ha comportato diverse conseguenze, in particolare ha reso possibile identificare i soggetti di alcuni bassorilievi e individuare particolari soggetti iconografici prima irricognoscibili. L'analisi approfondita delle fonti testuali dei soggetti individuati e delle loro vicende iconografiche, ha portato a formulare nuove ipotesi interpretative sui singoli soggetti, e queste a loro volta hanno consentito di prendere in seria considerazione l'ipotesi di lavoro che la disposizione dei rilievi e delle sculture all'interno del fondale non sia casuale ma sia piuttosto il risultato di un montaggio sapiente. La scelta del soggetto certamente prende spunto e riceve impulso dall'*ékphrasis* di Luciano, ma poi si arricchisce di nuovi significati in linea con la nuova sensibilità umanistica e neoplatonica in cui il coltissimo artista è immerso.

Dal punto di vista metodologico il gioco ermeneutico prevede un continuo spostamento di *focus* tra la lettura ravvicinata del singolo dettaglio e l'interpretazione complessiva che, via via, va prendendo forma e senso: molte sono le domande che aspettano una risposta e lo studio si prospetta lungo e complesso. Sono da analizzare, uno per uno, tutti gli elementi che compongono il fondale del dipinto e le singole interpretazioni progressivamente accertate vanno poi messe alla prova del montaggio per verificare se si inseriscono senza forzature all'interno del dispositivo ermeneutico articolato ma unitario che lentamente si va configurando. La direzione di ricerca che è stata intrapresa sembra però offrire un cammino promettente di avvicinamento a una lettura complessiva, metodologicamente fondata ed ermeneuticamente convincente, del progetto iconografico della *Calunnia*.

Intervista a Vittorio Sermonti

“Immolare alla metamorfosi di una ennesima traduzione italiana la sfacciata metamorficità del testo latino”

a cura di Silvia De Laude



L'editore Rizzoli ha pubblicato quest'anno una traduzione delle *Metamorfosi* di Ovidio spericolata ed elegante. Utilissima nel seguire le vicissitudini del racconto, e insieme sottile nell'auscultazione delle aritmie, dei turbamenti, dei sussulti e degli scarti di un testo celeberrimo, che dietro alla sfacciata del *Baedeker* mitografico (il repertorio per eccellenza di storie antiche, l'enciclopedia dei miti) attinge a una misteriosa riserva emotiva, in rapporto con la vulnerabilità dell'adolescenza. (Quanti eroi trasformati in sassi, animali, stelle o fiori potrebbero ripetere l'allegretto cantabile dei due versi famosi di Rimbaud: "Oisive jeunesse, a tout asservie, / par délicatesse j'ai perdue ma vie"?). La

traduzione è firmata da Vittorio Sermonti, scrittore italiano dei più interessanti e dei più difficilmente qualificabili, già autore, fra l'altro, di un racconto-commento in tre volumi della *Commedia* di Dante, apparso fra il 1988 e il 1993 e riedito nel 2001 completo di indici (le letture dantesche di Sermonti, alla radio, sono state un fenomeno unico in Italia, per numero e passione degli ascoltatori); una traduzione integrale in versi dell'*Eneide*; un libro-monstrum dedicato ai libretti delle opere verdiane (*Sempreverdi*, del 2007). Gli avremmo voluto chiedere mille cose, ci siamo limitati a qualcuna.

Silvia De Laude Nell'*Introduzione* alle tue *Metamorfosi* di Ovidio (inviterei a fare attenzione al frontespizio: Vittorio Sermonti, *Le metamorfosi di*

Ovidio, come era stato per Cesare Garboli, *Le poesie famigliari di Giovanni Pascoli...*) anticipi la domanda con cui chiunque, credo, sarebbe tentato di aprire un'intervista su questo libro. Perché io abbia deciso di tradurre le *Metamorfosi*, dici, non è il punto. "Guardiamoci negli occhi, amico mio: il problema non è perché mai io abbia tradotto le *Metamorfosi* di Ovidio, e le abbia tradotte così". Il problema vero è un altro, e riguarda te: "perché mai tu dovresti leggerle, queste *Metamorfosi* di Ovidio".

Vittorio Sermonti Se questa domanda è perché mai uno dovrebbe leggerci oggi l'ennesima traduzione delle *Metamorfosi* di Ovidio, per non ripetere quello che ho scritto nell'introduzione, lo riassumerei drasticamente così: se un capolavoro come quello non cogliesse costanti della condizione umana, e quindi circostanze storiche ricorrenti, passioni radicali, perpetue esperienze psichiche e scemenze cicliche, che capolavoro sarebbe? Se invece vuoi sapere come mai io le abbia tradotte, dirò l'ovvietà che la mia traduzione, come qualsiasi effetto, ha una miriade di cause. Posso spillarne un paio: perché frequentando per circa trent'anni la *Commedia* di Dante, mi sono imbattuto in Ovidio almeno una settantina di volte: ho sgranato gli occhi sulle sue favole tentando, prima di tutto, di metterle in reazione con i protocolli della teodicea scolastica e della mistica parigina, e con il prodigioso realismo fantastico di Dante; ho frequentato assiduamente diversi suoi personaggi; e quando mi son trovato a tradurre *en passant* qualche esametro, una similitudine, un sintagma, un frammento d'immagine, ho provato un grandissimo, strano, piacere. D'altro canto (altra concausa), come tutte le folli idee che mi sono passate per la testa negli ultimi trent'anni, anche l'idea di tradurre Ovidio è nata in quella di Ludovica [Ripa di Meana], che al pregio inoppugnabile di essere un poeta vero e un formidabile lettore, aggiunge la discutibile benemerenzia di avermi sposato; chiusa l'*Eneide* e doppiati gli ottanta, mi sono attenuto alla sua ennesima ingiunzione: "Che fai? non traduci le *Metamorfosi*?". "No, no, le traduco". Le ho tradotte.

S. D.L. C'è di tutto, nei quindici libri delle *Metamorfosi*: un ingorgo di alberificazioni, stellificazioni, uccellizzazioni, pietrificazioni; una trentina di stupri riusciti, e quasi altrettanti mancati; cambiamenti di sesso (vari); qualche incesto; e come scrivi nell'*Introduzione* quasi una ventina di fiumi innamorati. Eppure sarebbe riduttivo vedere nel librone di Ovidio solo un repertorio di temi e di storie.

V. S. Ci mancherebbe altro! Certo, che sarebbe riduttivo ridurre i quindici libri delle *Metamorfosi* a quindici sommari. Basterebbe la sintassi narrativa che giunta con mirabile arbitrio una storia all'altra, e fa di una collana di

favole una incredibile metafavola. Modulazioni e scarti di registro rendono emozionante qualsiasi passaggio del racconto: sei indotto a ridacchiare di eroi ed eroine discutibilissimi, di dèi bugiardi ed erotomani sorpresi quando e dove non vorrebbero esser sorpresi (un vero gossip mitologico), e d'improvviso ti si spalanca davanti il baratro della tragedia scavato da questa o quella ferocia, da questa o quella perversione, e su dal baratro sale un rantolo leggero che si dilata nel languore di un *pathos* sconfinato, per tornare bruscamente sul ridicolo di dèi in canottiera. E non sto a parlare delle dettagliate mostruosità di natura, dei minuziosi orrori anatomici, delle strepitose tempeste; e tanto meno della chiave psicologica nella quale il poeta racconta cantando come non siamo chi siamo se non siamo anche qualcun altro, qualche altra cosa; come, in costanza d'identità, non facciamo che diventare quello che saremo o, se vuoi, quello che già siamo senza saperlo.

S. D.L. Sulla copertina delle tue *Metamorfosi* hai voluto la *Testa con orecchino* di Michelangelo degli Uffizi (nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe), ma in una rielaborazione grafica di Enzo Ragazzini. Lo avete fatto diventare un Narciso...

V. S. Esattamente. Avrai anche notato come alla *Testa con orecchino* (il bellissimo Tommaso de' Cavalieri, a quanto sembra) sia stato tolto l'orecchino, che avrebbe dovuto pendere in orizzontale. La scelta, contestatissima dall'ufficio grafico della Rizzoli, significa che la bellezza che gremisce le *Metamorfosi* non è un modello neoclassico o parascolastico, è terribile, inespugnabile, ininterrottamente ci seduce e ci abbandona, ieri come oggi, oggi come ieri.

S. D.L. È la più bella delle *Metamorfosi*, quella del ragazzo Narciso in un fiore, o solo quella che ha colpito di più i suoi lettori, fin dal Medioevo?

V. S. Se sia la più bella, non lo so. Certo, il fatto che goda di questa ammirazione bimillenaria qualcosa significherà. Per quel che mi riguarda, il fatto che la favola di Narciso canti la labilità, la vulnerabilità dell'identità propria dell'adolescente che affaccia sul mondo e sul tempo uno sguardo intercettato da uno specchio (da una miriade di specchi) continua a turbarmi. E poi chi, pur senza essere precisamente un fiore, non conserva per tutta la vita un grano (o molto più di un grano) del narciso che era?

S. D.L. Tu hai tradotto moltissimo, già da ragazzo, ma in questi ultimi anni (anzi decenni) ti sei specializzato in imprese titaniche. Hai letto, commentato e raccontato le tre cantiche della *Commedia* dantesca, con la supervisione di

Gianfranco Contini e poi di Cesare Segre. Hai tradotto l'*Eneide* e ora, magnificamente, le *Metamorfosi*. Cosa c'è stato, di diverso, nel tradurre Ovidio?

V. S. C'è stato un piacere sfrenato, ai limiti dell'indecenza. Assecondare il ritmo dell'esametro di Ovidio, irrequieto, prezioso, spesso lieve fino alla frivolezza e all'ammicco, mi ha, ripeto, stregato. Il lavoro su Dante (un libero racconto critico) e quello su Virgilio (traduzione integrata da ventiquattro introduzioni informative — due per libro — di tempo in tempo arrese a qualche riflessione) non avevano la sfrontatezza di questo mio Ovidio, la cui traduzione include “tutto quello che mi è parso di sapere” delle *Metamorfosi*. Ben perciò ho deciso di integrarla con puri sommari — uno per libro — a segnalare diligentemente la follia dell'ordito narrativo.

S. D.L. C'è un aspetto importante del tuo lavoro, che non vorrei lasciare in secondo piano. Hai inventato, credo, un 'genere'. Adesso stai leggendo a Fahrenheit (su Radio 3) il tuo Ovidio (>ascolta podcast). Hai fatto lo stesso con la *Commedia*, alla radio e poi in diverse città italiane (Ravenna, Roma, Firenze, Milano...), dove hai avuto un pubblico assolutamente straordinario, per ampiezza, fedeltà, passione. Ricordo benissimo le file a Santa Maria delle Grazie, e chi non era riuscito a entrare nella chiesa che ti ascoltava da uno schermo sul sagrato. Il 'cappello' o racconto critico che precede il canto (di Dante, di Virgilio o di Ovidio) consente l'esperienza liberatoria e entusiasmante di ascoltare e capire. O, con i tuoi libri, leggere e capire, senza il battiscopa delle note a pie' di pagina, e il continuo spezzettamento della lettura — l'occhio che va su e giù sulla pagina, e la grana del testo di Dante, di Virgilio o di Ovidio che si perde in questo andirivieni. Insomma, per farla breve, io non ero mai riuscita a leggere in totale libertà e direi felicità un Libro di Ovidio. Con il tuo libro sì. Lo stesso vale per chi ascolta le tue letture alla radio, dove la voce introduce un elemento in più...

V. S. Sì, credo tu abbia ragione (incasso gli apprezzamenti e ringrazio). Da parte mia non posso che ripetere — se uno non si ripete alla mia età, dico io, che aspetta a ripetersi? — che il lavoro che mi appassiona praticamente fin da bambino (in quinta ginnasio ho tradotto in versi il primo atto del *Wilhelm Tell* di Schiller!) è non tanto il travaso da lingua a lingua, quanto quello da voce a voce: il che comporta scovare l'energia vocale latente nel linguaggio letterario italiano. Anche le *Metamorfosi* le ho tradotte per renderle leggibili ad alta voce; le ho tradotte insomma in un italiano che producesse suono, senza accondiscendere al birignao più o meno marcato dei teatranti, o ad una qualche prosodia vernacolare. D'altra parte, in un tempo in cui diversi linguisti ipercorretti fanno sapere che, soffocato fra

l'inglese (lingua della comunicazione globale) e i dialetti (lingue dell'espressività etnica), l'italiano (lingua delle prefetture) ha i giorni contati, sono francamente fiero di adoperarmi a rendere dignità acustica alla scrittura di questa nostra lingua precaria, spuria, vecchia, inaspettata e stupenda, adoperandola nel confronto con lingue di più conclamata teatralità, o, se vuoi, lasciandomi adoperare da lei.

S. D.L. Un tuo libro di qualche anno fa, *Il vizio di leggere* (Rizzoli, Milano 2009), è un campionario di pagine degli autori che hai più amato. Un personalissimo canone redatto da chi “non ha mai smesso di coltivare la perversa inclinazione a perdersi tra le pagine dei libri”. Ci sono Saffo, Faulkner, Kavafis, Mozart, Ernst Robert Curtius. Anche (e io ne sono felicissima) Umberto Pasti, e naturalmente Ovidio, di cui hai scelto un brano delle *Metamorfosi* su Fetonte – “bello, inetto e fanfarone”, che perde il controllo del carro del Sole (suo padre) e colpito da un fulmine fulminato da Giove precipita nelle acque del Po bruciando ettari di bosco. Nel *Vizio di leggere* hai adottato “una buona traduzione in prosa, che non fa nemmeno finta di essere in versi liberi”. Come mai?

V. S. Una precisazione: il mio *Vizio*, oltre ai grandi o comunque prediletti che tu ricordi, include anche scemenze messe per iscritto e che masochisticamente non riesco a impedirmi di leggere (graffiti spray, norme di sicurezza di un albergo di Chicago, contratti bancari, etichette di alcolici...). Quanto alla traduzione ovidiana scelta per il *Vizio*, faccio presto a rispondere che, fra quante ne avevo per le mani, quella di Bernardini Marzolla mi pareva la più precisa e leale, e che io le *Metamorfosi* non le avevo ancora tradotte (credo proprio che mi sarei scelto); per modo che “la traduzione in prosa, che non fa nemmeno finta di essere in versi liberi” non potevo confrontarla con la mia, che invece “fa finta”. Lasciami dire che schiacciando il naso sugli esametri di Ovidio mi sono convinto che, intrecciandosi con una laboriosa ipotassi, insieme sontuosa e colloquiale, la cadenza delle sei arsi concorre inappellabilmente a definire il delicatissimo, inafferrabile tessuto musicale di suoni, immagini e pensieri che fonda la “musica del senso” delle *Metamorfosi*. Oltre tutto, coordinare il ritmo allegretto con brio dell'esametro ovidiano con la fluidità della sintassi discorsiva dell'italiano che parliamo noi, è stato un piacere impagabile.

S. D.L. Perché, poi, Fetonte? I versi di Ovidio su Fetonte avevano colpito Dante, certo, ma nel libro del 2009 mi sembra che tu avanzi una “critica della ragione metamorfica” molto interessante. Il ragazzo è morto, i genitori, le sue sorelle (le Eliadi) e suo cugino (Cicno) aspirano in risposta alla

sua morte a una inconsolabilità perpetua. Non si intravede all'orizzonte nessuna elaborazione del lutto. Il poeta allora li soccorre, "destinandoli a convivere per sempre, in eleganti gramaglie naturali, con la sensualità del dolore". Fra gli dèi antichi chi perdeva figli o fratelli si abbandonava alla fiacchissima pulsione di morire anche lui (un desiderio assurdo, oltretutto: essendo essi immortali). La metamorfosi, insomma, sarebbe un *escamotage* della metamorfosi: "visto che morire non puoi, vuol dire che almeno diventerai qualcosa d'altro: una specie animale, una famiglia di piante, una costellazione". Mi sembra un'idea fantastica.

V.S. Penso tu abbia capito perfettamente che cosa penso, e ti ringrazio *noch mal*.

S.D.L. C'è sempre, secondo te, quest'ombra di lutto, quando si parla di metamorfosi?

V.S. Credo di sì. Quella raffica di favole sulla ininterrotta, travolgente discontinuità della storia del mondo e delle nostre singole esistenze in costanza d'identità ci investe personalmente non solo e non tanto perché ognuno di noi sa di trascorrere dalla logica radente della veglia al profondo nonsenso del sogno *aliusque et idem*, ma anche (e confesso che questo è l'aspetto che mi emoziona di più) perché sottraendosi al "tu" quotidiano, i morti trascorrono in una "lei", in un "lui" definitivo, per sopravvivere, insostituibili, nel corpo vivo della memoria dei superstiti.

S.D.L. Ci potresti dare una tipologia delle metamorfosi raccontate da Ovidio?

V.S. Questo poi no.

S.D.L. Anche la traduzione si può considerare una specie di metamorfosi subita dal testo?

V.S. Questo poi sì. Il testo che Ovidio ha scritto duemila anni fa, io lo sto leggendo oggi, duemila anni dopo, e duemila anni dopo ti sto inducendo a leggerlo. Prestando orecchio ai favolosi soprassalti e alle scostumate eleganze di questo latino stupefacente, constatavo come inevitabilmente lo stessi immolando alla metamorfosi di una ennesima traduzione italiana.

S.D.L. Tu hai cominciato a tradurre insieme a Cesare Garboli. Ci racconti com'era lavorare con lui, e magari in che cosa era diverso il suo modo di affrontare i testi (se era diverso)?

V. S. Cesare ed io abbiamo tradotto qualcosa insieme una sola volta. Era, ricordo, l'*Amphitryon* di Molière. Sulla resa dell'assortimento metrico poco meno che plautino, ricordo, marciavamo in ottimo accordo. Meno sulla resa testuale. Finì che traducemmo un tanto a testa, limitandoci ad apporare o emendare lievemente la traduzione dell'altro. Fortuna che attenuavamo gli attriti ridendo freneticamente nell'immaginare la scena di De Gaulle in sottoveste che dichiarava il suo amore al generale Massu. D'altra parte le interpretazioni di Molière esperite nei decenni da Cesare mi son parse estremamente interessanti; le sue traduzioni, meno. Per dirla tutta, ho sempre preferito le mie. Poi ho letto il suo *Amleto*, e mi è sembrato uno strano capolavoro. La verità è che Cesare non era un anglista, ma era abitato da un grano di genio.

S. D. L. Prima delle *Metamorfosi* di Ovidio hai tradotto l'*Eneide*. Il caso di Palinuro, com'è raccontato nel canto V dell'*Eneide*, è assolutamente anti-ovidiano, vero? Ingannato dal Sonno, Palinuro fa naufragio, resta in mare per tre giorni invocando i compagni, arriva finalmente in Italia e lì viene ucciso dagli abitanti. Non trova sepoltura, e quando lo incontra nell'Ade, nel VI, supplica Enea di occuparsi dei suoi resti. Il suo nome sarà dato allo scoglio dov'è morto – ma il nome: non si cerca neanche di farci credere che Palinuro sia *diventato* lo scoglio. Infatti il lutto per la morte di Palinuro in qualche modo 'inelaborabile' (e si vede bene nel *Recitativo di Palinuro* di Ungaretti). Cos'avrebbe fatto, Ovidio, del timoniere Palinuro?

V. S. Questo non lo so. Secondo me lo avrebbe cambiato nello scoglio che porta il suo nome.

S. D. L. Il volume Rizzoli delle tue *Metamorfosi* di Ovidio non ha illustrazioni. Cosa avresti scelto, se ti avessero chiesto di indicare delle immagini con cui illustrarlo?

V. S. Ringrazio il cielo che non me lo abbiano chiesto. A me e a chi ha lavorato con me per Ovidio (Ludovica, Enzo Ragazzini) bastava e avanzava l'immagine di copertina, ottenuta con una tecnica raffinatamente elementare (la riproduzione di Michelangelo è stata fotografata da Enzo realmente immersa a fior d'acqua in un laghetto). Per Piero di Cosimo, Guido Reni o Poussin nutro la massima stima come pittori: non come illustratori. Il flusso delle immagini mentali che i versi di Ovidio sprigionano non mi sembra si lasci profittevolmente candire in figure immobili, e nemmeno in una foto con l'I-phone, per classicheggiante che sia.

ENGLISH ABSTRACT

Rizzoli publishing house issued this year a new translation of Ovid's *Metamorphoses* both polished and daring in respect to the original Latin text. Valuable recounting of the vicissitudes of Ovidian tales, this new version is together a subtle auscultation of the manifold rhythms and veers of this celebrated text, that behind the façade of a mythographic Baedeker draws on unfathomable emotional reserves, connected with the vulnerability of adolescence. The translation is signed by Vittorio Sermonti, Italian writer of the most interesting and most difficult to qualify, already the author, among other things, of a commented edition in three volumes of Dante's *Commedia*, published between 1988 and 1993 and republished in 2001 complete with indexes (the readings of Dante by Sermonti, on the radio, have been a unique phenomenon in Italy, for number and passion of the listeners); a full translation in verses of the *Aeneid*; a book dedicated to the librettos of Verdi's opera (2007). In this interview with Silvia De Laude the author speaks about his approach to the Ovidian text.

L'onirica *facies* del dio

Recensione del film *Métamorphoses* di Christophe Honoré

Elena Nonveiller

In nova fert animus mutatas dicere formas
corpora: di, coeptis (nam vos mutastis et illas)
adspirate meis primaque ab origine mundi
ad mea perpetuum deducite tempora carmen
(Ov. *Met.* I, 1-4)

Questa pellicola immaginifica, surreale e bizzarra, liberamente ispirata alle *Metamorfosi* ovidiane, di cui vengono narrati alcuni episodi mitologici, contestualizzati talora in *loci amoeni* dall'aria vagamente mediterranea, talaltra in non-luoghi urbani di odierne periferie francesi, è stata presentata recentemente alla LXXI Mostra internazionale del cinema di Venezia nelle Giornate degli autori (Venice Days), destando in critica e pubblico reazioni alquanto contrastanti. Il film, diretto da Christophe Honoré, è recentemente uscito anche nelle sale francesi (>guarda il trailer). Il film si apre con la scena stranianti in cui un Atteone-cacciatore,

armato di fucile e gilet fluorescente, si trova in un boschetto a spiare incautamente un'Artemide transessuale mentre, nuda, si sta lavando; scoperto e messo in fuga da quest'ultima, viene per punizione trasformato in cervo e ucciso a colpi di fucile, piuttosto che sbranato dai suoi stessi cani, come narra Ovidio. La figura del transessuale sembra alludere all'androginia primigenia dell'essere divino originario, in cui permangono ancora fusi in una perfetta *coincidentia oppositorum* sia il maschile che il femminile, consentendo un incessante passaggio da un genere all'altro.

Des hommes, des femmes et des dieux !



MÉTAMORPHOSES
un film de Christophe Honoré

Motivo che ricorda la vicenda dell'indovino Tiresia, il quale, avendo provato sia l'esperienza di essere uomo che quella di essere donna sarebbe stato poi nominato da Zeus ed Era a giudice di una loro disputa sul tema se la donna o l'uomo provasse più piacere durante l'atto sessuale. Tiresia avrebbe risposto l'uomo, muovendo così l'ira di Era (Ov. Met. III, 316-338; Brisson 1976).

Il motivo del cambiamento di sesso che esemplifica il labile confine e l'intercambiabilità tra genere maschile e femminile, è sviluppato ulteriormente nel film, nell'episodio che riprende il mito di Salmacide ed Ermafrodito (Ov. Met. VI, 361-7), in cui un aggressivo e robusto personaggio femminile avvolge la sua vittima maschile come un polipo e trattiene la preda con i suoi tentacoli, provocando la mescolanza dei due corpi. Successivamente appare la giovane Europa, liceale appena uscita da scuola, attesa nel parcheggio da un giovane Giove, il quale, sul suo rosso camion-toro, la seduce, unendosi a lei nel contiguo parco.

Così viene rielaborato da Honoré il mito ovidiano secondo cui Giove, scaltro manipolatore di uomini e dèi, innamoratosi di una bellissima fanciulla di nome Europa, escogita un piano per rapirla. Dopo aver chiamato Mercurio ed avergli ordinato di far scendere i buoi di Agenore (padre di Europa) verso la spiaggia, dove la fanciulla era solita recarsi con le sue compagne, Giove si trasforma in un candido toro. Europa conquistata dalla bellezza e dalla mansuetudine dell'animale gli si siede sul dorso. Subito il toro si alza ed inizia a correre velocemente verso il mare (Ov. Met. II, 833-875).

Poco dopo ritroviamo il fedifrago Giove, sempre in bilico tra maestà regale e libidine, amoreggiare nuovamente *en plein air* con Io, una ragazza nella quale si è imbattuto, riuscendo astutamente a non farsi sorprendere dalla moglie Giunone, giunta per caso in auto, mediante la trasmutazione istantanea dell'ingenua e sconosciuta amante in giovenca. La dea, tuttavia, gelosa della rivale, vuole comunque ottenere l'animale in dono. Giove, per fugare ogni sospetto di tradimento, acconsente a tale richiesta e Giunone pone la fanciulla sotto la sorveglianza di Argo, il mostruoso pastore dai cento occhi, spaventosamente sparsi su tutto il corpo – non solo sulla testa, come narra Ovidio (Ov. Met. I, 668-688) – grazie ai quali riusciva a non dormire mai, chiudendone solo due per volta.

Dispiaciuto per la triste sorte che aveva causato alla fanciulla, Giove incarica suo figlio Mercurio di liberarla. Il messaggero divino, per riuscire ad avvicinarsi ad Argo, si camuffa da pastore, liberandosi dell'elmo e delle ali, tenendo con sé solo la verga e la siringa, da cui fa risuonare una dolce melodia. Argo, affascinato dal suono, invita il dio a sedersi accanto a lui; Mercurio allora gli narra il mito di Pan e Siringa per addormentarlo. Quando

finalmente riesce a far sì che tutti i cento occhi del guardiano si assopiscano, prende la spada e gli mozza la testa, riuscendo così a liberare Io.

L'episodio è intessuto da argute allusioni al genere bucolico, tra cui la metamorfosi di Siringa (ad opera delle Naiadi per salvarla da Pan: Ov. *Met.* I, 689-712), solo accennata cinematograficamente da un fascio di canne mosse dal vento, la quale commemora l'invenzione dello strumento musicale caratterizzante la poesia bucolica (la zampogna suonata dai pastori dell'Arcadia). I personaggi principali rappresentano in certa misura degli attori: Mercurio nel ruolo di un dio *en travesti*, Argo di uno stravagante mostro assegnato alla guardia di una mucca artificiale. Vi si potrebbe scorgere forse un intento parodistico sul carattere artificiale della tradizione bucolica greco-romana, caratterizzata da poeti-pastori e personaggi 'in maschera' dietro cui si intravedono altre realtà, in un'alternanza sofisticata tra natura e artificio.

La scena successiva, che conclude l'episodio, vede Giunone, dispiaciuta per la triste sorte capitata al pastore, raccogliere gli occhi dalla testa di Argo per ornare le piume del pavone, suo animale sacro (Ov. *Met.* I, 713-723): essa è resa cinematograficamente in maniera assai immaginifica, mediante un lancio di biglie di vetro che prodigiosamente e armoniosamente si incastano nella coda dell'uccello come gemme preziose.

La sceneggiatura è strutturata sul susseguirsi di episodi mitologici metamorfici che gli dèi raccontano ai mortali o si raccontano gli uni gli altri, ed è pervasa dal piacere della narrazione, nel continuo proliferare di storie attraverso moduli spesso variati, che cercano di riprodurre quelli ovidiani, come il racconto a cornice o a incastri successivi, a 'scatole cinesi', del racconto nel racconto. Malgrado il moltiplicarsi di personaggi e voci narranti nel fluire delle trasformazioni, la protagonista resta la timida Europa, che, in fuga da casa, ora assiste tacitamente alle vicende mitiche, ora ne è partecipe. La timida ragazza, attraverso l'esperienza mimetica e l'esperienza vissuta in prima persona, sotto la guida di Giove, compie una sorta di iniziazione, di rito di passaggio dalla pubertà all'età adulta: processo conoscitivo in cui la vista svolge un ruolo fondamentale, dal momento che, come ci ricorda Aristotele, "coloro che contemplano le immagini imparano (*manthànein*) e ragionano (*syloghizesthai*) su ogni cosa" (Arist. *Met.* 982b-983a). Invano il fratello minore tenta di ricondurla alla casa paterna, luogo di conflitti insanabili e profondo disagio psicologico.

Le avventure della protagonista, accompagnata da Giove, si susseguono poi nell'incontro con Filèmone e Bauci, i due indigenti anziani sposi che of-

frono ai loro giovani ospiti (variante filmica rispetto al mito ovidiano che prevedeva Giove ed Ermes: Ov. *Met.* VIII, 611-724), la sola oca che possiedono e vengono per questo ricompensati dal re degli dei con una lauta mensa, nonché esauditi nella loro richiesta di poter morire insieme. Zeus li trasforma così in due alberi destinati a sopravvivere in eterno allacciati sul greto di un fiume.

Il processo metamorfico in piante, come in questo caso, o in animali, fonti o altro, trovava nel poema ovidiano giustificazione filosofica nella dottrina pitagorica della metempsicosi, secondo cui le anime, dopo la morte, sarebbero trasigrate in altri corpi: concezione che rendeva inaccettabile l'uccisione degli animali (sia venatoria che sacrificale) e l'alimentazione carnea. Il principio della metempsicosi rientra in una più ampia concezione della natura in cui "tutto si trasforma, nulla muore. Lo spirito è mobile e vaga da un punto a un altro e ancora a un altro e si insedia in qualunque corpo; passa dalle fiere agli uomini e poi torna da noi alle fiere e non si consuma" (Ovidio, *Met.*, XV, 165-168). Una sorta di vitalismo osmotico che utilizza la metamorfosi per creare un *continuum* di vita tra gli esseri; una forza vitale dinamica che passa da una forma all'altra, senza mai estinguersi, in un'incessante autoriproduzione polimorfica che si esprime nella spontaneità dell'azione. Un continuo divenire della *forma formata* in *forma formans* e viceversa, direbbe Cassirer, a partire dalle riflessioni sulla morfologia goethiana (Cassirer [1930] 1995, 43 ss.), in cui stabilità, sostanza e determinatezza della *res extensa* non sono mai date una volta per tutte. Proteo, l'inquietante dio marino incaricato di far pascolare banchi di foche e altri animali marini cari a Poseidone, è la personificazione paradigmatica di questo incessante divenire metamorfico, in quanto dotato della facoltà di trasformarsi in qualsiasi forma desiderata (Hom. *Od.* IV, 349 ss.).

La metamorfosi diviene così uno strumento per esplorare i legami sottili e misteriosi tra percezione sensoriale e psichica della realtà; esplorazione dei rapporti mutevoli tra forma e materia, fra natura e cultura, nonché riflessione sull'artificio e sul potere modellante dell'arte, in quanto metafora del processo creativo stesso.

Il mito del giovane Narciso è trasposto cinematograficamente nella crisi identitaria e comunicativa di un bellissimo adolescente che, insensibile alle avances dei suoi numerosi ammiratori, si isola fino ad arrivare al suicidio. Solo Eco, una ragazza innamoratasi di lui, può ascoltarlo, ma non rispondergli, perché sordomuta. Preso allora dalla disperazione e dalla solitudine si getta dalla finestra di casa, nel tentativo, forse, allucinatorio di sporgersi

per poter vedere un'ultima volta nell'aria la propria immagine riflessa. L'an-tefatto mitico narrato da Ovidio (Ov. *Met.* III, 339-510), secondo cui i genitori, alla nascita di Narciso, avrebbero interrogato l'indovino Tiresia, il quale avrebbe risposto loro che il bambino sarebbe vissuto fino a tarda età, se non avesse conosciuto se stesso, viene trasposto cinematograficamente, all'inizio dell'episodio mitologico, in un contesto contemporaneo ordinario, in cui una madre si reca con un neonato (Narciso) da un pediatra per informarsi sulla salute del piccolo. Il medico offre alla madre il medesimo enigmatico responso oracolare.

Prodigiose e al contempo 'naturali' appaiono le metamorfosi corporee che il regista ha realizzato senza rendere visibili gli stupefacenti effetti speciali offerti dal digitale, mediante una sapiente tecnica di montaggio che induce lo spettatore a riconoscere gli indizi inequivocabili della trasformazione avvenuta (quali, ad esempio, un filo di bava dalla bocca o un arrossamento sul dorso). L'evento meraviglioso e sovranaturale della metamorfosi è reso in modo così lieve e *naïf* da apparire poco artificioso, quasi pre-tecnologico.

La poetica beltà emergente dall'arcaicità dei gesti può divenire però repentinamente violenza primigenia, indotta dal terrore di Pan. Corpi che in un mondo precario sono messi in pericolo da improvvisi attacchi di aggressività fisica e carnale, come nella scena in cui un giovane Dioniso, violento e psicopatico, prima rapisce e maltratta le tre figlie di Minia, trasformandole in pipistrelli, poi si sollazza placidamente e orgiasticamente con le sue fidate amiche figlie dei fiori-baccanti sulla riva di un fiume, in cui l'atmosfera rilassata si trasforma all'improvviso in una violenta caccia all'uomo, nel momento in cui le maniche scorgono il bell'Orfeo, su cui non esitano ad avventarsi per smembrarlo, sotto lo sguardo compiacente del dio.

La metamorfosi si manifesta come irruzione dell'alterità, come evento *hic et nunc*, che non può che essere vissuto e patito. L'evento dissolve le 'cose', riconducendole a uno stato indifferenziato, caotico, che annienta i confini tra generi e specie (Diano [1952] 1994, 25). La fluidità del confine fra l'umano e il bestiale evidenzia la vulnerabilità instabile e la precarietà del corpo come identità fisica. Tra i tratti tipici che la specie umana perde nella trasformazione degradante in animale vi sono la posizione eretta, la parola e la capacità di poter rivolgere lo sguardo verso il cielo:

pronaque cum spectent animalia cetera terram,
os homini sublime dedit caelumque uidere
iussit et erectos ad sidera tollere vultus

se gli altri animali contemplan a testa bassa la terra,
 la faccia dell'uomo l'ha alzata, gli ha imposto la vista del cielo
 perché levasse lo sguardo spingendolo fino alle stelle
 (Ov. *Met.* I, 84-86 [trad. it. di L. Koch])

Il paradosso tragico consiste nel fatto che l'individuo, pur avendo perso l'aspetto umano, lo conserva a livello psichico, dal momento che, secondo la metempsicosi, l'anima, pur trapassando in corpi dalla forma diversa, resta tuttavia sempre uguale a se stessa. La perdita improvvisa e arbitraria della forma e del linguaggio umani determina un totale straniamento spazio-temporale nell'essere trasmutato, gettato in uno stato di indicibile annichilimento. In questo fluire di cambiamenti di forma lo spettatore assiste empaticamente a un continuo processo ambivalente di antropomorfizzazione dell'animale o della pianta, da un lato, e di teriomorfizzazione o 'vegetalizzazione' dell'uomo, dall'altro. Il risultato è la configurazione di una costellazione di ambigui personaggi mutanti non-umani, ma altresì non-ferini, che suscitano disorientamento e inquietudine. Il dolore delle donne e degli uomini che patiscono gli eventi metamorfici è aggravato dalla mancanza assoluta di senso; tali eventi non sembrano infatti essere regolati da alcun principio teleologico, ma appaiono totalmente casuali. Vissuti dalle vittime come risultato dell'imperscrutabile volontà divina, sembrano talvolta governati da un principio di involuzione, una sorta di darwinismo al contrario, che conduce progressivamente l'uomo verso un essere più basso, in un processo di degradazione della specie umana a quella animale.

Le trasformazioni dei corpi rivelano però qualcosa sugli dei o sul carattere umano che si nasconde dietro la forma fisica. I mortali sono spesso tratti in inganno dall'apparenza fisica dei corpi, fatto che determina esiti tragici (violenza omicida, stupri, ecc.) o comico-grotteschi. Mostrando il processo attraverso il quale il corpo assume forme aliene, il film, come il poema ovidiano, esprime l'essenza della corporeità, dell'identità che non resta mai immutabile, ma diventa sempre qualcos'altro da sé. Una delle principali funzioni del mito, ci ricorda Roland Barthes, consiste appunto nel deformare, nell'allontanarsi dalla forma (Barthes 1957, 194-196). Quando il senso presenta la forma, la forma distanzia il senso, in un incessante movimento tra significante e significato. Per questo, secondo Hans Blumenberg, il mito non va considerato tanto come *terminus ad quem*, quanto piuttosto come *terminus a quo*, come una sorta di movimento, di 'allontanamento da', come presa di distanza dall'"assolutismo della realtà" (Blumenberg [1979] 1991, 31). L'assolutismo della realtà è il momento liminale che può essere riconosciuto solo quando viene superato. Il potere soverchiante della realtà

si esprime nell'indifferenza del mondo nei confronti dell'esistenza umana, schiacciandola in una dimensione di pura passività o dissolvendola nei grandi cicli naturali.

Il passato del mito è sempre a ridosso del presente ed incombe pericolosamente sull'esistenza dell'uomo. Il mito lo presenta come un passato distante e inoffensivo, ma che, proprio perché continuamente attualizzato, diventa più angosciante e pressante, quindi bisognoso di sempre nuove prese di distanza. L'angoscia provocata dall'assolutismo della realtà viene placata tramite la posizione di una "forma della determinazione dell'indeterminato" (Blumenberg [1979] 1991, 42). Il mito è quindi una forma di "oblio del senso della realtà", in cui la determinatezza e la significatività cui il mito dà forma sono concepite come prese di distanza dall'assolutismo della realtà. Perciò "non c'è altra modalità della memoria del mito se non il lavoro su di esso"; non potendosi appellare ad altre istanze se non a se stesso, il mito può perpetuarsi solo tramite il lavoro della propria modificazione. Ma ciò significa che il mito non può attraversare la storia se non tramite la memoria di sé che si realizza nel processo di elaborazione continua, cercando di dare forma all'evento, come direbbe Carlo Diano.

In questo incessante processo di elaborazione, il cinema rappresenta ancora oggi una delle più grandi macchine mitopoietiche, un gigantesco collettore e trasformatore performante di miti che continuano a riprodursi, moltiplicarsi, mimetizzarsi e trasmettersi.

Trailer di *Métamorphoses* di Christophe Honoré, Francia 2014



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Barthes 1957

R. Barthes, *Mythologies*, Paris 1957.

Blumenberg [1979] 1991

H. Blumenberg, *Elaborazione del mito* [1979] Bologna 1991.

Brisson 1976

I. Brisson, *Le mithe de Tiresias*, Leiden, 1976.

Cassirer [1930] 1995

E. Cassirer, *Form und Technik* (1930), in Id., *Symbol, Technik, Sprache. Aufsätze aus den Jahren (1927-1933)*, (a cura di J. M. Werle, E. W. Orth, J. M. Krois) Hamburg 1995.

Diano [1952] 1994

C. Diano, *Forma ed evento: principi per una interpretazione del mondo greco*, Venezia [1952] 1994.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Silvia Galasso
Venezia • novembre 2014

www.engramma.org

121

novembre **2014**

ENGRAMMA • 121 • NOVEMBRE 2014
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-66-9

Flower power: fioriscono anche d'autunno

a cura di Stefania Rimini, Antonella Sbrilli

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-66-9

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino,
olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi,
silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini,
daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt
w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

05	Editoriale Stefania Rimini, Antonella Sbrilli
07	Una morte profumata. Il mito di Eliogabalo e l'ambiguità della rosa nel decadentismo europeo Matteo Piccioni
28	I fiori di Chandigarh: Mohinder Singh Randhawa, <i>Flowering Trees in India</i> (1957) presentazione di Franco Panzini
41	Leros, e le rose. Fiori, piante e botanica nelle due letture dei rebus italiani Stefano Bartezzaghi
48	Il Romanzo della Rosa, edizione Einaudi 2014 presentazione di Silvia De Laude e Mariantonia Liborio
63	Oltre la siepe: visioni estatiche nel 'giardino' di Derek Jarman Stefania Rimini

Flower Power: fioriscono anche d'autunno

Editoriale di "Engramma" n. 121

Stefania Rimini, Antonella Sbrilli

Guardando le rose, fiorite stamani,
io penso: domani saranno appassite.
E tutte le cose
son come le rose,
che vivono un giorno,
un'ora e non più!
G. D'Anzi, M. Gualtieri

L'incipit della canzone *Ma l'amore no* introduce almeno uno dei movimenti di questo numero, che torna a fare i conti con le modalità di rappresentazione dei fiori in letteratura e nei linguaggi della visione (arte, cinema, architettura, enigmistica), cioè la voluttuosa decadenza della rosa, simbolo di accese passioni e repentini abbandoni. La complessa stratificazione semantica che avvolge il fiore romantico *par excellence* viene declinata in tre diversi contributi, che costituiscono una sorta di ipertesto da sfogliare con cura grazie a una crescente intensità di intrecci verbovisivi.

Silvia De Laude, nel riproporre uno dei passi più emblematici del Roman de la Rose, pone in evidenza la straordinaria ambiguità che la rosa assume all'interno del poema e suggerisce alcune chiavi di lettura importanti. Il confronto con la polisemica finzionalità di un testo capitale per la costruzione dell'immaginario europeo è un'occasione da 'cogliere' al volo: c'è solo da meravigliarsi di fronte a un bouquet tanto ricco.

La rosa è protagonista anche nel saggio di Matteo Piccioni *Una morte profumata* che presenta – a partire dal dettaglio della pioggia di petali che soffoca gli ospiti di Eliogabalo nel dipinto di Alma-Tadema – una lettura comparativa dei loci letterari e figurativi, fra Ottocento e primo Novecento,

in cui il fiore porta la morte.

Ancora le rose sono il punto di partenza dell'analisi di Stefano Bartezzaghi, che le segue nella loro vita enigmistica, all'interno del gioco del rebus, dove compaiono insieme alla viola, alla calla, agli ari, alle pere per costruire frasi risolutive che ne contengono il nome. Un nome, quello della rosa, che al plurale (rosE) è legato in circolo all'Eros.

La sensualità dolente della rosa cede il passo all'utopia floreale di Chandi-garth, espressione di un modello di sviluppo architettonico armonicamente 'bio'. Panzini introduce l'edizione on line del testo di Randhava, *Flowering trees in India* (1957), inedito in Italia, che testimonia l'ambizioso disegno di una città fiorita, in costante dialogo con la natura e i suoi odori.

Stefania Rimini dedica a Derek Jarman, e al suo elegiaco *The Garden*, un'attenta analisi da cui emerge la centralità del giardino come rifugio e luogo di abbandono estatico. Nonostante il progressivo indebolimento causato dall'avanzare del virus dell'AIDS, Jarman non rinuncia alla pratica quotidiana del giardinaggio né tantomeno al cinema e così *The Garden* rappresenta un omaggio alla ciclicità delle stagioni della vita e della natura, la testimonianza inconsueta e vivida che la bellezza fiorisce anche in autunno.

Una morte profumata

Il mito di Eliogabalo e l'ambiguità della rosa nel decadentismo europeo

Matteo Piccioni

Nel 1888 Lawrence Alma-Tadema presenta, all'annuale esposizione della Royal Academy, *The Roses of Heliogabalus* (Città del Messico, Collezione Pérez Simón), forse l'opera più celebre del pittore di origine olandese (Swanson 1990, 235; Barrows [2001] 2004, 134-137; Querci 2007, 44-45; Gerard-Powell 2014), recentemente al centro di una mostra tenutasi a Roma, al Chiostro del Bramante, sulla collezione vittoriana del magnate messicano Pérez Simón (si veda la recensione di Alessandra Pedersoli, *A Rose Path* in Engramma 115).

Soggetto del dipinto è il noto passaggio della *Vita Heliogabali*, attribuita non senza qualche incertezza a Elio Lampridio e compresa nella *Historia Augusta*, che narra il diletto del giovane imperatore d'origine siriana nel far cadere dal soffitto, durante alcuni dei suoi celebri banchetti, fiori sui commensali in maniera talmente copiosa da soffocarne alcuni (*Hist. Aug. Eliogabalus*, 21.5).



L. Alma-Tadema, *The Roses of Heliogabalus*, 1888, Città del Messico, collezione Pérez Simón

Nell'allestimento di questa complessa macchina teatrale il pittore si attiene scrupolosamente alla fonte, per la ricostruzione dei costumi dei personaggi, per la resa delle scene (porfidi, marmi, letti con strutture in argento), forse anche per la scelta di collocare solo frutti come pietanze del banchetto, memore di quelle cene monotematiche gradite al sovrano (*ivi*, 32.4). Tuttavia nella parte centrale del dramma Alma-Tadema sembra concedersi una licenza rispetto alla fonte, immaginando consistenti nuvole di petali di rose che cadono dal soffitto, laddove Lampridio menziona “*violis et floribus*”.

Rosanne J. Barrow, in uno studio dedicato al significato della rosa nelle opere di Alma-Tadema (Barrows 1997-98), suggerisce che il pittore compia tale scelta in base al nuovo significato acquisito dal fiore nel contesto dell'età tardo-antica – opposto all'idea anacreontica di espressione di bellezza e amore – come emblema della lussuria, dell'eccesso e, dunque, della decadenza romana *tout court* (*ivi*, 184). Seguendo questa prospettiva anche le rose che compaiono nelle altre opere dedicate alle figure imperiali severiane assumono la stessa funzione simbolica, come i petali sparsi dalle ancelle sul pavimento del tempio all'ingresso dell'imperatore in *Caracalla* (1902) o i lussureggianti festoni di *Caracalla and Geta* (1907); questi ultimi a loro volta ricordano quelli di *The Meeting of Antony and Cleopatra* (1883), nel quale – oltre ad alludere a un celebre passo della vita della regina tolemaica in cui si ricorda che, in occasione di un incontro con Antonio, fece accumulare in una stanza talmente tante rose, da riempirla – l'unione tra la rosa e la *femme fatale* (Cleopatra ne è una delle prime per Praz [1930] 2008, 180-181) richiama uno dei *topoi* della letteratura e dell'arte post-romantica.



L. Alma-Tadema, *Caracalla and Geta*, 1907, collezione privata; L. Alma-Tadema, *The Meeting of Antony and Cleopatra*, 1883, collezione privata

Se alla base della scelta di Alma-Tadema di rappresentare nella scena delle rose, non esplicitamente citate dalla fonte di riferimento, si trova la particolare visione di quei fiori nella cultura decadente quali simboli di voluttà e bellezza estenuata, nondimeno il binomio Eliogabalo-rosa, volto a sottolineare la stravaganza e gli eccessi dell'imperatore, nonché la sua elegante perfidia, ha origini remote e nel secondo Ottocento sembra presentarsi come un dato acquisito dalla tradizione. Il dipinto di Alma-Tadema, offrendosi quale *acme* e *summa* di tale visione, rimarca allo stesso tempo, pur se con una drammaticità smorzata, uno dei temi più cari alla cultura simbolista europea, l'insidia nascosta nel fiore della bellezza e dell'amore per eccellenza, certamente anche punto di partenza del macabro motivo, ricorrente soprattutto in letteratura, della "morte profumata".

Le rose di Eliogabalo

Dedito ai bagordi e al vizio, dilapidatore di ingenti somme di danaro per arredare palazzi o organizzare banchetti, indomito e depravato, bisessuale e *transgender* (Artaud [1934] 1969; Gualerzi 2005), irrispettoso della tradizione e della latinità, Eliogabalo è la figurazione emblematica dell'imperatore romano della decadenza. Assieme a Caligola e Nerone, e forse più di loro, è il sovrano sul quale i biografi si sono più divertiti nel riportare aneddoti stupefacenti e inquietanti, delineandone un ritratto che ne esagera e ne estremizza i tratti (Dione Cassio, Eriodano, Lampridio) e che ne fa, a ben vedere, l'archetipo dell'eroe decadente.

Se Théophile Gautier (Gautier [1840] 2002, 140) e Gustave Flaubert (Flaubert [1910] 1995, 129) sono tra i primi a riscoprire la figura dell'imperatore, destinato, da quel momento in poi, a una larga fortuna soprattutto letteraria (Artaud [1934] 1969; Arbasino 1969; David-de Palacio 2005, 183-204; Citti-Pasetti 2007; Icks 2011, 155-157), è Joris-Karl Huysmans con *À rebours* (1884) che ne riscatta definitivamente la figura, attraverso una duplice modalità: da una parte il giovane imperatore è citato espressamente tra le figure della decadenza preferite da Des Esseintes (Huysmans [1884] 2003, 49), dall'altra il protagonista stesso sembra costruito ricalcando l'Eliogabalo di Lampridio, giudizi morali a parte. Nella sua *Vita Heliogabali*, l'autore rimarca come «per lui vita non era tale se non sperimentava nuovi piaceri» (Hist. Aug. Eliogabalus, 19.6, tr.it. Lampridio [1994] 2011, 78) – di per sé un concetto base del decadentismo – elencando con uno stile accumulatorio tutti gli elementi artificiosi e dissoluti della vita privata dell'imperatore (*ivi*, 77-96). Des Esseintes è per molti versi un novello Eliogabalo, nel *modus vivendi*, nell'anelito al vizio e

alla vita artificiale, al lusso e ai materiali preziosi, nell'ambiguità sessuale (Huysmans si sofferma molto su questo aspetto, anche nella prefazione, Huysmans [1884] 2003, 25, 117-118) e nella tensione alla noia: *À rebours* si presenta come resoconto dettagliato degli aspetti stravaganti e d'eccezione della vita del protagonista, riecheggiando – in filigrana – lo stile elencatorio della *Vita Eliogabali*.

La lettura che Alma-Tadema fa delle vicende del giovane imperatore, tuttavia, a una attenta disamina del dipinto, diverge dal punto di vista, per certi versi emulativo, dei protagonisti della decadenza, nascondendo, invero, un sottinteso esclusivamente estetizzante.

La visione di Alma-Tadema sembra improntata, infatti, su un'idea di *Art for Art's Sake* piuttosto epidermica, che si esplica attraverso la scelta di un soggetto adatto a dare sfoggio della propria bravura pittorica, quel ben noto virtuosismo nel dipingere marmi – in questo caso policromi – e i dettagli più minuziosi, come le migliaia di petali di rose dalle diverse sfumature di colore (dal bianco latte, al rosa antico, al geranio).



In alto
L. Alma-Tadema, *The Roses of Heliogabalus*, dettaglio, 1888, Città del Messico, collezione Pérez Simón

A lato
Fotogramma dal film, *Héliogabale o L'Orgie Romaine* di Louis Feuillade, 1911

Tutto è allestito allo scopo di creare stupore nello spettatore e catturarlo nella scena: la composizione è giocata sulla divisione in diagonale della tela, dove la parte sinistra è occupata quasi per intero dalle rose e dai commensali travolti dai petali: l'enorme nuvola rosa shocking crea un effetto anche visivamente soffocante, quasi un corrispettivo ottico del profumo dolciastro e asfissiante di quei petali – mentre la destra ospita, partendo dall'alto, le figure dell'imperatore e della sua corte (*in primis* le celebri donne della sua vita, la nonna, la madre, la moglie); in basso, il pubblico è esplicitamente coinvolto nella messinscena grazie agli sguardi che i commensali sommersi dai fiori e la donna a destra indirizzano all'esterno della tela. Rispetto alla drammaticità di Lampridio – che riporta: “I suoi parassiti, assisi in sale per banchetti dai tetti girevoli, venivano cosparsi da cascade di viole e di fiori, tanto che alcuni, venendone sommersi e non riuscendo a raggiungere la superficie, morirono soffocati” (*Hist. Aug. Eliogabalus*, 21.5 tr.it Lampridio [1994] 2011, 81) – Alma-Tadema punta a far emergere l'aspetto frivolo ed elegante della scena, tanto che i commensali, piuttosto che soffocare, sembrano quasi risollevarsi dopo una burla dell'imperatore, paradossalmente assimilabile al gioco delle fanciulle di *In a rose garden* (1889). Sulla stessa linea si muoverà, nel 1911, il cortometraggio *Héliogabaleo L'Orgie Romaine* di Louis Feuillade (D'Hautcourt 2006), dove la pioggia di rose rosa (la pellicola è colorata a mano), lungi dall'essere mortale, cade sugli ospiti al banchetto, allietati dalle danze di sensuali ballerine; del resto, la possibilità che *The Roses of Heliogabalus* sia stato tra le fonti del film è molto probabile, considerata inoltre la continuità che si instaura tra i grandi dipinti ottocenteschi di soggetto storico e il cinema, sia degli esordi, sia dell'età d'oro dei kolossal hollywoodiani.

Eppure, in altre occasioni, quando affronta temi legati alla Roma imperiale, Alma-Tadema concede ampio spazio agli aspetti più torbidi e drammatici (per ben tre volte, per esempio, ha trattato l'uccisione di Caligola: *Proclaiming Claudius Emperor*, 1867; *A Roman Emperor AD 41*, 1871; *Ave Caesar – Io Saturnalia!*, 1880), quasi ostentando un giudizio severo sui costumi latini. L'opera affronta, comunque, in maniera abbastanza esplicita uno dei caratteri più noti della personalità di Eliogabalo, l'ambiguità sessuale. Questo avviene in due fasi: a livello simbolico, attraverso la presenza, sullo sfondo, del gruppo scultoreo di Dioniso con satiro, nel quale si potrebbe riconoscere Ampelo, l'amante del dio (varie versioni in marmo del soggetto sono conservate a Roma, Palazzo Altemps, all'Altes Museum di Berlino e ai Musei Vaticani, queste ultime più vicine a quella riprodotta da Alma-Tadema, in bronzo), presenza che potrebbe altresì alludere alle parole di Erodiano: «era nel fiore della giovinezza e superava tutti i suoi coetanei

per la bellezza della sua figura. [...] l'avresti paragonato al giovane Dioniso, come appare nei suoi ritratti migliori» (*Erodiano, Storia romana*, V.3, 5, tr. it. in Lampridio [1994] 2011, 109); a livello più esplicito, attraverso lo sguardo scambiato tra l'imperatore e l'uomo bizzarramente abbigliato e acconciato all'estrema destra – a cui rivolge un'occhiata maliziosamente indagatrice anche la seconda donna da destra, al tavolo imperiale – certamente uno dei due “amanti-mariti-mogli” di Eliogabalo, Zotico.

Per quanto concerne la presenza delle rose – come accennato poc'anzi – da una parte esse esprimono simbolicamente la *luxuria* imperiale (l'eccesso, il lusso, la dissolutezza) e, dall'altra, testimoniano non tanto una deroga alla fonte storica principale, quanto la ricezione di una tradizione, consolidata nell'immaginario collettivo, riguardo la figura dell'imperatore. Quanto il legame Eliogabalo-rosa fosse radicato nel XIX secolo è testimoniato da uno dei principali saggi dedicati alla rosa e al suo simbolismo, *The Rose, its Cultivation, Use, and Symbolical Meaning in Antiquity* di Octave Delepierre (Delepierre 1856, 20), verosimilmente noto anche allo stesso Alma-Tadema.

Non è chiaro come l'immagine lampridiana delle «viole e altri fiori» si sia trasformata nel tempo nella pioggia di rose. C'è una buona possibilità di credere che questa trasformazione sia legata al ruolo preminente giocato dal fiore in molti dei costumi romani, in particolare in quelli conviviali e funerari; nella stessa vita di Lampridio l'uso delle rose da parte di Eliogabalo è descritta in diverse situazioni.



L. Alma-Tadema, *The Roses of Heliogabalus*, dettagli, 1888, Città del Messico, collezione Pérez Simón

L'immagine della scena che stiamo analizzando sembra, dunque, essersi formata attraverso la fusione di momenti diversi della biografia dell'imperatore – il passo che recita: «faceva cospargere di petali di rosa triclini, letti e portici [...]» (*Hist. Aug. Eliogabalus*, 19.7, tr.it. Lampridio [1994] 2011, 79) e la scena degli invitati soffocati – e della tradizione romana.

Di pioggia di rose sui banchetti romani parlano, infatti, anche fonti letterarie latine precedenti, prima fra tutte i *Fasti* di Ovidio, quando il poeta latino rammenta che durante le cene «ci si cinge completamente le tempie con corone intrecciate mentre la splendida tavola è tutta coperta di rose» e «facciamo cadere le rose sulla mensa imbandita» (*Ov. Fasti* V, 332, 335-338.). Svetonio, inoltre, nella sua vita di Nerone, sicuro modello per quella di Eliogabalo, sottolinea la presenza di soffitti mobili nella *Domus Aurea* dai quali cadono sui commensali fiori o profumi (*Suet. Nero*, 31.2). Da questo passo ha tratto spunto Henryk Sienkiewicz nel suo celebre *Quo Vadis?* del 1896 – ampiamente partecipe della medesima temperie culturale di *The Roses of Heliogabalus* di Alma-Tadema – dove durante un convito alla presenza di Nerone «di quando in quando piovevano giù dal palco sugli invitati rose e foglie di rose» (Sienkiewicz [1896] 1996, 74).

La rosa era nell'antica Roma (Mello 2003) il fiore della convivialità, le cui corone adornavano le statue di Bacco ed erano portate al collo dalle baccanti o dai partecipanti ai riti dionisiaci (si ricordi la presenza della statua di Dioniso nel dipinto), ma, allo stesso tempo, anche il fiore dei defunti. Durante i *Rosaria* o *Rosalia*, festività che si teneva tra maggio e giugno, i sepolcri venivano cosparsi di rose e adornati con ghirlande come offerta ai Mani, simbolo della caducità e della vita spezzata dalla morte (*ivi*, 36-37). Nell'antichità, dunque, la rosa era già vista come fiore dall'aspetto duplice, bello e delicato, dal profumo seducente e dai petali vellutati e carnosi, ma rapido nell'appassire ed è, forse, anche per questa ambivalenza, oltre a quanto detto, che può in parte essere ricondotta l'origine dello scarto rispetto a quanto narrato da Lampridio.

È solo nel Seicento, ad ogni modo, che la scena di Eliogabalo ricompare, nel momento in cui la vita del giovane sovrano sembra tornare in auge, in particolare nella trattatistica morale cattolica, come modello negativo nell'eccesso dei costumi. Tra i più noti scrittori religiosi dell'età barocca, Daniello Bortoli ricorre a questa scena in tre occasioni, ne *Dell'uomo di lettere* (1645), nella *Ricreazione del Savio* (1659) e nel *Dei Simboli trasportati al morale* (1677), in quest'ultimo, in particolare, come esempio

di eccesso di cortesia. La stessa ricerca di una morale del giusto mezzo, della morigeratezza, e del risvolto dannoso degli eccessi, torna più di un secolo dopo ne *La cortesia scortese* di Ippolito Pindemonte, uno dei sermoni editi nel 1819 (Puggioni 2010, 100). Odoardo e Matteo, protagonisti della poesia, discorrono dell'inadeguatezza degli eccessi e della loro insistenza, poiché anche le cose belle, se in eccesso, possono però arrecare danno. Ad Elena di Troia che dice di aver intrattenuto molto piacevolmente Ernesto con amplessi e baci, rispondono, quasi additandola come predatrice:

“No: l’opprimesti. Qual più amabil cosa
 De’ fiori, onor di maggio, e di donzelle
 Delizia e di garzoni? E pure ascolta.
 Un di que’ mostri, che l’imperio in Roma
 Ebber, detto Eliogabalo, dall’alto
 Delle soffitte d’or sì lunga e spessa
 Fea talvolta cader pioggia di rose
 Che i convitati soffocava. Come
 Là, ‘ve la gelid’Orsa i campi indura,
 Tauro infelice sotto molta e molta
 Di ciel fioccata e rifioccata neve,
 Lo stupefatto commensale – ah! nuovo
 Di crudeltà raffinamento e studio! –
 Sotto quella vermiglia e sì odorosa,
 Sì molle, e prima sì cortese in vista,
 Tempesta densa ed incessante, al fine
 Senza fiato restava e senza vita”.

[vv. 124-140]

(Pindemonte [1819] 2010, 408)

Nelle parole di Pindemonte e grazie all'esempio di Eliogabalo, anche se in un contesto del tutto neoclassico dove il tema dominante è la necessità dell'equilibrio, emerge, probabilmente per la prima volta, il legame tra la *femme fatale* e la rosa, alludendo, con tratti ormai preromantici, alla passione che consuma, che distrugge e che può uccidere – di per sé già tema decadente.

Passione fatale.

Dalla passione greca, severa, aggraziata e sospirosa, passò all'amore romano, a quell'antico amore caldo e bruciato del Lazio, che sa di capra e di pelle animale e che, da Cesare in poi, s'estende ramificandosi a tutte le follie, offrendosi a tutte le lubricità, di volta in volta egiziano sotto Antonio, asiatico a Napoli con Nerone, indiano con Eliogabalo, siciliano, tartaro e bizantino sotto Teodora, ma sempre confondendo il sangue alle sue rose, ma sempre mostrando il rosso della carne sotto le arcate del circo dove urlano i leoni, nuotano gli ippopotami e vanno a morte i cristiani (Flaubert [1910] 1995, 129).

Nel 1845 Flaubert scrive dell'amore lussurioso che si mischia alla morte: Jules, uno dei protagonisti della prima *Éducation sentimentale*, nel momento in cui ha maturato la disillusione per la sua esistenza contemplativa, trascorsa nella solitudine e nell'introspezione, comincia a desiderare una vita di azione, lasciandosi andare a fantasticherie turpi che trovano nell'antichità romana i propri modelli, in una tensione tutta romantica, ma di sapore già decadente.



D.G. Rossetti, *Lady Lilith*, 1866–68,
Delaware Art Museum

Se tra queste righe si trova uno dei primi legami tra sangue e voluttà, tra la donna fatale (Teodora), la morte e la rosa, quest'ultima – quale emblema della bellezza sensuale ma pericolosa –, si afferma fortemente nell'Inghilterra preraffaellita dove il valore simbolico dei fiori era preponderante. Solo per citare un esempio, non c'è opera di Dante Gabriel Rossetti nella quale essi non compaiano, soprattutto nell'opera matura dell'artista ispirata alla pittura veneziana del Rinascimento, con donne a mezzo busto caratterizzate da una sensualità pronunciata. Queste immagini entrano nel repertorio del pittore intorno agli anni Sessanta contestualmente alla ribalta del più importante poeta inglese del momento, Algernon Charles Swinburne, che esalta il tema della passione carnale, a tratti masochistica e blasfema. Le stesse poesie di Rossetti, spesso contraltari testuali dei suoi dipinti, talvolta vere e proprie *ekphrasis* in versi, indulgiano molto sul ruolo della *femme fatale*. *Lady Lilith* (1866–68, Delaware Art Museum), l'archetipo della donna dominatrice, è un esempio preminente di questa tendenza: sia nel dipinto che nell'omonimo sonetto, la rosa – assieme alla digitale purpurea, altro fiore che incarna contemporaneamente passione e morte – ne interpreta il ruolo di attributo iconografico.

Ad ogni modo, è con *Venus Verticordia* di Rossetti (Bournemouth, Russell-Cotes Art Gallery and Museum. Bottai 2011) e con *Dolores* di Swinburne, ambedue del 1866, che la seduttrice e la rosa sembrano indissolubilmente legarsi. In Rossetti la rosa spampanata evoca l'amore carnale, così come il caprifoglio, fiore dall'odore forte, penetrante e dolce per attirare le api, simbolo della seduzione; in Swinburne, con maggiore sadismo, la bocca mortale della donna è come un fiore velenoso, le rose il fiore del vizio che le coronano il capo (Praz [1930] 2009, 206–208). È interessante inoltre notare che a legare queste due opere sono anche alcuni riferimenti pseudo-blasfemi alla figura della Vergine. In Swinburne, questo aspetto è esplicito nel sottotitolo, "Notre-Dame des Sept Douleurs"; in Rossetti appare più velato, ma ugualmente evidente poiché la composizione del dipinto si presenta come una rielaborazione dell'iconografia della Vergine del Rosario, secondo la declinazione datane dal rinascimento lombardo, con il mezzobusto della Vergine davanti ad una pergola fiorita, evidente ad esempio in opere di Bergognone o di Bernardino Luini.

Oscar Wilde, dal canto suo, sceglie pure la rosa quale simbolo ambivalente di amore e morte, ma seguendo una traccia differente da quella legata alla tradizione della *femme fatale* o al mito di Eliogabalo, recuperando, nondimeno, anch'egli un motivo tratto dalla cristianità, quello del martirio. In *The Nightingale and the Rose* (1888), infatti, l'usignolo sacrifica la sua vita



D.G. Rossetti, *Venus Verticordia*, 1866, Bournemouth, Russell-Cotes Art Gallery and Museum; B. Luini, *Madonna del roseto*, 1508-10, Milano, Pinacoteca di Brera

per aiutare il giovane studente innamorato, poiché crede che l'amore sia più importante della vita stessa, conficcandosi la spina di una rosa bianca nel cuore per farla diventare rossa, il pegno d'amore desiderato dalla fanciulla. L'allusione a Cristo e al suo sacrificio è evidente (Killeen 2007, 42), così come il riferimento ad una iconografia che lega la rosa e la sua spina al martirio. Il nobile gesto dell'usignolo si rivela tuttavia vano: la fanciulla preferisce i gioielli di un altro pretendente e lo studente getta, con sprezzo dell'amore, la rosa in strada che finisce schiacciata da un carro, quasi uno scempio del cadavere dell'uccellino nel quale si legge la feroce critica wildiana alla società vittoriana.

Una morte profumata.

La leggenda che si adombra dietro a *The Roses of Heliogabalus* fa perno sulla perversità di una morte causata da un elemento che, per antonomasia, è emblema di bellezza e d'amore, al fine di rimarcare gli eccessi della *luxuria*: «il che ben'era un soavissimo ammazzarli, ma pur'era un verissimo ammazzarli», chiosava Daniello Bartoli a proposito dell'episodio (Bartoli [1677] 1840, 119).

Il paradosso di una morte bella o, meglio, causata dal bello, è accolto a braccia aperte dalla cultura decadente attraverso il motivo della "morte profumata", che rielabora, per certi versi, le vicende di Eliogabalo.



J. Collier, *The Death of Albine*, 1898, Glasgow Museums; A. Morbelli, *Asfissia*, 1884: pannello sinistro (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea), pannello destro (collezione privata)

Il suicidio di *Albine* in *Le Faut de l'abbé Mouret* di Emile Zola (1874), narrato nel quattordicesimo capitolo del III libro (Zola [1875] 1960, 1514-1515), è probabilmente il primo noto esempio di questo soggetto nel secondo Ottocento.

La ragazza, lasciata dal suo amante, il giovane abate Mouret in preda dai rimorsi per aver peccato, decide di togliersi la vita riempiendo la sua stanza di fiori di ogni tipo – e di rose in particolare – tratti dai giardini del parco dove si è consumato l'amore dei due giovani, lasciandosi soffocare dalle penetranti esalazioni emanate da essi.

L'episodio sarà ripreso nel 1898 da John Collier in *The Death of Albine* (Glasgow Museums), lasciando trasparire di nuovo la fascinazione di questo tema in ambito inglese; il legame – non per forza di consequenzialità – tra il suicidio e i fiori che riempiono una stanza ricorre anche in Italia in *Asfissia* di Angelo Morbelli (1884, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea - collezione privata), un interno in penombra dove una coppia di giovani amanti ha deciso di porre fine alle proprie vite, forse a causa dell'impossibilità di quell'amore. Il tema si ripresenta, anche se ridimensionato, nel primo decennio del Novecento in *Forse che sì, forse che no* di Gabriele D'Annunzio (1910), nella scena del suicidio di Vana: prima di uccidersi, la ragazza “consacra” il pugnale col quale compirà l'atto alle rose che poi spargerà ai suoi piedi, su quello che sarà il suo letto funebre (D'Annunzio [1910] 1988, 805).

È sempre D'Annunzio a riproporre, ormai alla fine della temperie decadente e per l'ultima volta, il tema del soffocamento da parte delle rose, nella *Pisanelle ou la Mort Parfumée* (o anche *Pisanelle ou le Jeu de la Rose et de la Mort*), composta in francese al principio del 1913 e allestita nel giugno dello stesso anno al Théâtre du Châtelet di Parigi, con regia di Vsevolod Mejerchol'd, scene e costumi di Léon Bakst, coreografie di Michel Fokine e protagonista Ida Rubinštejn (che ne è stata anche produttrice). Ambientata nella Cipro degli anni Sessanta del Duecento, benché si concluda come una tragedia con la morte della protagonista, è una commedia che non manca di tutti i costrutti tipici di essa, dal rovesciamento, alla parodia, alle trovate comiche: Pisanella, una prostituta toscana giunta come schiava in terra cipriota, è scambiata in un primo momento per santa e conquista il cuore del giovane sovrano Ughetto e, per questo, sarà vittima della vendetta della regina madre. Il sottotitolo dell'opera richiama il finale, ossia il supplizio inferito alla protagonista, soffocata da fasci di rose incarnate, una morte che assume persino tratti mistici riconnettendosi in questo alla maggiore delle opere francesi dannunziane *Le Martyre de Saint Sébastien* del 1911 (Mazzoni 1996, 141-150).

Nella *pièce*, dunque, il motivo della rosa come fiore duplice d'amore e morte è portato alle estreme conseguenze. La simbologia della rosa è qui molto schietta ed è il motivo conduttore di tutta la vicenda: dalla rosa che re Ughetto dona alla mendicante nel prologo insieme al pane, alla prima apparizione di Pisanella, presentata come "la rosa del bottino", all'appellativo di "rosa toscana" con la quale la regina la accoglie subdolamente nel III atto, alla ghirlanda indossata dalla stessa regina in quel momento, fatta con le stesse rose che poco dopo uccideranno la giovane protagonista che, sfiorando il volto di Pisanella mentre riceve il bacio di Giuda dalla futura carnefice, pungendola, quasi preannuncia il supplizio imminente (D'Annunzio [1913] 2013, 1007-1008):

Oh, Dame

quellemiséricorde!

Une rose de votre

frais chapeau m'a touchée en mêmetemps

quevotrebouche, presque:

[...]

Une autre

m'a piquée; et, voyez,

il y en a une autre

qui s'effeuille

Se la *Pisanelle* si presenta come l'ultima importante elaborazione del *topos* della rosa come simbolo duplice d'amore e morte, nell'intera opera di D'Annunzio il fiore, sempre presente, assume un valore sostanziale e sempre ombrato di ambiguità. I primi tre romanzi da lui composti, *Il Piacere* (1889), *L'innocente* (1891), *Il trionfo della morte* (1894) sono, ad esempio, raccolti nella *Trilogia della rosa*.

Nel *Piacere*, essa è simbolo per eccellenza delle avventure amorose di Andrea Sperelli. La rosa è il fiore preferito da Elena Muti, la prima amante, donna carnale e passionale, *femme fatale*, in parte responsabile della capitolazione finale del protagonista; il rapporto con lei è evocato e ripercorso, nel primo capitolo, attraverso la presenza delle «rose folte e larghe [...] immerse in certe coppe di cristallo» (D'Annunzio [1889] 1988, 5), le stesse che la donna amava sfogliare e gettare a terra alla fine di ogni appuntamento.

Il richiamo erotico del fiore si fa esplicito nel *flashback dell'adieu au grand air*, quando i due amanti, alla vista delle rose di una zingara, ricordano alcuni dei momenti felici (*ivi*, 9-10):

– E quella sera de' fiori, in principio; quando io venni con tanti fiori... Tu eri sola, accanto alla finestra: leggevi. Ti ricordi?

[...] Posai il mazzo sopra il tavolino e aspettai. Tu incominciasti a parlare di cose inutili, senza volontà e senza piacere. Io pensai, scorato: "Già ella non mi ama più!" Ma il profumo era grande: tutta la stanza già n'era piena. Io ti veggio ancora, quando afferrasti con le due mani il mazzo e dentro ci affondasti tutta la faccia, aspirando. La faccia risollecata pareva esangue e gli occhi parevano alterati come da una specie di ebrietà...

[...]

– Poi, sul divano: ti ricordi? Io ti ricoprivo il petto, le braccia, la faccia, con i fiori, opprimendoti. Tu risorgevi continuamente, porgendo la bocca, la gola, le palpebre socchiuse. Fra la tua pelle e le mie labbra sentivo le foglie fredde e molli. Se io ti baciavo il collo, tu rabbrivivisti in tutto il corpo, e tendevi le

mani per tenermi lontano. Oh, allora... Avevi la testa affondata nei cuscini, il petto nascosto dalle rose, le braccia nude sino al gomito; e nulla era più amoroso e più dolce che il piccolo tremito delle tue mani pallide su le mie tempie... Ti ricordi?

In questo caso il gesto del gettare le rose sul corpo dell'amante è una chiara immagine di voluttà, quasi una reinterpretazione del mito della Danae e della pioggia d'oro, in riferimento al dipinto di Correggio della Galleria Borghese al quale Sperelli comparava la sua donna. A quel gesto, tuttavia, si lega a stretto giro il gioco delle rose triturate da Elena, un gesto velato, si potrebbe dire, da una sorta di sadismo inconscio, anticipatore della rottura della relazione, imposta dalla donna; una premonizione della fine dell'amore che torna, come atto isterico, nel definitivo addio della sera di San Silvestro (*ivi*, 32-34).

La rosa disfatta come segno dell'amore interrotto ha dei precedenti visivi in alcune opere preraffaellite, forse note a D'Annunzio. Nell'*Hamlet and Ophelia* di Rossetti (1858, Londra, British Museum), ad esempio, che illustra il III atto, scena I, della tragedia shakespeariana, quando Amleto annuncia ad Ofelia la fine del loro amore, scatenando la ben nota pazzia, il principe, appoggiato allo schienale di uno stallo in legno con le braccia aperte, a mo' di crocifisso, frantuma delle rose. La rosa che si sfoglia e che cade, allusione all'amore perduto, è altresì elemento centrale di *The Lament* di Edward Burne-Jones (1866, Walthamstow, William Morris Gallery).



D.G. Rossetti, *Hamlet and Ophelia*, 1858, Londra, British Museum; E. Burne-Jones, *The Lament*, 1866, Walthamstow, William Morris Gallery

Le rose lasciate cadere a pioggia sull'amante, simbolo di passione e amore carnale, torna molto simile in altre opere dannunziane, a partire – sempre sotto forma di ricordo dei due amanti – dal *Trionfo della morte* (D'Annunzio [1894] 1988, 662):

E tutti quei tuoi fiori, nella stanza...

– Ero uscito di casa io stesso, per tempo; avevo comprata l'intera piazza di Spagna...

– Mi gettasti addosso una quantità di rose sfogliate, mi mettesti tante foglie nel collo, dentro le maniche... Ti ricordi?

– Mi ricordo.

– Poi a casa, quando mi spogliai, le ritrovai tutte...

Ma, nel romanzo, il tema della donna coperta dalle rose ha un sentore, almeno nell'immaginazione di Giorgio Aurispa, di morte (*ivi*, 805):

Si ricordò che già qualche altra volta egli l'aveva immaginata bella nella pace della morte. – Ah, quella volta delle rose! Nei vasi languivano larghi mazzi di rose bianche: in un giugno, nel principio degli amori. Ella s'era assopita sul divano, immobile, quasi senza respiro. Egli l'aveva contemplata a lungo. Poi, per una improvvisa fantasia, l'aveva coperta di rose, piano piano, cercando di non destarla; le aveva composto su i capelli alcune rose. Ma così infiorata, inghirlandata, ella gli era parsa un corpo esanime, un cadavere.

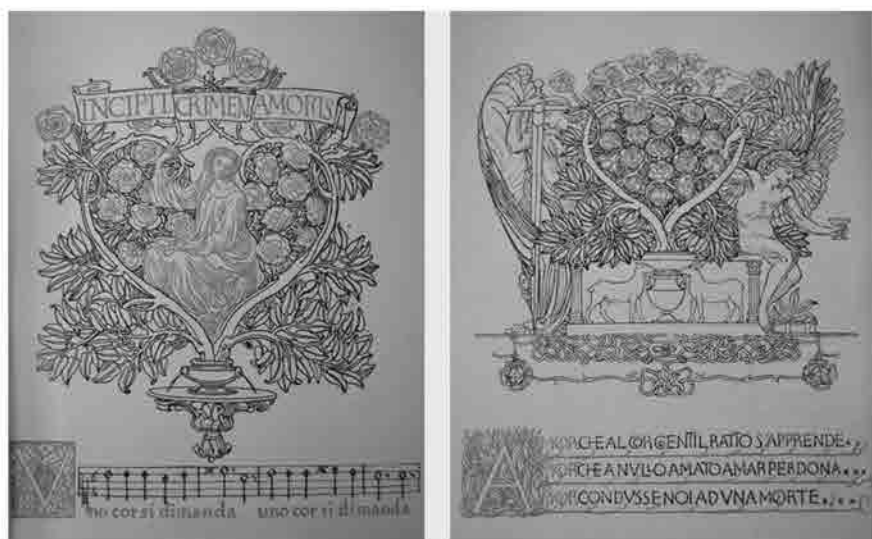
L'uso da parte di D'Annunzio della rosa come simbolo di un amore passionale che conduce alla morte si rende più esplicito nella *Francesca da Rimini* (1901, Di Paola 1997, 98-99). Una rosa è il dono che Francesca fa a Paolo al momento del loro primo incontro (I atto), staccata dal rosaio piantato in un sarcofago, vero e proprio oracolo delle vicende tragiche dei due amanti.

Che la rosa sia l'emblema stesso della tragedia è ben evidente nelle illustrazioni realizzate da Adolfo De Carolis per il prezioso volume edito nel 1902 (D'Annunzio 1902), tra le quali emerge una delle più celebri effigi del mondo decarolisiano, l'*Incipit Crimen Amoris*, con la fanciulla seduta nel roseto, rielaborazione di modelli inglesi, da *The Heart of the Rose* di Burne-Jones (1889, collezione privata), al *Daydream*, (1880, Londra, Victoria & Albert Museum) di Rossetti. Nell'illustrazione che accompagna le strofe delle terzine dantesche tratte dal V canto dell'*Inferno*, fonte della tragedia,

compaiono, invece, tutti gli elementi drammaturgici che caratterizzano gli aspetti salienti della vicenda: l'arca bizantina in cui è piantato il cespuglio di rose, l'angelo con lo stocco che uccide i due amanti (e che torna nell'*Explicit Tragædia*), Amore alato con la coppa che suggella l'amore dei protagonisti (II atto) e la rosa recisa a terra, segno di quell'amore spezzato dallo stocco.

In ogni caso l'idea della morte profumata, *escamotage* utile a dare un sapore di raffinatezza e finanche sensualità, al momento della morte, o meglio del supplizio, si rivela una costruzione perfettamente in linea con il dettato estetizzante dannunziano – e decadentista in genere – che trova estrema espressione in entrambe le tragedie francesi del letterato abruzzese. Già ne *Le Martyre de Saint Sébastien*, infatti, vi è un'anticipazione di quanto verrà sviluppato nella *Pisanelle* quando, alla fine della “terza mansione”, Diocleziano fa ricoprire il santo di collane, ghirlande e fiori, quasi a soffocarlo, come pena preliminare al martirio.

Con il finale della *Pisanelle* si chiude, assieme al sipario, l'ultimo atto del viaggio del tema della morte profumata, punto di arrivo di quella visione della rosa quale simbolo di passione e morte che ha caratterizzato parte dell'immaginario decadente dalla metà del XIX secolo e che ha molto probabilmente uno dei suoi archetipi, come visto, nella *luxuria* di Eliogabalo.



A. De Carolis, *Incipit Crimen Amoris*, illustrazioni per *Francesca da Rimini* di Gabriele D'Annunzio, Treves, 1902



D.G. Rossetti, *Daydream*, 1880,
Londra, Victoria & Albert
Museum

BIBLIOGRAFIA:

Arbasino 1969

A. Arbasino, *Super Eliogabalo*, Torino 1969.

Artaud [1934] 1969

A. Artaud, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, Paris 1934, tr. it. A. Galvano, *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, Milano 1969.

Barrows 1997-98

R.J. Barrows, *The Scent of Roses: Alma-Tadema and the Other Side of Rome*, in «Bulletin of the Institute of Classical Studies», 42 (1997-98), pp. 183-202.

Barrows 2011 (2004)

R.J. Barrows, *Lawrence Alma-Tadema*, London 2001 (tr. it. Londra 2004).

Bartoli [1677] 1840

D. Bartoli, *Dei Simboli trasportati al morale* (1677), in *Delle Opere del Padre Daniello Bortoli della Compagnia del Gesù*, vol. XXXI, Torino 1840.

Bottai 2011

M.S. Bottai, in Dante Gabriel Rossetti, *Edward Burne-Jones e il mito dell'Italia nell'Inghilterra vittoriana*, catalogo della mostra a cura di M.T. Benedetti, S. Frezzotti, R. Upstone (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna), Milano 2011, n. 47, p. 222.

Citti-Pasetti 2006

F. Citti, L. Pasetti, *Un rifiuto della storia: Eliogabalo, l'imperatore che morì nella cloaca*, in *Rifiuti scarti esuberi*, «Griseldaonline», 6, 2006, .

D'Hautcourt 2006

A. D'Hautcourt, *Peinture ou Théâtre? Louis Feuillade, Héliogabale et le cinéma Français en 1911*, in «TheReview of Inquiry and Research», 84, 2006, pp. 107-123.

D'Annunzio 1902

G. D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, Milano 1902.

D'Annunzio [1889] 1988

G. D'Annunzio, *Il piacere* (1889), in *Prose di romanzi*, a cura di A. Andreoli, Milano 1988, vol I.

D'Annunzio [1894] 1988

G. D'Annunzio, *Trionfo della morte* (1894), in *Prose di romanzi*, a cura di A. Andreoli, Milano 1988, vol I.

D'Annunzio [1910] 1988

G. D'Annunzio, *Forse che sì, forse che no*, in *Prose di romanzi*, a cura di A. Andreoli, Milano 1988, vol. II.

D'Annunzio [1913] 2013

G. D'Annunzio, *Pisanelle* (1913) in *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di A. Andreoli, Milano 2013, vol. II.

David-de Palacio 2005

M.F. David-de Palacio, *Reviviscences romaines. La latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle*, Berne 2005.

Delepierre 1856

O. D. [Octave Delepierre], *The Rose, its Cultivation, Use, and Symbolical Meaning in Antiquity*, translated from the German, London 1856.

Di Paola 1997

G. Di Paola, *Il Mal perverso e i fiori velenosi*, Roma 1997.

Erodiano, in Lampridio [1994] 2011

Appendice. La testimonianza di Erodiano, in Lampridio [1994] 2011, pp. 105-123.

Flaubert [1910] 1995

G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (version de 1845), Paris 1910, tr. it. La prima educazione sentimentale, Milano 1995 (III ed.).

Gautier [1840] 2002

T. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris 1840, tr. it. Milano 2002.

Gerard-Powell 2014

V. Gerard-Powell, in *Alma-Tadema e i pittori dell'800 inglese. La collezione Pérez Simón*, catalogo della mostra a cura di V. Gerard-Powell (Roma, Chiostro del Bramante), Cinisello Balsamo 2014, pp. 71-75.

Gualerzi 2005

P. Gualerzi, *Né uomo, né donna né dio, né dea: ruolo sessuale e ruolo religioso dell'imperatore Elagabalo*, Bologna 2005.

Huysmans [1884] 2003

J.K. Huysmans, *À rebours*, tr. it. C. Sbarbaro, *Controcorrente*, Milano 2003 (XVIII edizione).

Icks 2011

M. Icks, *The Crimes of Elagabalus: The Life and Legacy of Rome's Decadent Boy Emperor*, London 2011.

Killeen 2007

J. Killeen, *The Fairy Tales of Oscar Wilde*, Aldershot 2007.

Lampridio[1994] 2011

E. Lampridio, *Vita di Eliogabalo. Delirio e passione di un imperatore romano*, a cura di S. Fumagalli, Milano 2011 (I ed. 1994).

Mazzoni 1996

C. Mazzoni, *Saint Hysteria: Neurosis, Mysticism, and Gender in European Culture*, Ithaca 1996.

Mello 2003

M. Mello, *Rosae: il fiore di Venere nella vita e nella cultura romana*, Napoli 2003.

Pindemonte [1819] 2010

Ippolito Pindemonte, *Epistole e Sermoni*, a cura di S. Puggioni, Padova 2010.

Praz [1930] 2009

M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano 2009 (I ed. Firenze 1930).

Puggioni 2010

S. Puggioni, *Introduzione*, in Pindemonte [1819] 2010.

Querci 2007

E. Querci, *Alma-Tadema*, Art Dossier n. 239, Firenze 2007.

Sienkiewicz [1896] 1996

H. Sienkiewicz, *Quo Vadis?*, 1896, tr. it. Milano 1996.

Swanson 1990

V.G. Swanson, *The Biography and Catalogue Raisonné of the Paintings of Sir Lawrence Alma-Tadema*, London 1990.

Zola [1875] 1960

E. Zola, *La Faute de l'abbé Mouret* (1875), in *Les Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, tome I, Paris 1960.

ENGLISH ABSTRACT

The Roses of Heliogabalus (1888) by Lawrence Alma-Tadema represents a legendary episode of Heliogabalus' life, in which a rain of flowers literally buries people during a banquet. Despite sources speak of "violets and other flowers", the painter chooses roses, probably for their reference to imperial luxuria, but also because tradition had always linked Heliogabalus and roses – as evidenced by some religious texts of the Seventeenth century – perhaps for their dual symbol of beauty and death. The paper presents and discusses a series of decadent European images, poems and novels, where the topos of rose as ambivalent symbol of beauty (and passionate love too) and death has a central place, from the rediscovery of Heliogabalus in French Romanticism, through Pre-Raphaelites and Symbolists in England, up to D'Annunzio's works at the Great War eve.

I fiori di Chandigarh: Mohinder Singh Randhawa, *Flowering Trees in India* (1957)

Una presentazione del lavoro del Maestro dei giardini di Chandigarh

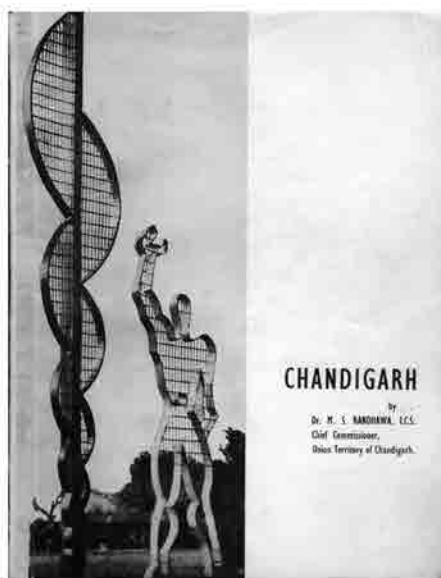
a cura di Franco Panzini

Presentazione

Nel giorno di ferragosto, l'India ricorda orgogliosamente ogni anno la sua indipendenza dal dominio britannico, dichiarata il 15 agosto 1947. Essa fu annunciata da un discorso tenuto all'esterno del Red Fort di Dehli, innanzi ad una folla immensa, da una figura carismatica: Jawaharlal Nehru, leader politico che in quel giorno assumeva la carica Primo ministro del nuovo paese.

Quel celebrato agosto 1947 conserva però anche la memoria di eventi tragici: la partizione secondo labili confini di prevalenza religiosa di quello che era stato il territorio del British Raj, l'estesissima area del subcontinente indiano sotto governo britannico. Quell'enorme colonia, che era stata amministrata sotto varie forme dalla corona inglese, fu all'epoca divisa in due nuovi stati: India e Pakistan, quest'ultimo al tempo composto anche da quella separata porzione orientale, che sarebbe divenuta il Bangladesh. Il nuovo confine nazionale, allora sancito, tagliava in due la grande regione agricola settentrionale del Punjab che divenne indiana nella sua porzione orientale e del Pakistan in quella occidentale. Il ricollocamento della sua popolazione secondo i nuovi confini confessionali fu accompagnato da quello che è ormai riconosciuto come un vero reciproco genocidio.[1]

Dopo la partizione, Lahore, l'antica monumentale capitale Moghul del Punjab, si ritrovò in Pakistan, mentre la parte indiana dello stato restò senza un capoluogo di riferimento. L'individuazione di un nuovo centro amministrativo divenne perciò imperativo; la sua localizzazione fu oggetto di molte ipotesi, a partire dall'utilizzo di siti già esistenti, come Amritsar, la città sacra dei Sikh, il gruppo religioso prevalente nell'area. Ma l'ipotesi fu scartata per ragioni strategiche: risultava troppo vicina al nuovo confine con il Pakistan, con cui il confronto militare era iniziato all'indomani dell'indipendenza.



Mohinder Singh Randhawa, *Chandigarh*,
Government Press, Chandigarh, 1968

Si decise allora di costruire una città integralmente nuova, che avrà il nome di Chandigarh. Una città ben nota ai cultori di storia urbana e soprattutto agli studiosi di architettura, che associano, con qualche approssimazione, quel luogo con il suo principale progettista, Le Corbusier. Negli ultimi anni la lettura degli eventi che portarono alla costruzione di quella capitale è stata oggetto di una radicale revisione e così la città è passata dall'essere considerata il capolavoro di una unica geniale figura, quella appunto dell'architetto svizzero-francese, a laboratorio di incontro e scambio fra culture nel quadro delle strategie connesse al processo di decolonizzazione che l'India stava attuando.[2]

Motore politico dell'ideazione e costruzione della città di Chandigarh fu il Primo Ministro Nehru; il suo ruolo fu fondamentale sia nella decisione di costruire una nuova capitale sia nel garantire il costante finanziamento dei lavori nel tempo.

Il profondo interessamento mostrato per l'impresa era alimentato da più motivi; certamente dal vantaggio politico che si attendeva di cogliere da una terra in cui il suo Partito del Congresso era profondamente radicato, ma insieme dalla convinzione che il processo che doveva condurre il suo paese alla modernità, dovesse seguire un processo culturalmente indipendente. E Nehru pensava che la costruzione di una nuova grande città potesse ben rappresentarlo.

Negli anni che precedettero l'indipendenza dell'India, Nehru aveva elaborato un proprio quadro ideologico in cui va collocata la sua opera di primo presidente della nuova nazione. Sincero ammiratore della scienza e cultura occidentale era insieme critico verso l'industrialismo occidentale e convinto che l'India, nel suo processo di consolidamento come nazione moderna, dovesse seguire un percorso autonomo, basato sulla propria cultura.

Nehru, per educazione, personaggio insieme cosmopolita e nazionalista, aveva messo a punto l'idea di una strategia originale per condurre il paese verso la modernità, durante un periodo di immobilità forzata perché in prigionia, fra il 1944 e il 1946. Raccolse le sue riflessioni in un libro scritto in carcere, *The Discovery of India*, [3] che si propone come un itinerario nella storia del subcontinente, alla ricerca di quelle circostanze e condizioni di specificità, anche nel rapporto con le dominazioni straniere, che avevano portato all'avanzamento del paese.

Nehru era consapevole che l'India faceva ormai parte di un'economia globale, ma sapeva anche che l'ingresso del suo paese nella modernità doveva necessariamente passare attraverso il confronto con l'identità culturale sfaccettata del suo paese. La modernità non si poteva raggiungere solo applicando tecniche scientifiche; a queste dovevano coniugarsi altre attitudini: "the temper and approach of science, allied to philosophy, and with reverence for all that lies beyond" [4].

Per questo inedito approccio che avrebbe potuto costituire un esempio per il mondo, l'India era il luogo appropriato per la sua lunga tradizione di ricerca delle verità primarie dell'esistenza che il pensiero indiano aveva elaborato nella sua storia. Una via indiana ad una modernità che univa scienza e ricerca spirituale in cui anche Chandigarh trovava il suo posto. Del resto la fine del dominio coloniale e le conseguenti nuove consapevolezze suscitate, stavano facendo emergere nel mondo nuove attitudini e sensibilità anche nel pensiero rivolto all'architettura e alla città moderna.

Al suo fianco Nehru ebbe uomini che condividevano quell'approccio; fra questi vi fu Mohinder Singh Randhawa (1909 –1988). Figlio di una agricoltore, Randhawa aveva fatto studi di agraria e botanica ed era entrato nel 1934 nell'Indian Civil Service dove aveva compiuto una rapida carriera. Nel 1946, alla vigilia dell'indipendenza, ebbe la nomina a dirigente dell'amministrazione urbana del distretto di New Delhi. Dopo l'indipendenza e i tumulti etnici che seguirono la spartizione del Punjab,

a lui fu affidato il difficilissimo incarico della redistribuzione delle terre agricole abbandonate dai mussulmani in fuga dai profughi di religione indu provenienti dal Pakistan.

Acquisì così una grande conoscenza del territorio del Punjab che gli giovò la nomina a Presidente del “Landscape Advisory Committee” (LAC), istituito a Chandigarh nel luglio 1953. All'epoca la costruzione della città era sta appena iniziata e il comitato era stato creato per contribuire alla costruzione del paesaggio e degli spazi pubblici della capitale. Suo compito era integrare il lavoro dello Architects Office[5], l'ufficio di progettazione che operava nel sito della nuova città diretto da Pierre Jeanneret, e coordinarne l'opera con quello degli ingegneri forestali e vivaisti che erano coinvolti nella costruzione ambientale della città.

Chandigarh è stata vista come una città moderna sorta dal nulla ad opera di architetti moderni. Ma in realtà non è così. Sorse in una piana agricola densa di colture e villaggi rurali alcuni dei quali vennero preservati al pari dei sentieri che li collegavano. Anche il celebre piano urbanistico della città, che definiva una griglia di distretti rettangolari chiamati settori, divisi da una maglia articolata di strade e percorsi, colloquia con la regolarità dell'organizzazione agricola che già il sito presentava e la sua conformazione morfologica.

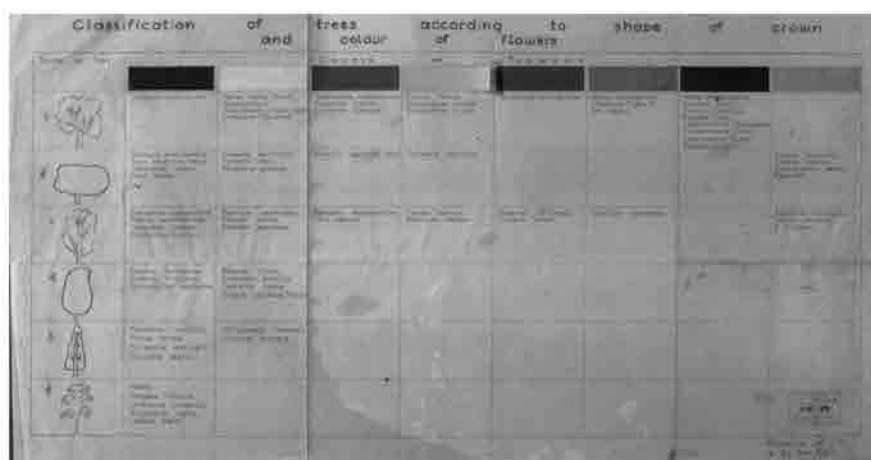


Chandigarh, veduta aerea dell'area del Campidoglio

A rafforzare il legame fra ambiente e nuova città contribuì la questione dell'impianto delle nuove alberature. Nei mesi centrali del 1952 aveva preso corpo il *Plan d'Arborisation* per Chandigarh, l'idea di Le Corbusier di proporre uno strumento di riferimento che contenesse le alberature da impiantare nella città, suddivise per forma e colori delle fioriture, così da porre le specie vegetali in relazione con i diversi tipi di strade urbane e le architetture che le fiancheggiavano.

La vicenda del grande numero di nuovi alberi di cui la città necessitava, aveva portato alla costituzione del LAC, diretto da Randhawa e a cui partecipavano Le Corbusier e Pierre Jeanneret, il quale dirigeva lo Architects Office. Dalla collaborazione fra Le Corbusier e Randhawa sortì un vero e proprio piano direttore del verde che definiva il ruolo delle masse alberate nella scena urbana, anche in funzione dei colori delle fioriture.

Nel suo ufficio parigino Le Corbusier fece predisporre una sorta di catalogo concernente le forme delle alberature e il modo in cui avrebbero dovuto essere piantate, secondo diverse composizioni lineari o aggregate, in relazione alla dimensione delle strade, alla posizione del sole, agli edifici con cui si confrontavano. Le Corbusier creò così una specie di manuale che poteva essere utilizzato in ogni situazione. Prese in considerazione le varie forme delle chiome, estese o ridotte, più trasparenti o ombreggianti, e il relativo colore dei fiori; elencò i vari modi in cui le alberature dovevano essere piantate, in filari singoli, doppi, multipli, simmetrici o asimmetrici, in boschetti a seconda della del tipo di strada, dell'orientamento e relativa



Le Corbusier, *Classification of trees according to shape of crown and colour of flowers*, ca.1954 (Fondation Le Corbusier, Paris)

insolazione.

Per questi schemi compositivi Randhawa guidò la selezione delle specie botaniche più idonee ad ottenere l'effetto desiderato. Fece grande sforzo per ottenere alberature che provenissero da luoghi diversi dell'India e anche per ottenere specie esotiche, che a suo avviso avrebbero rafforzato il senso di amicizia dell'India con le altre nazioni.

Scrivendo di quell'esperienza la sintetizzava in poche righe:

"Chandigarh, like a new-born baby, was waiting to be clothed in amantle of vegetation. The urgency of planting the Capital was realized by the State Government, and a Landscape Committee, with the present authoras Chairman, and Engineers and Architects of the Chandigarh Project as members, was set up to guide the work.

Corbusier, who was one of the members of the Committee, suggested the preparation of a chart showing shapes of trees and colours of flowers. This simple chart presented a classification of selected, beautiful, ornamental flowering and foliage trees of India which may be called the aristocrats of the plant kingdom, and provided the basis of alltree-planting in Chandigarh."[6]

Schemi di piantagione furono predisposti per ogni singola area urbana o strada dando origine a quella che nel tempo si imporrà come una delle



Chandigarh, le alberature dello Jan Marg, l'asse urbano centrale della città

caratteristiche più avvincenti della città: il ruolo delle alberature nella costruzione della scena urbana.

Ad esempio le strade principali, destinate al grande traffico, furono accompagnate da alberature dalle chiome dense, così da creare veri tunnel verdi, che proteggono dal sole sia i conducenti sia i pedoni a cui sono destinati specifici percorsi separati. Alle strade commerciali o quelle che conducevano a scuole o musei fu data una caratterizzazione originale: ognuna di esse fu piantata con specifiche alberature dalla fioritura di diverso colore. Ed infine le grandi alberature presenti nel sito al momento della costruzione della città vennero risparmiate e inserite nei nuovi spazi verdi, cosicché trasmettessero un senso di storia del sito alla nuova città.

Randhawa, il quale coniugava conoscenze agronomiche e forte senso estetico, selezionò le alberature native ed esotiche più adatte per il clima di Chandigarh, mettendo anche a frutto l'esperienza e gli errori compiuti nel periodo inglese per alberare New Dehli. Ebbe molto a cuore questo compito e quando nel 1955 divenne vicepresidente dell' "Indian Council of Agricultural Research" ne approfittò per ottenere semi di alberature pregiate dagli orti botanici e giardini storici dell'India intera, perché fossero piantati a Chandigarh[7].

Al suo decisivo impulso si deve anche la costituzione della Leisure Valley di Chandigarh, il grande parco lineare che interseca la capitale. Si trattava in origine di una "vallée d'erosion", come la definì Le Corbusier, il quale individuò sin dalla sua prima visita nel sito le potenzialità di quell'incisione che un corso d'acqua stagionale aveva scavato nella piana agricola creando un piccolo canyon utilizzato dai contadini come percorso [8]. Le Corbusier



Chandigarh, il Sector 18 che contiene la zona amministrativa e commerciale centrale della città

vide in quell'avvallamento, strategicamente direzionato verso le montagne, la suggestiva spina dorsale della sua nuova città, che avrebbe attraversato il centro urbano e raggiunto il Campidoglio.

Trovò conferma di quell'intuizione nel marzo 1951, quando si recò nella capitale indiana per incontrare il Primo Ministro Nehru; del monumentale asse centrale ideato da Sir Edwin Lutyens for New Delhi scrisse: "l'axe est désespérant (longueur + pelouses vides).... À Chandigarh il faut mettre le piétons dans les vallons, chemins sinueux pittoresques"[9].

Era l'atto di nascita della Leisure Valley, il parco lineare percorso da sentieri serpeggianti fra boschetti che avrebbe attraversato l'intera città di Chandigarh. A quel parco lineare Randhawa diede migliaia di magnifiche alberature, continuando nel tempo ad arricchirlo con nuovi giardini anche quando l'esperienza della città si era ormai conclusa. Al suo decisivo impulso si deve la creazione dello "Zakir Hussain Rose Garden", il più grande giardino botanico dell'Asia dedicato alle rose, creato nel 1967 lungo la Leisure Valley.

L'esperienza di Chandigarh servì a Randhawa per confortare la sua visione che fosse possibile perseguire una sorta di via indiana alla costruzione urbana, segnata dalla consapevolezza del ruolo estetico che le



Chandigarh, la Leisure Valley, parco lineare centrale della città



Chandigarh, lo Zakir Hussain Rose Garden, il grande roseto contenuto all'interno della Leisure Valley

alberature avrebbero potuto svolgere. Le monumentali piante che avevano accompagnato il passato dell'India avrebbero potuto assumere il ruolo di memoria della grande storia del paese ed essere insieme emblema di una sua propria capacità di costruire realtà urbane diverse.

Perseguirà quell'idea in una serie di progetti per piantagioni urbane e in una sorta di manifesto del paesaggismo indiano, il libro *Flowering Trees in India*, in cui gli alberi dalle belle fioriture sono gli strumenti per suscitare nei cittadini l'amore per la bellezza della natura:

"Our ancestors of the Asokan and Gupta periods were people of the high esthetic perception, while we are surprisingly lydeficient in aesthetic consciousness. I thought the planting of beautiful trees in homes and public places in towns would provide a healthy corrective and would lead to a genuine improvement in taste... I decided that the beauty of these trees must be multiplied for the benefit of those who had shut their eyes and persistently refused to see it... I made arrangements for planting these beautiful trees in the compounds of district courts, tahsils [municipi], school



Chandigarh, ognuno dei settori residenziali in cui è suddivisa la città contiene un'area verde alberata

saswellas in the houses of the well-to-do along the road sides. Though I never saw these trees grow up, I knew that some day they would flower and convey my message of love for the beauty of nature atleast to the coming generation".[10]

Partendo dall'idea delle alberature dalle belle fioriture come strumento di elevazione culturale si spinse a sognare intorno ad una possibile pianificazione bioestetica che coniugava il rispetto per la vita animale e la difesa delle specie viventi in pericolo con il senso estetico che esse sapevano suscitare. Coniugando approccio scientifico e sensibilità estetica, propose che le città andassero trattate come organismi viventi e che l'intero paese dovesse essere sottoposto ad una pianificazione bioestetica, che puntava alla salvaguardia della biodiversità, in ragione soprattutto della bellezza che da essa derivava:

"For a healthy and balanced development of a nation, wealth in the form of material goods is, no doubt, necessary, but a beautiful environment is just as essential. ... Bioaesthetic planning embraces both the animal and plant sciences, Botany and Zoology, and may be further defined as planned ecology of living beings from the artistic and aesthetic points of view. It includes the plantation of ornamental flowering trees along city roads, in parks, public places and compounds of houses both in towns and villages, and development of national parks for the preservation of beautiful, non-carnivorous animals, and the creation of bird sanctuaries. The object of a bioaesthetic plan for India is the encouragement of the planting of selected ornamental flowering trees in our towns and villages, protection of beautiful, harmless birds like wild ducks, egrets, geese and sarus cranes by legal declaration of our big hills as bird sanctuaries, and preservation of graceful animals such as blackbucks, blue bulls, sambhars and spotted deer, which are being ruthlessly exterminated in national parks and zoological gardens in the vicinity of our big towns"[11].



Chandigarh, i grandi alberi continuano a essere punti di aggregazione per la vita sociale

Possiamo sorridere nella lettura di queste aspirazioni apparentemente ingenue, che esaltano la comunità degli esseri viventi visti nella bellezza del loro esistere, e che sembrano sollecitare un approccio al mondo animale in sintonia con quello delle pellicole dell'atelier Disney. Ma inviterei piuttosto a scorgervi il legame con la storia filosofica dell'India, nel vaticinare di una pianificazione in cui aleggia il senso della compassione per gli esseri viventi. Una compassione che, intrecciando i fili di tutti i fenomeni interdipendenti, favorisce e nutre la vita in ogni sua diversa, prodigiosa manifestazione.

Randhawa sognava un ambiente in cui le alberature dalle belle foriture sarebbero stati testimonianza della partecipazione attiva al compassionevole funzionamento dell'universo, arricchendo e intensificando il dinamismo creativo della vita. E di una umanità più compassionevole verso le forme viventi abbiamo forse sempre più bisogno.

Mohinder Singh Randhawa, *Flowering Trees in India* (1957)



Alcune pagine tratte da *Flowering Trees in India* di M.S.Randhawa

This is a saga of the Tree Beautiful. It is the result of a decade of observation and worship of the beautiful trees of India. It recalls many joyful hours spent in the forest, the countryside and the garden feasting my eyes on the beauty of mauve Bauhineas and flaming scarlet blossoms of palas. In my quest for the Beautiful Tree, I wandered all over the face of India from the Himalayas to Cape Comorin. I was thrilled by the beauty of the graceful coconut palms with their plume-like leaves swaying gracefully in the scented breeze of Kerala, the Land of the Coconut Palm. I enjoyed the beauty of Plumerias, their waxen leaves and white branches glistening in the tropical sun of the countryside of Travancore. The graceful bamboo forests at the foot of the Nilgiris, the blue mountains of South India, appeared indescribably beautiful in the early monsoons. The teak forests of Central India kept me company for days, and I enjoyed the rustling of their broad leaves and the sight of their pale yellow blossoms. In the submontane Uttar Pradesh, I enjoyed the sight of sal trees, and the dark village women clinging to the flower-laden branches of sal reminded me of the mother of the Buddha. The Himalayas in spring time, when the plum and the wild pear burst into a white universe of flowers, made a deep impression on me.

The flowering of the forest trees is the spontaneous expression of the mystery of life. Contemplating the beauty of the trees, one experiences the joy of the Impersonal, when the inner self of man and the outer self of nature unite. In the union of the soul and nature one experiences ecstatic joy and forgets one's little self. Thrilled by the beauty of the blossoms of the forest trees, the sailing clouds, the golden sunsets and the splendour of the snow peaks, one feels elevated, and a rain of beauty seems to drizzle.

In these pages a sensitive reader will enjoy the beauty of the gardens, the forests and the countryside of India. As one thinks of the forest, images of great strength and beauty swim before one's eyes. And these images are more clear if one has had a chance to visit a forest in one's younger days when the mind is more receptive and impressions are more vivid. Forest trees provide an appropriate back-ground to our emotions, for they remind us of our primeval ancestors who often read their own moods in nature. The forest-lore of India provides a vast fund of primitive imagination and feeling which may well be ranked with real poetry. As I delved into the tree-lore of ancient India, I reconstructed forest scenes among which lived our rishis and forest maids in association with the trees which they loved and looked after. The ancient garden-lore gave me great happiness.

NOTE

[1] Paul R. Brass, *The partition of India and retributive genocide in the Punjab, 1946–47: means, methods, and purposes*, in *Journal of Genocide Research* (2003), 5(1), 71–101.

[2] Si veda al proposito il volume di, Tom Avermaete, Maristella Casciato, *Casablanca Chandigarh: A Report on Modernization*, CCA (Montreal) e Park Books (Zurich), 2014. Il volume è il risultato delle ricerche promosse sul tema dal “Canadian Centre for Architecture” (CCA); queste sono state presentate anche nel corso di una esposizione dal titolo “How architects, experts, politicians, international agencies and citizens negotiate modern planning: Casablanca Chandigarh” tenuta fra l’inverno e la primavera 2013–2014 nelle gallerie del CCA a Montreal.

[3] Jawaharlal Nehru, *The Discovery of India*, Oxford University Press, Oxford-New York, 1946.

[4] *The Discovery of India*, p.514.

[5] L’ufficio costituiva il corrispondente a Chandigarh dello studio di Le Corbusier a Parigi. Era diretto da Pierre Jeanneret, cugino e collaboratore diretto di Le Corbusier e in esso lavoravano, oltre a molti progettisti indiani, gli altri due architetti occidentali che erano stati chiamati a far parte del team progettuale, Maxwell Fry e Jane Drew.

[6] Mohinder Singh Randhawa, *Flowering Trees in India*, Indian Council of Agricultural Research, New Delhi, 1957, p.117.

[7] L’esperienza del piano di piantagione delle alberature a Chandigarh è ricordato da Randhawa in due diverse sue pubblicazioni: *Flowering Trees in India*, op.cit. e *Chandigarh*, Government Press, Chandigarh, 1968.

[8] Uno schizzo della ‘vallée d’érosion’ come si presentava prima dell’inizio dei lavori di trasformazione è contenuto in, Le Corbusier, *Œuvre complète 1946–1952*, Editions Girsberger, Zurich, 1955, p.118.

[9] Fondation Le Corbusier, Carnet E18, foglio 36.

[10] *Flowering Trees in India*, p.2.

[11] *Flowering Trees in India*, p.59

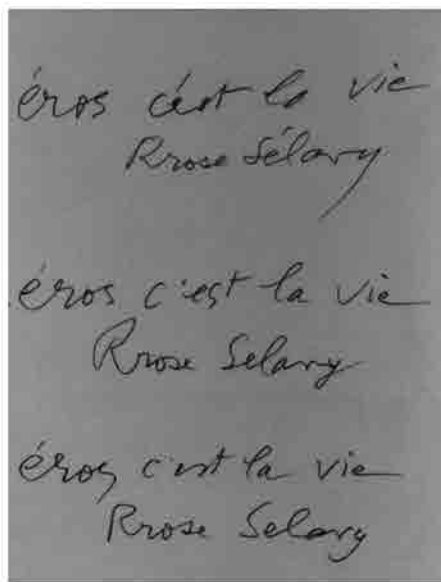
L'eros, e le rose. Fiori, piante e botanica nelle due letture dei rebus italiani

Stefano Bartezzaghi

Florilegio enigmistico

Sillabe come petali, consonanti come forme, vocali come colori. L'autore di rebus non è né uno dei montaliani "poeti laureati" che "si muovono soltanto fra le piante / dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti", né, di principio, il poeta che ama invece "le viuzze" che "mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni" (Eugenio Montale, *I limoni*). Eppure anche per il rebussista le piante sono i loro nomi e sarà il disegnatore che dovrà preoccuparsi di restituire sulla carta le forme della natura che a quei nomi corrispondono. Ma il giocatore non sceglie i nomi migliori per la nobiltà depositata nella tradizione letteraria né per la preziosità onomastica di lauri o acanti di cui parlava Montale, bensì per la disponibilità del nome stesso a essere reciso e a incastrarsi in un ikebana di pure parole.

Cesoia e cesura



Marcel Duchamp, *Éros c'est la vie*, 1968, inchiostro su carta, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna

Come sapeva Marcel Duchamp (che proprio in fatto di incroci, recisioni e innesti di parola e immagine è stato un pioniere dell'enigmistica artistica) la carnalità delle rose è ripresa dal loro nome che, in francese come in italiano, è un serpente che si morde la coda, una ghirlanda che dalle *rosE* insiste a produrre ciclicamente l'*Eros*.

Un rebussista ravvicina due immagini di Eros, vi appone le rispettive etichette L e SE, e il gioco è fatto: "L, Eros; Eros SE = Le rose rosse". In alternativa a Gertrude Stein, la rosa è (anche e sempre) un'altra cosa.

L'operazione che per due volte recide la *E* da *ros* e la innesta una volta alla *L* e l'altra volta al *ros* precedente in enigmistica si chiama "cesura" (dove per i linguisti si dovrebbero forse scomodare la sillabe arcigne della "risegmentazione"). Il processo di risoluzione del rebus parte dall'analisi della vignetta per pervenire a una descrizione o a un'interpretazione di quanto la vignetta offre alla vista (nel nostro caso: "L, Eros; Eros SE": è la "prima lettura" del rebus); questa, tramite cesure che rispettano rigorosamente l'ordine sequenziale delle lettere, produrrà la frase finale, o seconda lettura ("Le rose rosse").

In questo la botanica è presente solo nella frase finale, e quindi non nella vignetta: ma molti sono i casi in cui i fiori finiscono per essere raffigurati.

Mazzo di fiori.



copertina del catalogo della mostra *Ah, che rebus!* Istituto Nazionale per la Grafica, Roma 2010-2011 con, in primo piano, il rebus *Bambole manierose* (Piero Bartezzaghi, disegno di Maria Ghezzi), ripreso dall'artista Renato Mambor



Fanny & Alexander, Zaprunder Filmmakersgroup, *Bambole manierose*, da *Rebus per Ada*, 2004, still da video.

Sono *rose*, innanzitutto. Così come il fiore medesimo, il suo nome sembra buono per una quantità di occasioni: forma parole *amoro*se e *clamo*ro*se*, *odoro*se e *sapo*ro*se*, *pro*se e *contro*sensi, senza contare le possibilità date dalle diverse cesure della parola («poster *osé*»; «clero *secolare*»; «Eros e Thanatos»).

Il rebussista è come quel personaggio di Saul Bellow che dice «Peggio ancor sono quei nevrotici giochi di parole che non so smettere di fare: è l'uomo che ha messo *rat* (carogna) in *rational*» (Saul Bellow «Him with his foot in his mouth», *The Atlantic Monthly*, novembre 1982; poi in: *Him with hisfoot in hismouth*, HarperCollins Publisher, NYC, 1984; trad. it di Ettore Capriolo, in *Quello col piede in bocca e altri racconti*, Mondadori, Milano 1984).

Sulla copertina del catalogo della mostra *Ah, che rebus!* compare un dipinto di Mambor che ricalca la figura centrale di un rebus. Le due mani di una donna B che stringono un mazzo di rose E. La doppia lettura del rebus è: «B, ambo le mani; E, rose = Bambole manierose». (Il rebus è di Piero Bartezzaghi; l'illustrazione è una delle prime di Maria Ghezzi Brighenti, che nei decenni avrebbe poi stabilito il canone iconico del rebus italiano, per la *Settimana Enigmistica*). Forse queste sono le rose più celebrate del rebus italiano; certamente fra l'eros trattenuto della scena e la sua rifrazione con la frase risolutiva «bambole manierose» (oltre al preziosismo della chiave «ambo le mani»), il rebus qui sembra voler prendere significati in esubero dalla più piatta funzione giocosa.



Maria Ghezzi, disegno per il rebus di Giancarlo Brighenti, *Chi è senza riampianti non ha vissuto*, china su carta: dettaglio con gli "ari" in primo piano

Non solo rose, però. Fra esse, un successo personale lo riscuote la *tea* («attori teatrali», «aspirante attore»).

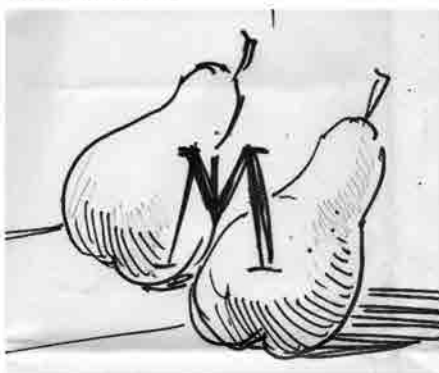
Le *viole* chiamano *violenza*.

La *calla* richiama la *Callas*.

Fra tutti i fiori da rebus, il più curioso è l'*aro*, chiamato anche "gigaro", certamente non una specie davvero nota, se non ai floricoltori e, appunto, ai rebussisti.

Compare in molti rebus, soprattutto al plurale: *ari*. Non pare che la circostanza sia all'origine della denominazione dell' «Associazione Rebussistica Italiana» (fondata nel 1981), il cui acronimo è, appunto, «A. R. I».

Cesta di frutta



Maria Ghezzi, dettaglio del rebus *Far comperé*, s. d., pennarello su carta da spolvero, dettaglio con le "pere"

Estendendo l'orizzonte alla botanica non floreale avremo i *pini* negli *alpini* e l'*abete* nel *diabete*; il *melo* nella *melodia* e i *pericoli* connessi ai *peri*. Più di rado l'*alloro* sarà nel cuore dei *giallorossi* e l'*anguria* metterà in forma *canguri* australiani. Giungendo ai frutti, c'è un *ananas* nella *banana* sbucciata, e un *fico* perso nel *traffico*. Ma certamente i frutti più frequenti nelle macedonie rebussistiche sono altri due. Il primo è la *mora*, che al plurale forma moltissimi rebus che parlano d'*amore*.

L'altro è la *pera* che compare già nel modestissimo rebus che serve sempre come esempio per i principianti («O, pera; N, uova = Opera nuova), ma che poi è nell'incipit di molti rebus, come «Pera verde, VI: avo, L; teda, RE = Per aver devi a volte dare» (Giancarlo Brighenti, 1976). Gli stessi due frutti si trovano abbinati nella chiave: «Pera, more = Per amore». Si ritorna così all'Eros.

“Volente o nolente”

L'enigmistica contemporanea italiana è stata codificata lungo un tracciato scandito dalla pubblicazione di alcuni manuali, fra il 1901 e gli anni Settanta. La pragmatica enigmistica consegna il rapporto fra autore e solutore a una condivisione di regole, sia prescrittive sia stilistiche, molto più complesso di quanto succeda nelle altre forme di interazione. Ogni enigma gira attorno a un'espressione linguistica assente, la soluzione: il suo nascondimento non può avvenire in modo idiosincratico, come in quegli enigmi senza soluzione che sono le opere d'arte, ma deve seguire precetti che garantiscano al solutore la lealtà dell'autore, ovvero il suo *fair play*.

Uno dei primi manuali di enigmistica, nonché uno dei migliori di sempre, è il *Vademecum dell'Enigmista* di Artù (pseudonimo di Andrea Gallina, 2a edizione, Milano 1938): a lungo la *Settimana Enigmistica* lo ha usato come *style book*, inviandolo ai suoi collaboratori perché si adeguassero alle norme tecniche lì esposte.



Fanny & Alexander, Zaprunder Filmmaker-group, *Persona volenterosa*, da *Rebus per Ada*, 2004, still da video

A quell'epoca il rebus aveva già una lunga tradizione, che nell'Ottocento aveva decisamente visto imboccare all'arte minore rebussistica una strada di discreta magniloquenza, sia nella figura (spesso di grande formato, e rigonfia di soggetti illustrati) sia nella frase risolutiva, di caratteristica sentenziosità. Dal punto di vista letterario, e per la parte linguistica, il rebus riprendeva così le tradizioni impresastiche ed emblematiche, depurandole però da ogni residuo di arguzia. L'*agudeza* rebussistica stava puramente nella frammentazione delle parole della sentenza, che andavano ricostruite dal solutore decrittando l'illustrazione.

Con la stampa periodica e la diffusione dell'enigmistica al pubblico generalista, il rebus ha trovato la sua dimensione più confacente, che è quella della vignetta. Di imprese ed emblemi ora recuperava anche la sintesi figurativa, nonché, di frequente, la bizzarria degli accostamenti. Specularmente, come in un curioso chiasmo, dalle frasi sentenziose o gnomiche si passò a brevi sintagmi, spesso soltanto nominali. La svolta avrebbe germogliato solo nel Dopoguerra, all'inizio della fase più energica dell'enigmistica italiana: ma è già testimoniata nel *Vademecum* con l'immagine di due fiori etichettati rispettivamente con V e con ON. Soluzione: «V, olente; ON olente = Volente o nolente».

L'assente da tutti i bouquet

Lo stesso aggettivo, «olente» ritorna in un rebus molto più vicino a noi nel tempo, che parve segnare una sorta di limite invalicabile della comunicazione verbosiva enigmistica.

La vignetta mostrava una chiazza di musco su cui si chinava il volto di un ragazzo, nell'atto di annusarne l'effluvio. In totale assenza di etichetta, al lettore era richiesto di ricostruire questa descrizione della scena: «D'olente musco, l'odor sale = Dolente muscolo dorsale». (Enrico Parodi, *Snoopy*, e Gianni Malerba, *Cocola*; illustrazione di Maria Ghezzi Brighenti, *Settimana Enigmistica*, 1986).

La frase risolutiva è pregevole: «muscolo dorsale» è un perfetto luogo comune (per i linguisti, un «lessema complesso» o «paralessema» o «espressione polirematica») e «dolente» è un aggettivo di assoluta pertinenza, anche tecnica. Ma la forza del rebus è nella prima lettura. «D'olente musco l'odor sale» è forse la più bella prima lettura della storia del rebus italiano. Un novenario lirico, reso poetico dall'elegante troncatura di «odore» e dal parallelismo «olente / odor».

L'odorato è presente nel rebus anche per formare il *rifiuto* con il *fiuto* e la *piacevolezza* con ciò che *olezza*. Naturalmente è un tipo di soggetto che pone una severa sfida all'illustratrice. Ma è proprio con i fiori, e l'effetto che ci fanno, che l'arte già screziata del rebus, dopo aver saturato il senso oculare impegnandolo contemporaneamente nella lettura e nella visione, cerca di estendere la sua missione sinestetica. Un gioco che il rebus fa con il suo nome, quando ci illude di poter sciogliere l'enigma della prossimità e della lontananza che sentiamo dividere e assieme unire i nostri organi di senso e la nostra intelligenza con le cose.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Stefano Bartezzaghi, *Lezioni di enigmistica*, Einaudi, Torino, 2001, 2008.

Stefano Bartezzaghi, *Incontri con la Sfinge*, Einaudi, Torino, 2004.

Stefano Bartezzaghi., voce "Rebus" dell'*Enciclopedia dell'Italiano*, a cura di Raffaele Simoni, Treccani, Roma, 2010-2011.

a cura di Antonella Sbrilli e Ada De Pirro, *Ab, che rebus! Cinque secoli di enigmi fra arte e gioco in Italia*, Mazzotta, Milano 2010.

ENGLISH ABSTRACT

In the Italian word puzzle called rebus - where letters and images alternate and cooperate to produce a mixed expression, where segments of words can be represented by things - flowers can be frequently found. Flowers (and fruits, too) can be present in the solution phrase (for example: L eros eros SE = le rose rosse / red roses), or in the drawing of the rebus itself, when rose, violet, calla lily, arum are pictured to suggest words and phrases containing their names (rose/*manierose*; viole/*violenta*; pera, more/per amore). The long Italian tradition in inventing and drawing rebuses has honored a mottled bouquet of floreal shapes and flowers are evoked also by their scent (odore), using the different forms of the verb "to smell" (e.g. olente). The challenging representation of smell as a key for the solution shows the synesthetic mission of this game, that addresses in the meantime to sight, reading, sense and meaning.

Il Romanzo della Rosa

presentazione dell'edizione Einaudi 2014 a cura di M. Liborio e S. De Laude

Presentazione del volume di Silvia De Laude



La rosa del *Roman de la Rose* è forse la rosa più celebre della tradizione letteraria occidentale, ma anche la più enigmatica. Nel romanzo in *octosyllabes* attribuito a Guillaume de Lorris e Jean de Meun – di per sé fitto di misteri, a partire dall'identità degli autori (o dell'autore?) – la rosa è praticamente tutto. La donna amata (per metafora); il suo sesso (per metonimia); l'ideale dell'amore cortese (per tradizione letteraria); l'emblema della giovinezza, che passa e sfiorisce (ancora per tradizione letteraria); la figura più potente del desiderio (per come è costruito questo romanzo vertiginoso e pieno di doppi fondi: ne hanno scritto pagine bellissime Giorgio Agamben, Daniel Heller-Roazen, Mariantonia Liborio). Nell'originale, se tutto questo non bastasse, *rose* è anche un anagramma di spudorata eleganza: ci vuole poco a riconoscere nelle poche lettere armoniose di una parola così semplice un travestimento di *eros*.

Ovvio il peso dell'eredità degli antichi, e lunghissima la storia di un'immagine che pare da annoverare tra quelle cui si è attribuita goethianamente la qualifica di *Ur-Bild*. La si può ripercorrere in un libretto aureo di padre Giovanni Pozzi uscito giusto quarant'anni fa: *La rosa in mano al professore*, al quale è seguito quasi vent'anni dopo la straordinaria lettura iconografica di *Rose e gigli per Maria. Un'antifona dipinta*.

Lo aveva fatto notare già Leo Spitzer. Significherà qualcosa il fatto che diciamo “*rose e fiori*” e non, poniamo, “*viole e fiori*”, o “*gelsomini*” o “*dalie e fiori*”. E significherà qualcosa la *variatio* che prevede, fin dall'antichità, la sostituzione alla rosa della viola: la prima amore, vita, sogno di una sperata pienezza; la seconda, una bellezza disforica, la negazione del colorito (la viola pallida), e un fiore già segnato dall'ombra della morte. Lo sapeva benissimo Giovanni Pascoli, e solo per civetteria se la prendeva con le rose e le viole della donzella che vien dalla campagna nel leopardiano *Sabato del villaggio* (non potevano fiorire insieme se non nei libri, puntualizza il poeta delle *Myricae* e dei *Canti di Castelvecchio*, travestendo da finta ingenuità una dichiarazione di poetica).

L'ambiguità che appartiene al più-fiore-tra-i-fiori già nella tradizione antica è portata all'estremo nel *Roman de la Rose*, e non solo perché questo romanzo in versi adesso poco letto ma celeberrimo (è il testo in volgare trasmesso in un maggior numero di manoscritti dopo la *Commedia* di Dante: i testimoni sono quasi 300) risulta opera di due diversi autori, o forse – se si dà credito a un'ipotesi di Roger Dragonetti – di un autore solo, che con malizia si sdoppia per esplorare le potenzialità di opposti registri (non lo aveva fatto già Ovidio, esibito modello del *Roman de la Rose*, scrivendo un'*Ars amandi* e dei *Remedia amoris*?)

Opera di due autori diversi? Enigmatico prodotto di uno solo, che magari ribattezza le sue due anime come Schumann quando firmava i suoi pezzi (ora Florestan, ora Eusebius – soprannome quest'ultimo che Bobi Bazlen gli sottrasse per attribuirlo al poeta Montale)? Di certo su Jean de Meun non mancano le notizie documentarie, quasi del tutto assenti o congetturali, invece, per il più delicato Guillaume de Lorris. E non ha detto finora l'ultima parola sull'attribuzione neppure una accurata disamina della tradizione manoscritta, cui è dedicata una *Nota* specifica nell'edizione Einaudi.

Resta da dire, per il lettore, che il *Roman de la Rose* ruota intorno all'apparizione e alla conquista di un fiore, che nella prima parte del romanzo

entra in scena non direttamente, ma – con straordinaria sottigliezza – attraverso uno specchio, che non è neanche uno specchio, ma uno specchio d'acqua, cioè una fontana, cioè, sì, la Fontana di Narciso, intrecciando due immagini tra le più potenti della tradizione occidentale.

Dalla nuova edizione Einaudi (in Guillaume de Lorris, Jean de Meun, *Il Romanzo della Rosa*, a cura di M. Liborio e S. De Laude, Einaudi, Torino 2014, condotta sul testo di riferimento di Félix Lécroy, 3 voll., Champion, Paris 1965-1970) riproduciamo qui di seguito un passo dell'Introduzione di Mariantonia Liborio e alcuni versi della parte del romanzo attribuita a Guillaume de Lorris: su come il sognatore protagonista del romanzo racconti di come si sia imbattuto in una fontana che è appunto la Fontana di Narciso; su come – riferisce – ne abbia avuto paura, ma alla fine si sia risolto a guardarci dentro; su come il suo sguardo abbia colto un roseto nello specchio d'acqua, simile a un cristallo – anzi a *due* cristalli (due perché due sono gli occhi? due perché l'interesse è preclusa da subito a un oggetto d'amore che il codice cortese prevede comunque inattingibile nella sua interessezza, e perciò parcellizzato, franto?).

Il racconto del nuovo innamoramento è preceduto da una lunga, bellissima digressione mitologica su Eco e Narciso, ma *alla francese* (la più lunga e la più curata del romanzo), la vicenda dei personaggi antichi resta sullo sfondo, ma è quasi dimenticata dall'attualità fatale nel nuovo amore. Il roseto è pieno di fiori, ma l'occhio del narratore che racconta cinque anni dopo il suo sogno è ancora fermo su di uno: il più impareggiabile, il più fresco – lei, la Rosa.

dall'Introduzione di Mariantonia Liborio

Subito dopo il prologo, in quello che potrebbe essere il vero *incipit* del *Roman* di Guillaume de Lorris, l'io narrante dice di avere vent'anni, di aver fatto un sogno e di volerlo mettere in rima perché Amore lo ha pregato di farlo: è, dice, “li *Romanz de la Rose*, | ou l'art d'Amors est tote enclose” (vv. 37-38).

L'opera ha un destinatario esplicito, la donna amata, a cui l'Amante vuol fare omaggio non solo del suo amore, ma anche degli insegnamenti che ha ricavato dal sogno che sta per raccontare e che potrebbero essere utili alla Dama per spingerla a ricambiare il suo amore. La donna amata si chiama *Rose*, esplicito anagramma di *Eros*. I piani del racconto sono così chiaramente fissati: l'esperienza d'amore tra il giovane ventenne e la sua

Rose che esita a rispondere alla sua richiesta; il sogno, cornice in cui tutto è narrativamente incluso e che si struttura come una *quête*, il momento della messa in rima del sogno, cinque anni dopo, nel tentativo di dare corpo alla speranza di una risposta positiva della Dama che si chiama *Rose*.

Nel sogno del giovane ventenne è maggio, stagione privilegiata dell'amore, con il suo corteo di boschi verdeggianti ricchi di erbe e di fiori, rallegrati dal canto degli uccelli. L'Amante si sveglia, si veste secondo un rituale cortese e scende verso il fiume, "hors de vile". Camminando lungo la riva del fiume il giovane si trova davanti a un giardino, squadrato tutt'intorno da alte mura. Prima della descrizione del *locus amoenus*, dove è inevitabile incontrare Amore, il giovane si ferma a guardare una serie di figure dipinte sulle mura esterne. La lunga digressione descrittiva illustra, sulla base di un abile ricorso alla tecnica dell'*effictio ad vituperium*, una serie di personificazioni negative: Odio, donna orribile, è fiancheggiata da Slealtà e da Villania, cui seguono Cupidigia, Avarizia, Invidia, Tristezza, l'orribile Vecchiaia, con Ipocrisia, e Povertà. Le immagini sono la prima visione del *vergier*: tutto quello che non può e non deve entrare nel mondo cortese dove il giovane sta per vivere la sua esperienza d'amore.

Le mura sono inaccessibili, ma alla fine il giovane trova un usciolino e bussa. Una fanciulla gli apre: bellissima, con uno specchio in mano, non ci vogliono meno di cinquanta versi per descriverne il portamento, i tratti del viso e del corpo, l'abbigliamento. Si chiama Oziosa e non fa assolutamente nulla, tranne danzare, rifarsi le trecce e rimirarsi allo specchio. È amica di Piacere, il padrone del giardino, e invita il giovane a entrare nel luogo che a lui sembra il paradiso terrestre e di cui guarda le meraviglie con l'occhio ingenuo dell'iniziato.

Tutto quello che è escluso dal giardino, riassunto nelle paurose immagini dipinte, preme ormai contro l'*hortus conclusus* della poesia amorosa e del mondo che rappresenta, minacciato da nuovi interessi di cui l'autore (quale?) è cosciente. Il giardino, simbolico come tutti i giardini letterari, ha dei tratti intriganti: il canto che riempie l'aria è fatto di *lais d'amors* e di *sonoiz cortois*; le danze e le carole guidate da Letizia fanno pensare a un giardino di letteratura, di poesia, con i suoi ritornelli e i temi obbligati. Suonatori di flauto, menestrelli e giullari cantano *rotruenges* e misteriosi canti di Lorena e ci sono nacchere e tamburelli di un esotismo un po' di maniera.

Cortesìa invita il giovane alla corte del dio d'Amore: c'è Dolce Sguardo,

che porta gli archi e le frecce da cui l'Amante sarà ferito, perché è attraverso lo sguardo che Amore penetra nel cuore; le frecce si chiamano Bellezza, Semplicità, Franchezza, Compagnia, Bel Sembiante ma anche Orgoglio, Villania, Vergogna, Disperazione, Nuovo pensiero d'Amore; ci sono Ricchezza, con l'inevitabile citazione di Alessandro, e poi Cortesia e Giovinezza. L'Amante curioso non si ferma alle danze. Vuole visitare tutto il giardino e il dio d'Amore lo segue di nascosto: il *vergier* è pieno di alberi, di spezie profumate, di animali in libertà, daini e caprioli e conigli, ma, precisa Guillaume (o chi se no?), senza insetti sgradevoli o rane, e i fiori sono di tutti i colori, in estate e in inverno. Il giovane passeggia incantato nei sentieri sconosciuti.

Il luogo fatale si sta avvicinando, il luogo dell'iniziazione: la fontana di Narciso, una tappa obbligata. Scritto sulla pietra, l'Amante legge che Narciso in quella fontana è morto e una voce fuori campo ce ne racconta la storia. Il destino di Narciso è legato alla maledizione di Eco, che lo ha amato invano e, prima di morire d'amore, ha implorato vendetta, perché il dio d'Amore faccia provare a quel crudele «quel duel ont li loial amant | qui les refuse si vilmant» (vv. 1463-64). Il modello è, naturalmente, Ovidio. Ma sono importanti i cambiamenti nella narrazione della vicenda: il ruolo di Eco, amante rifiutata e dolente, ma anche di Narciso, insensibile all'amore e perciò punito, come i tanti seguaci di Diana, dediti alla caccia e ignari del sentimento d'amore. La conclusione non lascia dubbi sul significato esemplare, per l'autore, del mito di Narciso: “Dames, cest essample aprenez, | qui vers vos amis mesprenez; | car se vos les lessiez morir, | Dex le vos savra bien merir” (vv. 1505-1508). La morale, non scontata, non cancella l'intensità dell'incontro dell'Amante con la fontana di Narciso, specchio di uno specchio in cui l'Amante si specchia e trova la sua vita o la sua morte.

L'Amante non si lascia spaventare dagli avvertimenti di sciagure possibili: la curiosità lo spinge a guardare nel fondo della fontana, ma la sua visione non è quella di Narciso.

Sul fondo della fontana ci sono due cristalli, che il Sole fa brillare: vi si riflette tutto quello che c'è intorno. Nel *miroër perilleus* nessuno può mirarsi invano, perché è il luogo della trasformazione, della metamorfosi. «Ci est d'amer volenté pure», dice Guillaume, per questo la fontana è chiamata *Fontaine d'Amors*, di cui molti hanno parlato. È la *fons quidam mirabilis* di Andrea Cappellano, ma anche la fontana della vita di Alessandro e lo specchio di Bernart de Ventadorn e la fontana tradizionale del *locus amoenus*.

L'Amante guarda senza paura e nei cristalli vede riflesso un roseto, bellissimo, da cui nasce il desiderio. Cerca le rose, reali, profumatissime, a tutti gli stadi della loro crescita e tra tutte sceglie un bocciolo, rosso fiammante. Il desiderio d'amore è imperioso e l'Amante tende la mano, ma sterpi e spine, ortiche e rovi lo fermano. È questo il momento che il dio d'Amore sceglie per colpirlo con le sue frecce e, attraverso gli occhi, ferirlo al cuore.

L'innamoramento è avvenuto. Sulla scena della scrittura, attraverso le personificazioni, il lettore ascoltatore può seguire da vicino quello che succede nel cuore di un Amante e della sua Dama quando Amore ha colpito e governa le conseguenze.

Dal Roman de la Rose

vv. 1508-1525

Dex le vos savra bien merir.
 Quant li escrit m'ot fet savoir
 que ce estoit trestot por voir
 la fontaine au bel Narcisus,
 je me suis trez un poi ensus,
 que dedenz n'ousai esgarder,
 ainz comançai a coarder,
 que de Narcisus me sovint
 cui malement en mesavint.
 Mes me pensai que a seür,
 sanz peor de mauvés eür,
 a la fontaine aler pooie;
 por folie m'en esloignoie.
 De la fontaine m'apressai;
 quant je i fui, si m'abessai

Dopo che la scritta mi fece sapere
 che era proprio davvero
 la fontana del bel Narciso,
 mi sono fatto un po' indietro,
 che non osai guardarci dentro,
 anzi, cominciai ad avere paura,
 che mi ricordai di Narciso
 a cui ne era derivata una disgrazia.
 Ma poi pensai che in tutta sicu-
 rezza,
 senza paura che mi succedesse
 niente di male,
 avrei potuto andare alla fontana;
 e che me ne allontanavo per pura
 follia.
 Mi avvicinai alla fontana;

[b] por voir l'ève qui couroit
 et la graveile qui bouloit
 au fonz, plus clere qu'argenz fins.

quando vi arrivai, mi abbassai
 per guardare l'acqua che scorreva
 e la sabbia che ribolliva
 sul fondo, piú chiara di argento
 puro.

vv. 1535-1576

El fonz de la fontaine aval
 avoit .ii. pierres de cristal
 qu'a grant entente remirai.
 Mes une chose vos dirai
 qu'a merveille, ce cuít, tendroiz
 maintenant que vos l'entendroiz.
 Quant li solaus, qui tot aguiete,
 ses rais en la fontaine giete
 et la clarté aval descent,
 lors perent colors plus de cent
 ou cristal, qui par le soleil
 devient inde, jaune et vermeil.
 Si est cil cristaus merueilleus,
 une tel force a que li leus,
 arbres et flors, et quan qu'aorne
 le vergier, i pert tot a orne.
 Et por la chose feire entendre,

Sul fondo della fontana piú in
 basso
 c'erano due pietre di cristallo
 che rimasi a guardare con grande
 attenzione.
 Ma vi sto per dire una cosa
 che riterrete, credo, straordinaria
 non appena l'avrete sentita.
 Quando il sole, che su tutto ri-
 splende,
 getta i suoi raggi nella fontana
 e la sua luce discende giú nel fon-
 do,
 appaiono piú di cento colori
 nel cristallo, che sotto il sole
 diventa blu, giallo e vermiglio.
 E quel cristallo è meraviglioso,
 ha una tale forza che tutto il luo-
 go,
 alberi e fiori e tutto quanto adorna

un essample vos voil aprendre:
 [14 a] ausi con li mireors montre
 les choses qui sont a l'encontre
 et i voit l'en sanz couverture
 et lor color et lor figure,
 tot autresi vos di por voir
 que li cristaus sanz decevoir
 tot l'estre dou vergier encuse
 a celui qui en l'ève muse;
 car torjors, quel que part qu'il soit,
 l'une moitié dou vergier voit;
 et c'il se torne, maintenant
 porra veoir le remenant;
 si n'i a si petite chose,
 tant soit reposte ne enclouse,
 dont demontrance ne soit faite
 con s'ele ert ou cristal portrete.
 C'est li miroërs perilleus,
 ou Narcisus, li orgueilleus,
 mira sa face et ses ieux vers,

il giardino, vi appare, cosa per
 cosa.

E per farvi capire quello che dico,
 vi voglio fare un esempio:

[14 a] così come lo specchio ri-
 flette

le cose che gli stanno di fronte
 e vi si vedono senza velo
 sia le loro forme che i loro colori,
 allo stesso modo vi dico secondo
 il vero
 che il cristallo senza inganno
 rivela tutto l'essere del giardino
 a chi resta a guardare nell'acqua;
 che sempre, da qualsiasi parte sia,
 vede una metà del giardino;
 e se si gira, immediatamente
 potrà vedere il resto;
 e non vi è cosa tanto piccola,
 tanto nascosta e protetta,
 di cui non sia data mostra
 come se fosse stata dipinta sul cri-
 stallo.

È lo specchio pericoloso,
 in cui Narciso, l'orgoglioso,

dont il jut puis morz toz envers.

Qui en ce miroër se mire
ne puet avoir garant ne mire
que il tel chose as ieuz ne voie
qui d'amors l'a mis tost en voie.

vv. 1593-1623

Por la graine qui fu seme
fu ceste fontaine apelee
la Fontaine d'Amors par droit,
dont plusor ont en maint endroit
parlé en romanz et en livre.
Mes ja mes n'oroiz mielz descrivre
la verité de la matere,
quant j'avré apost le mistere.
Adés me plot a demorer
a la fontaine remirer
et as cristaus, qui me mostroient
mil choses qui entor estoient.
Mes de fort eure m'i miré.
Las! tant en ai puis soupiré
Cil miroërs m'a deceü:

rimirò il suo viso e gli occhi chiari,
per cui giacque poi morto riverso
al suolo.

Chi si guarda in questo specchio
non può avere garante né medico
che non veda con gli occhi cosa
che lo metta dritto sulla strada
d'amore.

Per quel seme che vi fu seminato
questa fontana fu chiamata
a ragione Fontana d'Amore,
e molti ne hanno parlato in molti
passi
di opere in volgare e in latino.
Ma non sentirete mai descrivere
meglio
la verità di questo argomento,
dopo che avrò chiarito il mistero.
Ma per ora mi piaceva restare
a rimirare la fontana
e i cristalli, che mi mostravano
le mille cose che c'erano intorno.
Ma per mia sfortuna mi ci spec-
chiai.

se j'eüsse avant coneü
 quex ert sa force et sa vertuz,
 ne m'i fusse ja enbatuz,
 que maintenant ou laz cheï
 qui maint home a pris et traï.
 [a] El miroër entre mil choses
 choisi rosiers chargez de roses
 qui estoient en un destor,
 d'une haie bien clos entor;
 et lors m'en prist si grant envie
 que ne lessasse por Pavi
 ne por Paris que je n'alasse
 la ou je vi la greignor tase.
 Quant cele rage m'ot si pris,
 dont maint autre ont esté surpris,
 vers les rosiers tantost me trës;

Ahimè! Tanto ne ho poi sospira-
 to!

Quello specchio mi ha ingannato:
 se avessi saputo prima
 la sua forza e il suo potere,
 non mi ci sarei mai sprofondato,
 che subito sono caduto nel laccio
 che ha preso e tradito molti uo-
 mini.

[a] Nello specchio tra mille cose
 scelsi un roseto carico di rose
 che erano in un luogo appartato,
 tutto chiuso intorno da una siepe;
 e me ne prese talmente il deside-
 rio
 che né per tutta Pavia né per Pari-
 gi tutta intera
 avrei rinunciato ad andare
 là dove vidi la più grande fioritura.
 Quando mi ebbe preso quel desi-
 derio smanioso,
 da cui molti altri sono stati sor-
 presi,
 mi diressi subito verso il roseto;

vv. 1635-1656

Des roses i ot grant monciaus,
 ausi beles n'avoit soz ciaux;
 si ot boutons petiz et clous,
 et tex qui sont un poi plus grous;
 si en i a d'autre moison,
 qui traient ja a lor seson
 et s'aprestoient d'espanir.
 Icil ne font pas a haïr:
 [b] les roses overtes et lees
 sont en un jor toutes alees,
 et li bouton durent tuit frois
 a tot le moins .ii. jors ou trois.
 Icil bouton mout m'enbelurent,
 onques si bel nu leu ne crurent.
 Qui em poroit un arachier,
 il le devoit avoir mout chier;
 se chapel en peüse faire,
 je n'amasse tant nul afaire.
 Entre les autres en eslui
 un si tres bel, envers celui
 nul des autres rien ne prisé
 puis que celui bien avisé;

C'era una grande quantità di rose,
 di così belle non ce n'era sotto il
 cielo;
 c'erano boccioli piccoli e chiusi,
 e altri che sono invece un po' più
 grossi;
 ce ne sono anche di altre
 dimensioni,
 che sono ormai al punto giusto,
 e si preparavano a sbocciare.
 Non sono certo da disprezzare:
 [b] le rose aperte e fiorite
 sono sfiorite nel giro di un giorno,
 ma i boccioli durano belli freschi
 almeno due o tre giorni.
 Quei boccioli mi piacquero molto,
 mai ne crebbero di così belli in
 nessun luogo.
 Chi potesse strapparne uno,
 dovrebbe tenerlo molto caro;
 se avessi potuto farmene una
 corona,
 non avrei tanto apprezzato
 nient'altro.
 Tra gli altri ne scelsi

uno talmente bello, che rispetto a
lui

non ne ammirai nessuno degli altri
dopo che lo ebbi ben guardato;

vv. 1669-1719

et quant jou senti si fleirier,
je n'oi talant de repairier,
ainz m'en apressai por le prendre,
se g'i osasse les mains tendre.

[15 a] Mes chardon agu et
poignant

m'en aloient trop esloignant;

espines tranchanz et aguës

orties et ronces cornues

ne me lessaient avant trere,

car je me cremoie mal feire.

Li dex d'Amors, qui, l'arc tendu,

avoit tout jorz mout entendu

a moi porsivre et espier,

s'iere arestez soz un figuier;

et quant il ot aperceü

que j'avoie ensint esleü

ce bouton, qui plus me seoit

e quando lo sentii profumare cosí,

non ebbi piú desiderio di
allontanarmi,

anzi mi avvicinai a lui per
prenderlo,

se avessi osato tendere le mani.

[15 a] Ma dei cardì puntuti e
pungenti

mi costringevano a starne lontano;

spine taglienti e aguzze,

ortiche e rovi biforcuti

non mi lasciavano andare avanti,

che temevo di farmi male.

Il dio d'Amore, che, con l'arco teso,

aveva fatto sempre ben attenzione

a seguirmi e a spiarmi,

si era fermato sotto un fico;

e quando ebbe visto

che avevo cosí eletto

que nul des autres ne fessoit,
 il a tantost pris une floiche;
 et quant la corde fu en coche,
 il entesa jusqu'a l'oreille
 l'arc qui estoit fors a mervoille
 et tret a moi par tel devise
 que par mi l'ueil m'a ou cuer mise
 sa saiete par grant roidor;
 et lors me prist une froidor
 dont je desoz chaut peliçon
 ai puis sentu mainte friçon.
 Quant j'oi ensint esté bersez,
 arieres sui tantost versez.
 Li cuers me faut, li cuers me ment,
 pasmez fui ilec longuement;
 et quant je vin de pasmoison
 et j'oi mon sens et ma resson,
 [b] je fui mout vains, et si cuidié
 grant fes de sanc avoir vidié.
 Mes la saiete qui me point
 ne tret onques sanc de moi point,
 ainz fu la plaie toute soiche.
 Je pris lors a .ii. mains la floiche

quel bocciolo, che piú mi
 conveniva
 di quanto non facesse nessuno
 degli altri,
 ha preso di colpo una freccia;
 e quando la corda fu nella cocca,
 tese fino all'orecchio l'arco
 che era meravigliosamente forte
 e tirò su di me in modo tale
 che attraverso l'occhio mi ha
 messo nel cuore
 la sua saetta con grande destrezza;
 e allora mi prese un grande freddo
 di cui io, sotto calda pelliccia,
 ho poi sentito molte volte i brividi.
 Quando sono stato così colpito,
 sono caduto di colpo riverso a
 terra.
 Il cuore mi viene meno, il cuore
 mi tradisce,
 rimasi svenuto lì a lungo;
 e quando rinvenni dallo
 svenimento
 e ritrovai il senno e la ragione,
 [b] ero molto debole, e credevo
 di aver versato una gran quantità
 di sangue.

et començai fors a tirer
 et, en tirant, fort soupîrer;
 et tant tirai que j'amené
 le fust a moi tot enpené;
 mais la saiete barbelee,
 qui Biauté estoit apelee,
 m'ot si dedenz le cuer fichiee
 qu'ele n'en pot estre esrachiee,
 ançois remest encor dedens,
 et si n'en isi onques sans.
 Angoissiez fu mout et troblez.

Ma la saetta che mi ferí
 non mi ha mai fatto versare
 sangue,
 anzi la piaga era del tutto asciutta.
 Presi allora la freccia a due mani
 e cominciai a tirare forte
 e, tirando, a sospirare fortemente;
 e tanto tirai che feci venire
 verso di me il fusto tutto
 impennato;
 ma la punta dentata,
 chiamata Beltà,
 mi era penetrata così a fondo nel
 cuore
 che non poté esserne strappata,
 anzi è rimasta ancora dentro,
 eppure non ne è mai uscito sangue.
 Ero molto angosciato e turbato.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Una ricca bibliografia ragionata degli studi sul *Romanzo della Rosa* è nell'edizione Einaudi. Diamo qui per semplicità solo il rinvio ai pochi autori e titoli citati in questo breve 'cappello', quando non immediatamente noti o ricavabili dal contesto.

G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977 (nuova ed. accresciuta 2007 e 2001).

R. Dragonetti, *Pygmalion ou les pièges de la fiction*, in Id., *"La musique et les lettres". Étude de littérature médiévale*, Droz, Genève 1986, 345-367.

M. Liborio, *Introduzione a Il Romanzo della Rosa*, a c. di M. Liborio e S. De Laude, Einaudi, Torino 2014 (ma dell'autrice, vedi già *I due Roman de la Rose*, in M. Liborio, S. De Laude, *La letteratura francese medievale*, Carocci, Roma 2002, 220-232).

G. Pozzi, *La rosa in mano al professore*, Testi e studi filologici e letterari pubblicati dalla Facoltà di Lettere dall'Università di Friburgo Svizzera, Friburgo 1974.

G. Pozzi, *Rose e gigli per Maria. Un'antifona dipinta*, Casagrande, Bellinzona 1987, poi in Id., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano Adelphi 1993.

L. Spitzer, *'Fleur et rose' synonymes par position hiérarchique*, in *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, I, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1950, 135-155.

Oltre all'amica di una vita Mariantonia Liborio, che si è buttata per prima in questa avventura e con la sua materna e sconsiderata generosità mi ci ha coinvolta, vorrei ringraziare la redattrice di questo "Millennio" complicatissimo, Stefania Pico: la persona che chiunque faccia libri vorrebbe avere la fortuna di incontrare prima o poi sulla sua strada.

Oltre la siepe: visioni estatiche nel 'giardino' di Derek Jarman

Stefania Rimini

Ma di *cosa* mi preoccupa? Del giardino, in primo luogo: il vento tagliente e il sole bruciante.

Derek Jarman, *Modern Nature*

A distanza di vent'anni dalla sua morte, il cinema di Derek Jarman continua a raccontare il graffio di un'anima ribelle, attraversata da pulsioni vitali e poi aggredita da un virus micidiale, che lentamente estingue visioni ed effervescenze, ma senza escludere del tutto l'esercizio dell'arte.

La predisposizione eclettica di Jarman (pittore, scenografo, scrittore, polemista, giardiniere, videomaker) fa sì che i suoi film condensino materiali, immagini, temi sempre circolanti dentro la sua produzione, in un persistente 'trasloco' di codici che rende la sua parabola artistica una delle più intriganti nel contesto europeo. È difficile ridurre a poche tracce la forte escursione semantica di testi tanto provocatori e conturbanti (si pensi all'audacia punk di *Jubilee*, al nitore omoerotico di *Sebastiane*, all'oltranza stilistica di *Caravaggio*), ma forse può bastare – almeno sul piano di una ricognizione sommaria – porre in evidenza la ricorsività di alcuni *modi*. Al di là della forza dei temi, infatti, il cinema di Jarman ragiona sulla forma dell'immagine, superando le convenzioni della fiction (linearità, trasparenza, drammaturgia del personaggio) e optando decisamente verso una narrazione poetica, frammentata, scissa, instabile. Lo sperimentalismo della sua scrittura visiva, pur con qualche ridondanza, offre un campionario di effetti davvero interessanti, soprattutto per ciò che riguarda gli incroci fra suono/parola e immagini, senza contare la frizione tra paradigmi pittorici (pose, colori, *tableaux vivants*) e figure dello sguardo filmico; i diversi stili adottati non sono mai l'esito di un mero esercizio retorico, ma corrispondono alla giusta maniera di tradurre i temi e i contenuti dell'opera. Accade così che Jarman giunga a costruire un «cinema di piccoli gesti» (Jarman 2007, p. 103) votato all'immaginazione, al dialettico confronto fra luci e ombre, fra paesaggio e corpi, lasciando in eredità un lungo poema, disarticolato e coerente, in cui l'io dell'autore non è mai fuori campo, ma entra in scena

attraverso «l'alternanza di obiettivi diversi [...], lo sperpero dello zoom, coi suoi obiettivi altissimi, che stanno addosso alle cose dilatandole come pani troppo lievitati, i controluce continui e fintamente casuali con i loro barbagli in macchina, i movimenti di macchina a mano, le carrellate esasperate, i montaggi sbagliati per ragioni espressive, gli attacchi irritanti, le immobilità interminabili su una stessa immagine» (Pasolini 2001, p. 1486). Come sostiene Dillon, nell'introduzione del suo *Derek Jarman and Lyric Film* (Dillon 2004, pp. 5-12), il cinema di Jarman costituisce uno degli esempi più efficaci di quello che già Pasolini aveva definito «cinema di poesia», intendendo con questa formula uno stile espressivo capace di riprodurre «l'originaria qualità onirica, barbarica, irregolare, aggressiva, visionaria» (Pasolini 2001, p. 1477) del cinema delle origini.

È proprio l'instabilità del codice visuale di Jarman l'elemento che meglio garantisce al suo repertorio un'impressione di lunga durata: sebbene la sua opera risenta del contesto, e cioè della provocatoria messa in abisso della politica, della storia e della società inglesi, la mutevole intermittenza dei quadri, dei formati, il continuo *re-enactment* del passato scioglie le sue opere dalla relazione diretta con *quel* tempo, dirottandole fino a noi, nel presente di un cinema fuori misura. Quel che colpisce oggi di tali testi è innanzitutto l'audacia con cui Jarman raffigura le pulsioni erotiche dei protagonisti, con una prevalente coloritura queer (non solo omosessuale); i corpi che illuminano i suoi schermi sono sempre desideranti, in estasi, anche quando è il martirio della carne ad accenderli e non le gioie della passione. Altro elemento di interesse è la grana delle immagini, spesso 'sporca', opaca, altre volte addirittura scintillante: a metà strada fra I-movie e cinema underground, lo sguardo di Jarman è proteiforme, riesce a far 'bruciare' la pellicola grazie a manipolazioni di ogni tipo.



Uno degli esperimenti più innovativi e controversi in tal senso è *The Garden* (ENG 1991), una sorta di summa di motivi e strategie linguistiche che si addensano attorno a un luogo insieme reale e metaforico: il giardino di Dungeness.

Si tratta di uno spazio che occupa larga parte dell'immaginario del regista, almeno dalla primavera del 1986 quando questi si imbatte per caso nel paesaggio scarno di Prospect Cottage, battuto dal vento e segnato dalla salsedine, e decide di comprare una casa di pescatori. Quella che sembrava una dimora provvisoria, accidentata e quasi inaccessibile, diviene nel tempo rifugio e asilo prediletto, grazie anche alla faticosa e appassionante impresa della costruzione del giardino. Basta scorrere le pagine di *Modern Nature*, il diario scritto nel biennio 1989-90, per cogliere la centralità di tale luogo, la forza mitopoietica che esercita sull'autore. Il talento visionario di Jarman non esclude la scrittura, come dimostrano i tanti libri pubblicati, la corposa mole di appunti, schizzi, note che ha sempre accompagnato l'ideazione di qualsiasi progetto.

Il diario è, insieme al pamphlet, la forma più congeniale alla vena letteraria di Jarman perché si affida alla densità dell'istante, all'icastica potenza del frammento, capace di eternarsi poi nell'iperbolica dilatazione dell'esistenza. *Modern nature* procede con meticolosa scansione di anni, mesi e giorni, ma la progressione temporale non è lineare, bensì ellittica: molti sono gli inarcamenti, le inversioni, i tagli e le rime fra epoche diverse, il filo della memoria si intreccia in un periodare aneddotico, mentre lo stile si fa a tratti sognante pur mantenendo saldo il legame con la realtà del daffare quotidiano.

Gennaio, domenica 1

Prospect Cottage, le travi annerite dalla pece, sorge su una distesa di ciottoli a Dungeness. Venne costruito ottant'anni fa sulla riva del mare – una notte di tempesta molto tempo fa le onde mugghiarono fino alla porta d'ingresso, minacciando di inghiottirlo... [...] Prospect guarda a Est attraverso una strada che brilla di riflessi argentati per la foschia marina. Una piccola macchia di ginestre si fa strada attraverso l'ocra dei ciottoli. [...] Non ci sono muri né steccati. Il limite del mio giardino è l'orizzonte. In questo paesaggio desolato il silenzio è rotto soltanto dal vento e dai gabbiani che volteggiano intorno ai pescatori di ritorno dalla pesca pomeridiana (Jarman 1995, p. 9).



L'attenzione alle pieghe del paesaggio appartiene intimamente alla tensione figurativa di Jarman, interessato da sempre alle forme di rappresentazione dell'*environment*: qui – e per tutto il testo – il suo occhio non smette di posarsi sui dettagli di uno spazio periferico capace di resistere a condizioni climatiche per certi aspetti estreme, mirabile incarnazione della darwiniana *struggle for life*. Il diario restituisce soprattutto la sua devozione verso il giardinaggio, di cui registra minutamente ogni operazione senza esimersi dall'indicare gli effetti sul suo stato d'animo: il gusto della semina, l'attesa del ciclo delle stagioni, l'ammirazione per la tenacia dei fiori, la necessità di porsi a contatto con la vitalità delle piante per non arrendersi al torpore della malattia.

Sulla scorta degli erbari rinascimentali, Jarman rinnova il genere della memorialistica coniugando il piano emotivo con quello tecnico e così la descrizione dei fiori si accompagna spesso all'indicazione delle loro qualità medicinali, nonché alla citazione di favole e massime proverbiali che ne sublimano la bellezza e l'utilità.

Al di là di tassonomiche descrizioni di funzioni balsamiche (certamente godibili per varietà e competenza), a restare impresso nella mente del lettore è lo slancio con cui Jarman delinea 'the act of gardening', cioè una sorta di religiosa inclinazione dello spirito, un gesto perenne, capace di ricreare una dimensione assoluta.

Il giardiniere scava in un altro tempo, senza passato né futuro, inizio o fine. Un tempo che non misura la giornata con le ore di punta, i pranzi lampo, l'ultimo autobus per tornare a casa. Camminando nel giardino si passa in questo tempo – l'attimo in cui si entra è indimenticabile. Il paesaggio intorno è trasfigurato. Qui è l'Amen oltre la preghiera (ivi, p. 36).

È questa la premessa indispensabile per 'leggere' *The Garden*, un film saldamente ancorato al sogno di una vita edenica, in cui il giardino rappresenta uno spazio di libertà e desiderio. La struttura del testo prevede l'alternarsi sullo schermo di un mosaico di visioni che lo stesso Jarman definisce «a dream allegory», richiamando il modello dei *Canterbury Tales*:

The film is structured like a dream allegory, in a poetic tradition, rather like Chaucer's *Canterbury Tales*. The film is a dream allegory of the author, in this case, myself. I could have put somebody else into it but really dreams are always in the first person, though people often invent proxies. I go to sleep and go on a mental journey. Sleep can take lots of side turnings a lot of things can happen (Jarman 1991)

Si tratta di un'indicazione importante che, oltre a rendere evidente la connotazione poetica della scrittura visiva dell'autore, sottolinea il carattere dispersivo, liquido di una narrazione senza ancore, affidata a un montaggio delle attrazioni fortemente simbolico. Fin dai titoli di testa lo slancio utopico del regista-giardiniere è contraddetto dalla presenza inquietante di uomini con la macchina da presa, figure aggressive e minacciose, che incrinano l'orizzonte di quiete disegnato dal perimetro di Prospect Cottage. Del resto la voce off di Michael Gough mette subito sull'avviso lo spettatore:

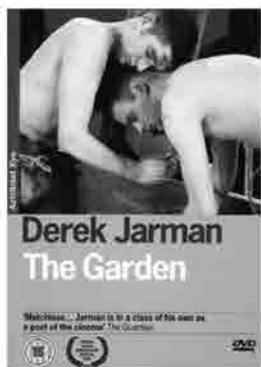
I want to share this emptiness with you; not fill the silence with false notes, or put tracks through the void. I want to share this wilderness of failure. The others have built you a highway, fast lanes in both directions. I offer you a journey without direction, uncertainty and no sweet conclusion. When the light faded, I went in search of myself. There were many paths and many destinations.

Bastano pochi minuti per varcare la soglia del giardino di Jarman, al centro del film già dalle prime inquadrature, e subito si viene immessi in uno spazio-tempo allucinato, intermittente, emotivamente instabile. Non stupisce la serie insistita di piani che mostrano Jarman nel suo studio, assorto in un dormiveglia tormentato, fra statue di pietra e cristi in croce: la sequenza in bianco e nero serve a rivelare la matrice soggettiva delle immagini, la deriva fantasmatica di quella che di lì a poco si trasformerà in una laica e provocatoria *via crucis*. Non è certo una novità per il regista

attraversare i propri film, far capolino tra un'inquadratura e l'altra, ma qui l'evidenza del suo corpo e del suo sguardo passano il segno, distillando una sensibilità davvero fuori dal comune. A marcare l'anomalia interviene – come già accennato – l'alternanza fra i colori acidi, saturi, del prologo (e del resto dell'opera) e il bianco e nero contrastato delle riprese in cui figura l'autore: tale slittamento cromatico conferma l'attitudine sperimentale di Jarman, la consistenza onirica del racconto, e perfino l'alterazione percettiva indotta dall'Aids.

La vertigine dell'interiorità è espressa attraverso un'estrema frammentazione narrativa, un accumulo di quadri ed episodi che corrispondono alle zone d'ombra della coscienza dell'autore, al suo bisogno di mettere in scena l'ennesima parabola sacrificale.

Fra i tanti sentieri tematici di cui si compone il film spicca, infatti, l'avventura sentimentale di una coppia gay che ripropone con convinzione uno dei capitoli più accesi della (auto)biografia artistica di Jarman, cioè la rivendicazione dei diritti degli omosessuali, primo fra tutti la libertà di amare. A fare la differenza qui, rispetto ad altri testi (per esempio *Sebastiane* o *The Angelic Conversation*), è l'oltranza della persecuzione subita dai due, con effetti quasi horror nella resa visiva delle torture, il clamore di un accanimento corporale e ideologico che trasforma i giovani in emblematiche *figurae Christi*.



Il tono evangelico, del resto, aleggia su tutto il film, che in effetti può essere considerato una sorta di *Passione in salsa queer*, grazie a una carrellata di personaggi che richiamano precisi archetipi religiosi ribaltandone però il carattere somatico (e con esso il significato). I primi a comparire sono Adamo ed Eva, o meglio una coppia di amanti nudi, cacciati dall'eden di Dungeness da una scatenata troupe di paparazzi: il sistema dei media diviene metafora di un'opinione pubblica intollerante, faziosa, da sempre bersaglio polemico di Jarman.

Dopo Adamo ed Eva è la volta di una splendida Madonna con bambino, interpretata da Tilda Swinton (vera e propria icona del cinema jarmaniano): vestita come una regina, con in testa una corona scintillante, si aggira per i sentieri di Prospect Cottage dispensando sorrisi e *joie de vivre* fino al violento attacco di due cameramen. Anche in questo caso la spregiudicatezza degli uomini, e dunque la mancanza di *pietas* della società, è resa tramite la retorica vampiresca dei mass media. Nonostante la presenza minacciosa e arrogante dei fotografi c'è spazio per un genuino quadro di *childhood*, che si colloca a mezza via tra esperienza memoriale e riscrittura evangelica. Protagonista di tale episodio è un bambino (un piccolo Derek ma anche un piccolo Gesù) che aiuta il padre a fare il bagno, in una scena di grande tenerezza, e poi viene a contatto con gli altri personaggi dell'allegoria poetica immaginata da Jarman, finché una rigida educazione scolastica non lo strappa all'idillio familiare.



Accanto al bambino troviamo anche un 'coro' di dodici donne, sedute attorno a un tavolo in una posa che cita platealmente *L'ultima Cena* di Leonardo. La rigida postura di queste donne consegna allo spettatore il ritratto di un apostolato al femminile severo come una sacra rappresentazione, con la sola eccezione di un'improvvisasequenza di flamenco, dal tono malinconico e struggente.

Completano il novero dei personaggi di ascendenza religiosa un Giuda punk, appeso a un albero, protagonista dell'inserto più scanzonato del film (una specie di tirata anticapitalistica in cui un improbabile imbonitore inneggia al potere delle carte di credito riuscendo a coinvolgere nel canto anche lo stesso Giuda miracolosamente risorto), e un Cristo scalzo e derelitto, perennemente in cammino lungo i sentieri desertici di Dungeness. La marginalità, l'esclusione e la sofferenza di questo Gesù adulto sono il frutto dell'onnipotenza prevaricatrice della Chiesa, capace di estinguere la purezza del messaggio evangelico grazie a un'ottusa politica di controllo e repressione, responsabile della persecuzione dei diversi. È contro la degenerazione dell'istituzione ecclesiastica che Jarman si schiera, rinnovando la lezione dei vangeli alla luce di un immaginario solo apparentemente blasfemo; la densità figurativa del film è il primo indizio di un'intima adesione al modello cristologico, di cui si rivivono – seppur in altre forme – l'agonia del Getsemani, il pathos della tortura e il mistero del Golgota. La scelta di rileggere in chiave omosessuale la Passione costituisce senza dubbio un azzardo, una provocazione, ma non un'offesa, perché la coppia gay esprime semplicemente il bisogno di amare senza censure, la libertà di costruire una comunità familiare.

La modernità del messaggio di Jarman rompe lo schematismo ideologico dell'Inghilterra thatcheriana e richiama piuttosto la tensione poetica del Blake di *The Garden of Love* (su questo specifico aspetto si rimanda a Driscoll 1996, pp. 65-86). Come nel sonetto, anche nel film la dialettica fra 'innocenza' ed 'esperienza' è risolta attraverso le immagini contrapposte del giardino e della chiesa/società: gli emissari delle istituzioni infrangono la memoria del creato, sovrascrivono il tempo con gesti e azioni di una durezza esemplare, determinando così la brusca irruzione della linearità della storia dentro il ciclo eterno della natura.

Senza rinunciare del tutto al kitsch (si pensi al memorabile inserto con Jessica Martin che canta *Think pink!*), Jarman riconsidera l'idea di paradiso terrestre attraverso la declinazione di una serie di episodi dai gusti diversi ("One bit is sad, one bit is frightening, bits are funny"). Il film poggia

su un'ampia gamma espressiva e richiede allo spettatore uno scarto interpretativo notevole: "People might think it's a desperately serious film with gardens and religion, but it isn't".

Più che essere un film 'con' giardini e religione *The Garden* è un'opera sulla percezione, sui confini della sensorialità umana. Il corpo del regista, minato dal virus, si lascia attraversare da un flusso di visioni e tormenti che occupano lo schermo distillando lampi di bellezza accecante, oppure graffi di violenza inaccettabile. La messa in campo di effetti stilistici sorprendenti (filtri cromatici, retroproiezioni, inserti in super8) crea una tensione dinamica costante, un continuo cambio di ritmo. Questo «trance film» (Ellis 2009) esalta la liminalità dell'immaginazione, l'astrazione simbolica indotta dal sogno e dalla malattia, offrendo una trama davvero suggestiva di figure. La ricorsività dell'acqua all'interno del film rinvia al tema della nascita, dell'infanzia, e chiama in causa anche l'attrazione per lo specchio, per il doppio, tipica dell'*imagery* di Jarman. Di contro, il fuoco allude all'ossessione per la luce, per il sole, nel suo rapporto di reciprocità con le ombre, con l'oscurità del male e della colpa. Rispetto a un tale campo di forze il giardino appare come luogo della conciliazione degli opposti, come spazio di emancipazione e desiderio, nel quale è sempre possibile confidare nella benevolenza degli elementi primordiali.

Di fronte allo scintillare di fiori e piante, all'arida distesa di Dungeness spazzata dal vento, al montare delle onde sul bagnasciuga si resta quasi senza fiato: la potenza della natura sublima i misfatti della storia e rinnova la fiducia nell'avvenire. È questo il senso ultimo del film, come suggerisce la voce fuori campo:

I walk in this Garden

Holding the hands of dead friends,

Old age came quickly for my frosted generation.

Cold, cold, cold

They died so silently.

[...]

My gilly flowers, roses, violets blue,

Sweet garden of vanished pleasures.

Please come back next year.

Cold, cold, cold

I die so silently.

L'unicità di un film come *The Garden* risiede certamente nella speciale tessitura visiva, ma anche nella condensazione di elegia e humour, possibile solo a chi conosce la virtù dei veri giardinieri: l'ottimismo ("Come tutti i veri giardinieri io sono un'ottimista" – Jarman 2007, p. 148).



BIBLIOGRAFIA

Del Re 2005

G. Del Re, *Derek Jarman*, Milano 2005

Dillon 2004

S. Dillon, *Derek Jarman and Lyric Film. The Mirror and the Sea*, Austin 2004

Driscoll 1996

L. Driscoll, "The Rose Revived": Derek Jarman and the British Tradition, in C. Lippard (edited by), *By Angel's Driven. The Film of Derek Jarman*, Santa Barbara 1996

Ellis 2009

J. Ellis, *Derek Jarman's Angelic Conversation*, Minneapolis 2009

Jarman [1984] 2010

D. Jarman, *Dancing Ledge*, Minneapolis 2010

Jarman [1987] 2007

D. Jarman, *Ciò che resta dell'Inghilterra*, Padova 2007

Jarman 1991

D. Jarman, *The Garden* (press book del film)

Jarman [1991] 1992

D. Jarman, *Modern Nature*, Milano 1992

Jarman [1992] 2007

D. Jarman, *A vostro rischio e pericolo. Testamento di un santo*, Milano 2007

Jarman 1995

D. Jarman, *derek jarman's garden*, London 1995

Pasolini [1968] 2001

P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano 2001

Richardson 2009

N. Richardson, *The Queer Cinema of Derek Jarman*, London New York 2009



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Francesca Romana Dell'Aglio
Venezia • Novembre 2014

www.engramma.org

122

dicembre 2014

ENGRAMMA • 122 • DICEMBRE 2014
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-67-6

Sleeping Beauty

a cura di Fabrizio Lollini, Stefania Rimini

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-67-6

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino,
olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi,
silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini,
daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt
w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

6	Editoriale Fabrizio Lollini, Stefania Rimini
9	La vita nel cristallo Elena Pirazzoli
22	I compianti, la Bella Addormentata Fabrizio Lollini
35	Appunti per un'analisi dello <i>schema</i> di Endimione in ambito greco-ellenistico Maria Emanuela Oddo
61	I limiti dell'amore. Presentazione del libro <i>Adone. Variazioni sul mito</i> , Venezia 2014 a cura di Alessandro Grilli
66	Per un paio d'ali. Lettura di <i>Maleficent</i> (USA, 2014) Stefania Rimini e Monica Centanni
72	Une indication occulte: <i>La Belle au bois dormant</i> e il balletto in poche parole Stefano Tomassini

Sleeping Beauty

Editoriale di Engramma n. 122

Fabrizio Lollini e Stefania Rimini

Dans un bois solitaire et sombre
Je me promenais l'autr' jour,
Un enfant y dormait à l'ombre,
C'était le redoutable Amour.
J'approche, sa beauté me flatte,
Mais je devais m'en défier;
Il avait les traits d'une ingrate,
Que j'avais juré d'oublier.
Il avait la bouche vermeille,
le teint aussi frais que le sien,
Un soupir m'échappe, il s'éveille;
L'Amour se réveille de rien.
Aussitôt déployant ses ailes et saisissant
Son arc vengeur,
L'une de ses flèches, cruelles en partant,
Il me blesse au coeur.
Va! va, dit-il, aux pieds de Sylvie,
De nouveau languir et brûler!
Tu l'aimeras toute la vie,
Pour avoir osé m'éveiller.

L'accademico componimento di Antoine Houdart de la Motte dovette godere di grande popolarità, se fu musicato da Mozart nel 1778, in un brano tra i più *routinier* del grande compositore (K 308, Adagio-Allegro-Presto-Adagio). La bellezza addormentata, specie se è quella dello stesso Amore, non è detto che debba essere sempre risvegliata, pena la persecuzione del dio della passione capace di fare di chiunque di noi un eterno amante.

Ai curatori di Engramma 122 piace partire da questo spunto, grazie a un suggerimento di Elisa Bastianello, come *escamotage* per ritornare sul tema della *sleeping beauty*, ma anche del rapporto tra sonno e morte, e dunque del risveglio come resurrezione alla vita, e all'amore che alla vita dà senso e colori. I contributi di questo numero, possono essere considerati aggiunte, o *sequel*, a interventi che abbiamo pubblicato nel precedente numero di Engramma 108 dedicato alla stesso tema.

Nel suo saggio *La vita nel cristallo*, Elena Pirazzoli riprende il tema del corpo cristallizzato ed esposto, della ostensione e della valorizzazione come ricordo dell'oggetto bloccato in una *still life*, che è il termine che la storiografia anglofona usa per definire quello che per noi è la 'natura morta'. Sarà banale ma ci pare opportuno ricordare qui che la versione inglese della locuzione italiana 'natura morta' suona come 'vita bloccata' – a dire un'ipostasi, fermata in un momento assoluto, della vita: soltanto la consunzione semantica che deriva dall'uso frequente e dall'abitudine linguistica ci fa accettare in modo così tranquillo una discrasia tanto sconvolgente.

Fabrizio Lollini nel suo contributo, *I compianti, la Bella Addormentata e le altre* riprende la questione del compianto scultoreo sul corpo morto del Cristo, e il nesso tra luogo e mito in funzione della tradizione favolistica, in un contributo che si presenta più come una serie di spunti visivi (quasi una galleria) che non un vero e proprio saggio.

In gioco, una volta di più, è la 'performatività' del mito, la sua capacità di incarnare pose e attributi della contemporaneità senza perdere la grana originale. La fiaba dimostra una vitalità non ovvia e produce fecondi inarcamenti; è quel che emerge dalle rivisitazioni cinematografiche del tema della 'bella addormentata', di cui scrivono Stefania Rimini e Monica Centanni, in specifico riferimento a *Maleficent* (USA, 2014): nella riedizione Disney, in particolare, si assiste a un lieve ma decisivo slittamento di prospettiva che determina la messa in campo della soggettività della fata Malefica e una suggestiva coloritura *gender*.

Variazioni sul mito: su questa scia sono anche i contributi di Alessandro Grilli, *I limiti dell'amore. Presentazione di Adone* (Marsilio 2014) e di Maria Emanuela Oddo, *Appunti per un'analisi della schema di Endimione*: cosa succede quando l'incantesimo di Eros piega la resistenza non solo della 'bella principessa' ma anche del 'principe azzurro'? È possibile estendere il paradigma 'sleeping beauty' anche a fanciulli divini? Intrecciando parole e immagini, Grilli e Oddo tentano di imbastire un nuovo canovaccio che tiene conto di alcune significative ricorrenze (la codificazione di nuove forme di pathos), da cui emerge la reversibilità di genere del *plot*, la sua permeabile ri-configurazione in termini di scambio identitario.

La porosità dei contributi pubblicati in Engramma 122 si coglie non solo in riferimento alle diverse coloriture *gender* ma anche alla molteplicità di codici espressivi presi in esame. Alle arti figurative, al cinema e alla letteratura fa da *pendant* – ed è un felice ritorno in Engramma – la danza, linguaggio ricco di implicazioni semantiche e visive. Stefano Tomassini, nel suo *Une indication occulte: La Belle au bois dormant e il balletto in poche parole*, sintetizza con grande efficacia un suggestivo caso produttivo che diviene sintomatico delle dinamiche e delle interferenze tra passato e presente. Il cortocircuito fra ideologia e tradizione non riduce la portata rivoluzionaria del paradigma, anche se invita a reconsiderarne le oscillazioni.

Certi di proseguire – senza smarrirci – il cammino nel bosco delle fiabe (e delle loro rivisitazioni), ci congediamo affidandoci alla levità della poesia di Sandro Penna, piccolo talismano per principi, fate, fanciulle e fanciulli innamorati, da risvegliare o da cullare nel loro sonno:

Io vivere vorrei addormentato
entro il dolce rumore della vita.

La vita nel cristallo

Elena Pirazzoli

1. Dalle private camere delle meraviglie alle case di sogno della collettività

Gli 'appunti' su Biancaneve e la cultura dell'Ottocento confluiti nel primo *dossier* dedicato alla *sleeping beauty* derivavano, nel mio caso come per l'articolo di Fabrizio Lollini, dall'incontro con *Il Compianto*, lavoro di PetriPaselli presentato alla Galleria Oltredimore nel 2011, allora all'interno di un ex negozio di arredamento non ancora restaurato (Lollini 2013). Nell'insieme di una collettiva intitolata *Non tutto è in vendita*, il duo artistico bolognese aveva realizzato un'installazione in uno spazio precedentemente utilizzato per 'allestire' l'arredo di una cameretta per bambini: sulle pareti ricoperte di carta da parati a fiorellini erano state attaccate pagine strappate da diversi volumi illustrati della favola di Biancaneve, tutti riferiti allo stesso passo, ovvero la morte apparente della bella principessa, deposta in una bara di cristallo e vegliata dai nani.



PetriPaselli, *Il Compianto*, 2011

Un lavoro che ragionava in modo intelligente, sottile, ironico, sul tema dell'espone e del collezionare: raccogliere gli oggetti per la loro bellezza, proteggerli, esibirli dietro a un cristallo. I PetriPaselli mettevano in scena il *medium* classico del mostrare, la teca, attingendo allo straordinario serbatoio di immagini della cultura occidentale (e non solo) fornito dalle favole. Ma allo stesso tempo, quel gesto di protezione e 'ostensione' conteneva qualcos'altro, qualcosa di profondamente legato alla cultura europea stratificata nei secoli e trasformata in senso moderno nel corso dell'Ottocento.

Alle spalle di quella bara di cristallo in cui giaceva la principessa, "bianca come la neve, rossa come il sangue e con i capelli neri come l'ebano", senza perdere la propria bellezza e la propria freschezza, c'erano le reliquie delle sante incorrotte, le *Wunderkammern* dei principi tedeschi e le forme con cui l'Ottocento aveva fatto proprie quelle 'meraviglie', smussandone le asperità con il morbido velluto, addomesticando il perturbante. Ma il morbido può anche essere *morbide*, 'morboso', e l'*unheimlich*, 'ciò-che-non-è-di-casa', può essere in realtà costretto negli angoli più bui e remoti della casa stessa, nell'*intérieur* più profondo.

Biancaneve, *Schneewittchen* nell'originale tedesco della favola – raccolta dai Grimm all'inizio del secolo, in una delle tante e diffuse operazioni romantiche di recupero delle liriche e dei racconti popolari – diventava allora una possibile lente attraverso cui leggere sia il collezionismo del principe, creatore di una straordinaria camera delle meraviglie (*naturalia* o *artificialia*, ma comunque *mirabilia*) per il proprio privato piacere, sia la democratizzazione del fenomeno collezionistico che, a partire dalla seconda metà del Settecento, crebbe e caratterizzò il secolo successivo, creatore di musei e di dimore di sogno per la collettività.

Tra le case di sogno della collettività spiccano in particolar modo i musei. A tale proposito andrebbe messa in risalto la dialettica con cui i musei vengono incontro da un lato alla ricerca scientifica, dall'altro all'"epoca trasognata del cattivo gusto". "Quasi ogni epoca sembra aver sviluppato, in base alla propria disposizione interna, un determinato problema architettonico: il gotico: le cattedrali, il barocco: il castello, e il primo Ottocento, con la sua inclinazione, lo sguardo rivolto all'indietro, a lasciarsi permeare dal passato: il museo". Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich*, p. 6. Questa sete di passato costituisce l'oggetto principale della mia analisi. Alla sua luce l'interno del museo si presenta come un'*intérieur* elevato a potenza. (Benjamin 1982 [2000], p. 455).

Così si esprimeva Walter Benjamin nel suo *Passagenwerk*, dove i *passages*, quelle particolari strutture architettoniche, “corridoi ricoperti di vetro e dalle pareti rivestite di marmo, che attraversano interi caseggiati” che ospitano spazi per il commercio e generano luoghi per il passaggio nella Parigi ottocentesca (*Guida illustrata di Parigi*, 1852, citata in Benjamin [1982] 2000, p. 41), divengono lo spunto e la lente tramite cui osservare gli elementi fondamentali della cultura di quel secolo nella città che lo ha più rappresentato.

Riprendendo e giocando con quella poderosa opera fatta di frammenti, riflessioni e citazioni – per via della prematura scomparsa di Benjamin, morto suicida durante la fuga dall’incalzante esercito nazista – il mio primo intervento a partire da Biancaneve si era risolto in una sorta di *divertissement* in cui la stessa favola, i frammenti linguistici, iconici e significanti che la compongono sono stati utilizzati come un prisma per guardare elementi della cultura europea secolare, rielaborata dalle trasformazioni modernizzanti dell’Ottocento. Quel secolo, infatti, ha preservato e raccolto le tracce del passato, sia quello privato che quello collettivo, quanto mai in precedenza. A livello pubblico è stata spesso la prospettiva tassonomico-scientifica a prevalere: si sono raccolti ed esposti tutti quegli elementi – della natura o artefatti umani (di nuovo, *naturalia et artificialia*) – che permettevano di mostrare (e, spesso, apprendere) cos’è l’uomo e il mondo che lo circonda.

Ma la “sete di passato” propria, secondo Benjamin, dell’Ottocento portò a travalicare il limite del bello, dell’antico, del meraviglioso, per iniziare a raccogliere tutto ciò che veniva sentito ‘cosa affettiva’ con cui rendere caldo e identitario il proprio nido, il proprio guscio: la dimensione pubblica del museo continuò ad affiancarsi a quella privata del *cabinet des curiosités* – via via sempre più costituito di oggetti carichi di aspetti emozionali – che restò ad abitare, a volte sotto forma anche solo di piccole teche o campane di vetro, gli angoli più intimi delle dimore borghesi.

Se questi sono elementi che caratterizzano la cultura occidentale, queste linee non possono essersi certo interrotte alla fine del secolo XIX: quali forme ha preso nel Novecento la tendenza a conservare – proteggendo e congelando – la meraviglia? E la dimensione perturbante del corpo apparentemente privo di vita ma forse solo ‘dormiente’?

2. Corpi imbalsamati, corpi dormienti

La dimensione pubblica del corpo esposto è transitata attraverso le epoche arrivando fino al Novecento. Nell'ambito religioso il rito dell'esposizione della reliquia del corpo del santo si è ripetuta anche in tempi recentissimi nel caso di Padre Pio, offerto alla pubblica venerazione in una teca di cristallo tra il 2008 e il 2009. Invece gli eredi delle spoglie esposte dei re antichi, degli imperatori romani, dei sovrani francesi e inglesi dell'età medioevale fino agli zar, sono stati nel Novecento paradossalmente le figure che ne hanno guidato le rivoluzioni. Il primo ad avere questo destino di conservazione è stato, nel 1924, Lenin, che pure in vita si era pronunciato contro il culto della personalità (Piretto 2012, p. 103). Per 'ragion di stato', il suo corpo è stato oggetto di un processo di imbalsamazione (che deve essere ciclicamente rinnovato) e attorno alle sue spoglie santificate è stato costruito un mausoleo di granito, necessario ai suoi successori per ribadire, attraverso i simboli, il senso di una rivoluzione sempre più lontana nel tempo. Un reliquia della rivoluzione che ora si vorrebbe seppellire 'pensando sicuramente più alla rimozione dello scomodo inquilino che alla pace della sua anima' (Piretto 2012, p. 103).

Dopo Lenin, è stata la volta di Stalin, prima posto accanto al suo predecessore e poi rimosso, di nuovo per ragioni politiche; nel 1969 questo stesso destino è toccato a Ho Chi Minh, mentre nel 1976 a Mao Tse-tung. In Corea del Nord sono due i leader deposti – ed esposti – in una bara di vetro: Kim il Sung e Kim Jong-il. Per Hugo Chavez, scomparso nel 2013, è stato fatto un tentativo di imbalsamazione, ma non è stato possibile per motivi tecnici (o forse si è scelta una più semplice, e umana, sepoltura).



Mao Tse-tung nella bara di vetro, 1976

Ma se a livello socio-politico questa pratica antica sembra essere sopravvissuta solo per i 'condottieri', rivoluzionari, grandi timonieri o cari leader del Novecento, c'è un altro ambito in cui la pratica di esporre il corpo in una teca, con tutta la sua carica perturbante, viene in alcuni casi messa in atto: l'arte. È il 1995 quando alla Serpentine Gallery l'artista Cornelia Parker espone una serie di finte reliquie o cimeli privati appartenuti a personaggi storici: il cuscino e la coperta del lettino di Freud, la penna d'oca di Charles Dickens, il rosario di Napoleone, la macchina fotografica di Lee Miller, il cervello in formalina del matematico Charles Babbage... (Blazwick, Burcharth, 2001, pp. 79-81). Tra questi oggetti, spiccava la teca con all'interno un corpo, vestito e adagiato su un fianco: si trattava di una performance di Tilda Swinton, dormiente.

The actress Tilda Swinton wanted to do a performance piece called *The Maybe* in which she appeared as Snow White asleep in a glass coffin. I immediately thought of Wallis's painting [*Chatterton* (1856)], partly because Tilda looks so Pre-Raphaelite. I thought that performing in costume would make it a piece of theatre, not art, so in the end Tilda wore her own clothes and lay there for eight hours a day asleep, or at least seeming to be. Sometimes people would whisper obscenities to her through the glass. It made Tilda feel vulnerable, and by the end she had shingles because of the stress. I felt bad because that wouldn't have happened if she had been in costume. Because she was just being herself, people could project much more onto her. But that was the whole point. (Sooke 2013)



Tilda Swinton/Cornelia Parker, *The Maybe*, 1995



Henry Wallis, *La morte di Chatterton*, 1856

Il rimando culturale, e più precisamente iconografico, in questo caso è rivolto a un quadro preraffaellita di un giovane poeta suicida, adagiato sul proprio letto, che richiama nella postura e nel gesto il famoso *Marat* di David, che a sua volta risale alla *Deposizione* di Caravaggio. Ma nella teca con Tilda Swinton non c'è più solo quella *Pathosformel*, il gesto del corpo abbandonato alla morte. C'è, appunto, la teca. E il suo contenuto, che non è un corpo morto, ma *still life*, in senso proprio: una "vita immobile", sospesa in un sonno che non sappiamo quanto durerà, protetta dal cristallo.

La teca spostata verso una diversa immagine culturale, potremmo chiamarla forse ancora *Pathosformel*, in quanto contiene un aspetto emozionale: la dimensione perturbante di un interregno tra la vita e la morte, propria di Biancaneve, dei santi incorrotti, degli antichi re e imperatori e ripresa, per il suo potere evocativo, dagli *entourage* dei più recenti leader comunisti. La teca è molto più di un dispositivo per proteggere e mostrare: la teca circoscrive uno spazio inviolabile e sacralizzante in cui immergere una cosa fragile, vulnerabile.

Since the late 1960s artists have increasingly made use of the display case or the vitrine to present their work, and this practice has become a familiar one in galleries devoted to contemporary art. The vitrine was originally adopted by the Church for preserving and venerating the relics of saints – a practice which helped to enhance the powerful presence of the holy and the sacred. It embodies a very particular display aesthetic which has a singular ability to transform magically the most humble object into something special, unique and generally more attractive or fascinating. (Putnam 2001, p. 14)

La presenza di una teca attorno a un oggetto, inoltre, innesca alcune conseguenze anche nell'occhio di chi guarda: l'attenzione si fa più viva e permette di guardare la "cosa" al di là del vetro godendo di una distanza da essa. La teca, infatti, funziona anche in direzione inversa, proteggendo l'osservatore dalla dimensione perturbante di ciò che è contenuto. Se già nell'ambito scientifico e in quello religioso la teca aveva già ospitato elementi corporei, gli artisti, subendo il fascino di quelle pratiche di conservazione e degli 'oggetti' in cui esse prendevano forma, hanno iniziato a usare le teche per esporre corpi umani, addirittura se stessi o le reliquie lasciate dai corpi, assenti.

3. L'intimità in vetrina

Da Joseph Cornell a Duchamp, molti sono gli artisti che già dagli anni Quaranta hanno iniziato a usare le teche o le scatole come dispositivi significativi per il proprio lavoro. In particolare, per Joseph Cornell la scatola/vetrina (le sue sono scatole aperte verso l'osservatore) diventa lo spazio dove raccogliere e mostrare i suoi assemblaggi di *objets trouvés*.



The Physical Self, esposizione curata da Peter Greenaway presso il Boymans-Van Beuningen Museum di Rotterdam nel 1991

L'America è il luogo dove il Vecchio Mondo ha fatto naufragio. Il Paese è costellato di mercatini delle pulci e bancarelle improvvisate. Là c'è tutto quello che gli emigranti hanno portato nelle loro valigie e nei fagotti fin su queste sponde, e che i loro discendenti hanno buttato via con la spazzatura. (Simic [1992] 2005, p. 42)

Quegli oggetti privati scartati divengono i preziosi componenti delle scatole di Cornell, “reliquiari dei giorni in cui regnava l'immaginazione” (Simic [1992] 2005, p. 74). Il termine ‘reliquiario’ viene spesso utilizzato per definire questi lavori che raccolgono i frammenti più minuti, banali e allo stesso tempo intimamente personali. Christian Boltanski ha in molti casi chiamato esplicitamente i suoi lavori *vitrines* o *reliquaire, inventaire* o *réserve*: contenitori in cui l'artista francese raccoglie frammenti con cui poter ricostruire una vita in mancanza dell'uomo che l'ha vissuta.

Vetrine o scatole – ovvero teche oscurate, vetrine al negativo, capaci di proteggere, ma in voluta opposizione all' esporre – al cui interno vengono raccolti documenti, fotografie, abiti, fino ad arredi interi: nei lavori di Boltanski ciò che è contenuto nelle teche reca l'impronta di chi l'ha usato.



Christian Boltanski, *Inventaire des objets ayant appartenu à une jeune fille de Bordeaux, 1973–1990*, CAPC - Musée d'art contemporain de Bordeaux

Ma ancor prima di Boltanski, l'artista che più ha fatto propria la vetrina come dispositivo del proprio lavoro artistico è Joseph Beuys. "Si trattava di un nuovo tipo di scultura-assemblage, un ibrido tra accumulazione di oggetti postsurrealista [...] e la spazializzazione dell'estetica del *readymade* che di lì a poco sfociò nelle varie pratiche legate all'installazione" (Foster, Krauss, Bois, Buchloh [2004] 2006, p. 484).

La prima *Vitrine* viene realizzata da Beuys nel 1964 ed è questa prima l'unica ad avere un titolo: *Auschwitz Demonstration*, nota anche come *Auschwitz Vitrine (1956-1964)*. Al suo interno l'artista pone alcuni dei materiali relativi al concorso per il Memoriale di Auschwitz Birkenau del 1957, cui egli stesso aveva partecipato: un catalogo fotografico del campo e del suo assetto architettonico, un disegno sulla carta intestata del Comitato Internazionale del concorso raffigurante una giovane donna. Accanto a questi materiali prendono posto invece "reliquie" di alcune recenti *Aktionen* dell'artista: blocchi di grasso su una piastra elettrica e salsicce, ma anche contenitori pieni di capelli e un metro spezzato al cm. 42, simboli cristiani come un pesce e un crocefisso senza croce adagiato su un piatto (Kramer 1997, pp. 261-271, vedi anche Beuys 1997).

Quindi spaziando dall'abbietto alla perturbante presenza della morte, dalla pomposità dei simboli cristiani alla farsa manifesta (per esempio un biscotto che giace come un'ostia in un piatto da tavola vicino all'immagine di Cristo), la *Dimostrazione Auschwitz* [...] sembra essere un'opera – forse la prima della cultura visiva della Germania del dopoguerra – in cui sono pienamente articolate la necessità di ricordare e l'impossibilità di una rappresentazione adeguata (Foster, Krauss, Bois, Buchloh [2004] 2006, p. 485).

La riduzione del corpo umano a mero materiale organico da sfruttare o smaltire come scoria: questo è racchiuso nella teca, in una condizione che si colloca fra la reliquia e il reperto di un esperimento scientifico. Ma, che sia reliquia o reperto, ciò che è contenuto in quella vetrina è perturbante, è *das Unheimliche*. È ciò che un tedesco di quel periodo storico, a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta, vuole allontanare da sé benché gli sia familiare, nel senso, spesso, di agito in famiglia o in prima persona. È una simbolizzazione di altre teche, immense, che in quello stesso periodo venivano realizzate nel Museo di Auschwitz, per proteggere ed esporre quelle abbacinanti accumulazioni di oggetti personali che i soldati sovietici avevano trovato all'interno dei depositi del campo nazista.

Le teche di Auschwitz, che raccolgono quello che resta di immani cumuli di capelli, abiti, scarpe, valigie, occhiali, protesi, dentiere, stoviglie... sono anch'esse un tentativo di dominare sia la quantità reale di quegli oggetti, che la carica perturbante di quella stessa quantità. In esse si cerca di cristallizzare un momento percettivamente irripetibile: l'ingresso dei soldati sovietici nel campo, quando "sostarono a guardare, scambiandosi parole brevi e timide, e volgendo sguardi legati da uno strano imbarazzo sui cadaveri scomposti, sulle baracche sconquassate, e su noi pochi vivi" (Levi [1963] 1989, p. 157). Di nuovo, sono le reliquie a raccontare i corpi, portandone le impronte, nell'assenza di coloro che hanno indossato e usato quegli oggetti.

Da ormai una decina di anni si pone una questione fondamentale su quegli oggetti: sono talmente fragili che ogni tentativo di pulirli, per mantenerli all'interno delle teche, è impossibile. A ogni movimento rischiano di dissolversi. Da più parti si sono levate voci che propongono di seppellire le scarpe e i capelli di Auschwitz (Caferri 2003). Seppellirle per dare loro riposo, non per dimenticarle: la loro immagine è diventata talmente diffusa da essere nel fondo degli occhi quanto meno dell'Occidente.



Stanislaw Mucha, cumuli di abiti nei depositi di Auschwitz, Museo di Auschwitz

Stanislaw Mucha, cumuli di scarpe nei depositi di Auschwitz, Museo di Auschwitz

4. Secolarizzare e cristallizzare

L'oggetto-ricordo è la reliquia secolarizzata.

L'oggetto-ricordo è il complemento dell'"esperienza vissuta". In esso si è depositata la crescente alienazione dell'uomo che inventaria il suo passato come un morto possesso. Nel diciannovesimo secolo l'allegoria ha abbandonato il mondo esterno per insediarsi in quello interiore. La reliquia proviene dal cadavere, il ricordo-oggetto di quell'esperienza defunta che, eufemisticamente, viene chiamata "esperienza vissuta". (Benjamin [1939] 1997, p. 245)

In questo frammento di Benjamin tratto da *Zentralpark* viene tradotto come "oggetto-ricordo" il termine tedesco *Andenken*, che ha il senso sia di oggetto a cui è legato il ricordo, che di ricordo oggettivato. Tramite il ricordo, carico affettivamente, l'oggetto diviene reliquia. In un certo senso, è come se l'aura dell'oggetto emanasse dalla sua sopravvivenza oltre alle esistenze che l'hanno costruito, usato, vissuto. Diviene una reliquia secolarizzata, non più religiosa, senza tuttavia perdere la propria natura *sacrale*: ciò che è 'separato', che è espressione di una realtà diversa, altra, che incute timore e fascinazione nell'uomo.

Ma nella dimensione religiosa, la prospettiva è quella dell'eternità. Un'eternità che travalica i corpi, perché avrà il suo compimento alla fine dei tempi terreni. Sono due dimensioni temporali incompatibili. La prospettiva secolare attorno alle reliquie vorrebbe mirare anch'essa all'eternità, ma il suo tentativo è destinato al fallimento, proprio perché inserito in una dimensione temporale totalmente terrena. È questo cortocircuito a generare i tentativi di 'cristallizzazione', di mantenimento all'interno del cristallo in modo fermo e immutabile di ciò che invece è, per sua natura, fragile, vulnerabile, caduco, mortale. E quindi vivo.



Roy Andersson, *A Pigeon Sat On A Branch Reflecting On Existence*, still dal film, Svezia 2014

ENGLISH ABSTRACT

After a previous reflection about Snow White and the culture of the 19th century, about the compulsion to collect and preserve, this paper tries to answer the question: how has this cultural line evolved in the 20th century? Which shape took the inclination to preserve, through a crystallization, the “wonder”? And the eerie dimension of the body apparently dead but maybe only sleeping? The main character of this cultural history is the vitrine: a physical object but, at the same time, a device, a metaphor, almost a *Pathosformel*. Because of its cultural use as device to preserve holy relics or precious objects, the vitrine was chosen for political, social or artistic reasons, to renovate and extend its power.

“The vitrine was originally adopted by the Church for preserving and venerating the relics of saints – a practice which helped to enhance the powerful presence of the holy and the sacred. It embodies a very particular display aesthetic which has a singular ability to transform magically the most humble object into something special, unique and generally more attractive or fascinating” (Putnam 2001, p. 14). This power of the vitrine was exerted by several artists. But the vitrine has another power: to preserve the observer, outside the glass, from the eerie and disturbing quality of some objects, in particular the relics of the main catastrophe of the 20th century: the shoes and the personal effects discovered in the storehouses of Auschwitz.

BIBLIOGRAFIA

Benjamin [1939] 1997

Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Einaudi, Torino 1997.

Benjamin [1982] 2000

W. Benjamin, *I “passage” di Parigi [Das Passagenwerk]*, a cura di R. Tiedemann, Frankfurt am Main 1982], trad. di R. Solmi, A. Moscati, et al., Torino 2000.

Beuys 1997

Eva, Wenzel und Jessyka Beuys, *Joseph Beuys - Block Beuys*, Schirmer/Mosel, Munchen 1997.

Blazwick, Burcharth 2001

Iwona Blazwick, Ewa Lajer Burcharth, *Cornelia Parker*, Hopefulmonster, Torino 2001.

Cafferri 2003

Francesca Cafferri, *Auschwitz, battaglia sul restauro. Si sgretola la memoria dell'orrore*, “La Repubblica”, 24 gennaio 2003.

Levi [1963] 1989

Primo Levi, *La tregua* [1963], in *Se questo è un uomo. La tregua*, Einaudi, Torino 1989.

Lollini 2013

Fabrizio Lollini, *“I nani così sterminatamente piangenti. Biancaneve, Disney, i compianti padani del Quattrocento”*, in *Engramma*, n. 108, luglio/agosto 2013.

Kramer 1997

Mario Kramer, *Art nourishes Life. Joseph Beuys: Auschwitz Demonstration 1956-1964*, in *German Art from Beckmann to Richter. Images of a Divided Country*, edited by Eckhart Gillen, DuMont, Köln 1997.

Piretto 2012

Gian Piero Piretto, *La vita privata degli oggetti sovietici. 25 storie da un altro mondo*, Sironi, Milano 2012.

Putnam 2001

James Putnam, *Art & Artifact. The Museum as Medium*, Thames and Hudson, London 2001.

Saletti, Sessi 2011

Carlo Saletti, Frediano Sessi, *Visitare Auschwitz. Guida all'ex campo di concentramento e al sito memoriale*, Marsilio, Venezia, 2011.

Simic [1992] 2005

Charles Simic, *Il cacciatore di immagini* [1992], Adelphi, Milano 2005.

Sooke 2013

Alastair Sooke, *Hay 2013: Artist Cornelia Parker on five works and the pieces that inspired them*, "The Telegraph" 24 maggio 2013.

I compianti, la Bella Addormentata e le altre

Fabrizio Lollini

Il mio precedente intervento (*Engramma* n. 108), compreso nel numero dedicato al tema della *Sleeping Beauty*, tentava un incrocio tra tradizione alta e bassa, antico e moderno, religioso e favolistico. I commenti che ho ricevuto su quel contributo, e gli studi che si presentano ora in questa sede, nei loro contenuti affatto diversi, mostrano che non pochi studiosi incominciano a interessarsi al tema di come le forme di espressione del compianto - e dunque del dolore - o ancora quelle del sonno / morte che si incrocia al risveglio / resurrezione in forme che possono divenire contemplative e quasi museificate seguano rotte solo in parte culturalmente consapevoli, e si basino piuttosto su forme assolute la cui continuità è dovuta sì a riprese coscienti, ma pure a tramandi sotterranei.

A questo proposito, vorrei presentare qui due brevi suggestioni, a mo' di postilla visiva - quasi una galleria - appena inquadrata da poche righe.

Il 'Maestro di Chaource', ancora alla ricerca di un nome (pur se quello di Jacques Bachot è stato riproposto anche di recente), è l'autore più significativo nella storia della scultura della zona di Troyes, nello Champagne, nel XVI secolo, e uno dei maggiori del periodo di tutta l'area francese. La sua opera eponima rimane quasi unica, nella storia dei compianti, per la continuità di conservazione, che fa emergere forse ancor meglio che nel caso di Tonnerre quel rapporto tra racconto narrato e ambientazione, quel nesso - dunque - tra spazio, racconto e fruitore visivo che tante volte postuliamo negli altri casi, invece rimaneggiati. Per riandare al più celebre degli esempi padani, quello di Niccolò dell'Arca, si pensi solo alle differenti ricostruzioni del *grouping* delle figure (con punti cruciali quali il punto di vista da cui si doveva percepire la "folle corsa" della Maddalena, o il ruolo di perno percettivo della figura avvitata di Giovanni, fino al bilanciamento speculare - nel caso, svanito - che sarebbe determinato dalla presenza della figura ora scomparsa); alle modalità di apparizione della scena nella chiesa da cui venne spostato, e in cui poi è tornato (l'illuminazione da cui era toccato il gruppo, la possibilità di una sorta di 'sipario', la contestualizzazione nello spazio liturgico); alla possibilità dello spettatore di identificarsi e di mischiarsi, quasi, alle immagini della scena sacra.

Qui, nella cappella sottostante l'area nordorientale del coro della chiesa di San Giovanni Battista nella piccola cittadina francese, anche oggi si attua un piccolo miracolo performativo. Si scendono gli stessi gradini, che fanno entrare il visitatore di oggi nel piccolo ambiente, in cui due finestrelle lasciano filtrare una luce indiretta che avvolge le figure, che tornisce i loro corpi e rende evidenti - ma senza estremizzarle - le campiture cromatiche che in parte ancora le arricchiscono; l'effetto è davvero quello della scena teatrale organizzata in cui si riesce a partecipare, affiancando il soldato che sorveglia la scena o confortando i dolenti, o magari prendendo il posto a fianco dei committenti, che sono inclusi nel gruppo, anche se collocati a parte, e in scala dimensionale ridotta rispetto agli altri personaggi, e fungono come da tramite tra il quando e il dove dell'episodio evangelico, da una parte, e, dall'altra, i tempi e i luoghi in cui viviamo. Sono vestiti come gli uomini del primo Cinquecento, e portatori delle caratteristiche distintive coeve del gruppo cui si deve percepire appartengano (come è il caso dell'annotazione sui *peot* della figura di Giuseppe d'Arimatea, se, come crediamo, coglie nel giusto).

L'espansione naturalistica dello stile nei secoli del tardo Medioevo e della prima età moderna si misura infatti anche nel mimetismo del dolore; ma la volontà di compartecipazione che emerge dai 'sepolcri' è perenne, e per esempio già evidente in quello di Lazzaro ad Autun, realizzato nel XII secolo, a ospitare le presunte reliquie dell'uomo resuscitato da Cristo, prototipo di tutti coloro che si risvegliano. Il 'mausoleo' aveva la forma di una minuscola chiesa, nella zona presbiteriale della Cattedrale francese; decorato da rilievi narrativi, si schiudeva al pellegrino e a tutti i fedeli tramite due grandi porte lignee - vero *limes* tra vita e morte.

Il visitatore si trovava di fronte a un 'teatro vivente' di pietra, in forme leggermente più ridotte rispetto alla scala naturale. Molto più in alto rispetto al livello del suolo un sarcofago di quattro o cinque piedi di lunghezza includeva una rappresentazione scolpita del corpo di Lazzaro *gisant*, avvolto in un sudario. Il coperchio del sarcofago era sostenuto da quattro 'uomini' [come li definiscono le fonti] di cui non conosciamo affatto la taglia: erano come dei piccoli Atlanti collocati sui bordi della cavità sepolcrale, o piuttosto si mantenevano allo stesso livello dei protagonisti principali del dramma, nelle vesti di semplici spettatori? [forse avevano il compito di sollevare il coperchio della tomba, sulla base di confronti con rappresentazioni di sculture coeve]. Un motivo a scaglie di pesce, con tracce di pittura rossa, ornava il coperchio, che recava, sulle due facce, l'iscrizione *Lazare veni foras*. Ai piedi di Lazzaro, tre statue, di circa un metro e 25 cm:

san Pietro, caratterizzato dalle chiavi, e sant'Andrea affiancavano Cristo, che recava un libro e levava in alto la mano destra nel momento preciso, epifanico, del miracolo della resurrezione. Solo un frammento del braccio destro di Cristo ci è pervenuto; è in marmo bianco, com'era anche la testa, mentre il resto della statua era in calcare dipinto. Alla testata del sarcofago, e forse adese alle pareti del mausoleo (il retro delle statue è infatti piatto), le statue della Maddalena e di santa Marta, quest'ultima raffigurata mentre si copre il naso per proteggersi dall'odore di putrefazione proveniente dalla tomba aperta. Delle tracce cromatiche lasciano pensare che il gruppo dei cinque fosse in origine riccamente dipinto. In questo caso, possiamo immaginare che nella forte penombra dell'ambiente, rischiarato appena dalla fioca luce delle candele, la testa e il braccio del marmo bianco di Cristo doveva risaltare in modo drammatico”.

Effetti speciali, di luce e di colore, di materiali e di collocazioni, accompagnavano il visitatore (che seguiva peraltro nella Cattedrale un percorso definito, che iniziava dal portale laterale e si concludeva con l'uscita da quello maggiore), che in un'esperienza percettiva polisensoriale, in *technicolor* prendeva dunque parte diretta alle forme di un dramma sacro. Il gesto di coprirsi il naso per la puzza, lungi dal costituire uno scarto in senso naturalistico, è invece motivo topico ricorrente, che troverà una nuova vita con Giotto e i giotteschi, e che mostra appunto, come accennato sopra, che, se le forme dello stile mutano e implementano il senso mimetico, atti, posture e gesti parlanti rimangono gli stessi.

Nell'editoriale del numero 108 di *Engramma* già citato, accennavamo al caso esemplare del bellissimo castello di Ussé, e dei suoi legami con Charles Perrault che avevano portato la tradizione a identificarlo col maniero della Bella Addormentata. Da questa suggestione nacque l'idea di ospitare, nel cammino di ronda dell'edificio, una serie di *tableaux vivants* della fiaba (l'idea di ambientare scene interpretate da manichini è comunque estesa anche alla vita nobiliare reale, nei grandi saloni ai piani). Nella sua breve ma bella prefazione a una recente guida monografica su Ussé, il duca Casimir di Blacas, la cui famiglia possiede il castello (e vi risiede) dal 1885, annota che “c'est toujours un plaisir de voir le regard émerveillé des enfants lorsqu'ils visitent notre circuit de *La Belle au bois dormant*”.

Ma lo sguardo meravigliato *di tutti*, non solo dei più piccoli, si espande in un altro spazio, quello dei sottotetti restaurati dell'edificio. Qui mobili, oggetti domestici del passato, opere d'arte, fotografie, sono stati accatastati in un geniale progetto, che ha creato una vera e propria installazione *site*

specific, in cui oggetti alla rinfusa acquisiscono nuovi significati grazie alla loro presenza in quella sede, dialogano con lo spettatore alla ricerca di *mémoires*, e soprattutto rimandano al sonno, alla stasi, della trama della fiaba di Perrault, e ai cento lunghi anni passati dalla bella (e da tutta la sua famiglia, e dalla sua corte, e dalla sua casa).

Tutto è impolverato, in attesa di un risveglio che ci auguriamo non avvenga mai, per non rovinare questo piccolo capolavoro di suggestione, quasi emblema dei temi che in questa sede si affrontano.

GALLERIA



Frammento dal *Mausoleo di Lazzaro* già nella Cattedrale di Autun, Autun, Musée Rolin, Sant'Andrea.



Frammento dal *Mausoleo di Lazzaro* già nella Cattedrale di Autun, Autun, Musée Rolin, Santa Marta (particolare).



Frammento dal *Mausoleo di Lazzaro* già nella Cattedrale di Autun, Autun, Musée Rolin, Santa Maria Maddalena (particolare).



Frammento dal *Mausoleo di Lazzaro* già nella Cattedrale di Autun, Autun, Musée Rolin, Santa Andrea.



Chaurce, San Giovanni Battista, *Compianto*.



Particolare dal *Compianto* di Chaurice, Maria Vergine, Maria Salomè e San Giovanni Battista.



Particolare dal *Compianto* di Chaurice, Maria di Cleofa.



Particolare dal *Compianto* di Chaurice, Nicodemo.



Particolare dal *Compianto* di Chaource, Maria Salomè e Maria Maddalena.



Particolare dal *Compianto* di Chaource, i donatori.



Particolare dal *Compianto* di Chaource, Nicolas de Monstier.



Particolare dal *Compianto* di Chaource, armigero.



Particolare dal *Compianto* di Chaource, particolare delle mani della Maddalena col vaso d'unguento.



Particolare dal *Compianto* di Chaource, Nocodemo, retro.



Chaource, San Giovanni Battista, particolare del *Compianto* con Giuseppe d'Arimatea che sostiene il corpo di Cristo, con luce radente.



Chaource, San Giovanni Battista, il *Compianto* nella sua collocazione spaziale.



Ussé, Château.



Ussé, Château, la *méchante fée* Carabosse pronuncia il suo sortilegio.



Ussé, Château, sottotetti.



Ussé, Château, sottotetti.



Ussé, Château, sottotetti.



Ussé, Château, sottotetti.



Ussé, Château, sottotetti.



Ussé, Château, la famiglia della principessa e la fata Carabosse.



Ussé, Château, il bacio del *prince charmant*.

ENGLISH ABSTRACT

Following the suggestion of my previous contribution in n. 120, I would like to consider here a couple of examples connected to the iconography of the lamentation on a dead (or sleeping) body, and more in general to the different patterns of expression of pain - almost as visual footnotes. The *Lamentation* of the 'Chaource Master' almost still shows us now the original strategies of emotional engagement of the viewer, based on a strict connection between the images, the location, and the physical experience of the public. From the first half of XVI century to late Romanesque period, with the astonishing project of Lazarus' sepulchre in Autun cathedral. Ussé, in France, is, according to the tradition, the castle of the Sleeping Beauty (probably because Charles Perrault is in fact documented there). A recent restoration of the attics area of the building, where old objects and works of art are presented as left abandoned, evokes the idea of the waiting of something, possibly of an awakening.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Sul 'Maestro di Chaource', e sul suo compianto, cfr. H.H. Arnhold, *Die Skulptur in Troyes und in der südlichen Champagne zwischen 1480 und 1540: stilkritische Beobachtungen zum Meister von Chaource und Seinem Umkreis*, Freiburg 1992, ed. on line 2004, pp. 31-80 (per il gruppo qui considerato le pp. 46-64, oltre alle pp. 186-189 nel catalogo, *ibidem*); il compianto è datato 1515, e fu commissionato da Nicolas de Monstier e dalla moglie. Più di recente, si vedano tra gli altri i ripetuti interventi di V. Boucherat, nel catalogo *Le Beau XVI^e siècle: Chef-d'œuvre de la sculpture en Champagne*, catalogo della mostra, Paris 2009 (alle pp. 165-173 soprattutto), *L'atelier du Maître de Chaource: un art ouvert sur l'extérieur*, «L'Object d'art - L'Estampille», 42, 2009, pp. 36-43, *L'Art en Champagne à la fin du Moyen Âge. Productions locales et modèles étrangers (v. 1485 - v. 1535)*, Rennes 2005, pp. 157-173, e da ultimo *Les références judaïques du Maître de Chaource et de son atelier*, in *Ars auro gemmisque prior. Mélanges en hommage à Jean-Pierre Caillet*, a cura di C. Blondeau, B. Boissavit-Camus, V. Boucherat, Zagreb 2013, pp. 353-362. Molti contributi su questo scultore sono poi apparsi nella rivista «La vie en Champagne»: come C. Peltier, *Regards croisés entre les productions du Maître de Chaource et de Juan de Juni*, 71, 2012, pp. 24-29, e R. Fosset, *Nouvelle approche de La Mise au Tombeau de Chaource*, 2013, pp. 33-43. Precoco apprezzamento nella storia critica italiana è G. Marinelli, *Aspetti della scultura francese alla fine del Medioevo: il Maître de Chaource*, «Emporium», 139, 1964, pp. 3-8. Per la complessa vicenda del mausoleo di Lazzaro nella Cattedrale di Autun, le cui sculture intere rimasteci sono oggi magnificamente esposte al Musée Rolin della città (che ne conserva molti altri frammenti) vedi *Le tombeau de Saint Lazare et la sculpture romane à Autun après Gislebertus*, catalogo della mostra, Autun 1985, e soprattutto il fondante N. Stratford, *Le Mausolée de saint Lazare à Autun*, pp. 11-38 (il passo citato è una mia traduzione di parte delle pp. 16-17), ripubblicato assieme al *Recueil des sources pour l'étude du Mausolée de saint Lazare* in *Studies in Burgundian romanesque sculpture*, 1, London 1998, pp. 317-371. L'esame tecnico e materiale delle sculture e dei frammenti della struttura architettonica, che mette in evidenza straordinari effetti ottenuti dalla polimericità e dall'arricchimento pittorico, non pochi paragoni stilistici, l'analisi dell'impiego dell'*en ronde bosse*, e confronti iconografici, portano a collocare l'opera del *Martinus monachus* citato in un'epigrafe, e degli altri artisti che lavorarono al complesso, attorno al 1135-50, piuttosto che negli anni Settanta-Ottanta del XII secolo come si è pensato per molto tempo, in assenza di una documentazione dirimente. La struttura, con pochi o forse nessun vero paragone in area europea coeva, da una parte pare guidata da una ricerca protofilologica verso le forme presuntive dell'Antico (col solito sguardo globale con cui non si distingueva tra età classica, tardoimperiale e paleocristiana), e dall'altra, forse, da quell'idea di 'replica funzionale' dei siti e degli arredi dei luoghi santi gerosolimitani e delle altre città della Terra Santa che sappiamo attivissima nel XII secolo. Sul castello di Ussé, S. Lamirault-Sorin, *Le Château d'Ussé, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art*, université François Rabelais (Centre d'études supérieures de la Renaissance), 1995; *eadem*, *Entre gothique et Renaissance: la chapelle collégiale du château d'Ussé*, «Art sacré», 14, 2001, pp. 62-73; oltre alla guida che cito nel testo, *Château d'Ussé* («Connaissance des Arts», h. s. 454), Paris 2010. Le immagini sono di chi scrive.

Appunti per un'analisi dello *schema* di Endimione in ambito greco-ellenistico

con una galleria iconografica*

Maria Emanuela Oddo

ἡ δεξιὰ δὲ περὶ τὴν κεφαλὴν ἐς τὸ ἄνω ἐπικεκλασμένη

(Luciano, *Dialog. Deor.* 11.2)

Endimione: mito e schema iconografico

Le fonti letterarie grazie a cui ci è noto il mito di Endimione sono un numero ridotto rispetto alle corrispondenti fonti figurative. I frammenti narrativi a noi pervenuti testimoniano l'esistenza di almeno due tradizioni mitiche, successivamente confluite in una (Koortbojian 1995, 63-64). Nella più antica delle due, quella occidentale, non si fa menzione della nota vicenda amorosa tra il giovane e la dea lunare Selene, né il sonno eterno sembra essere l'unico esito possibile della vicenda dell'eroe, che pure appare sempre destinato a una fine straordinaria. Esiodo racconta, infatti, come Endimione, figlio del re dell'Elide, ricevette in dono da Zeus la possibilità di scegliere il momento della propria morte (Hes. Fr. 8); in un altro frammento lo stesso autore narra la salita del bel pastore all'Olimpo, da dove sarebbe stato scacciato per le sue insistenti profferte a Hera per le quali, secondo una versione più tarda, sarebbe stato condannato al sonno eterno. (Hes. Fr.11; *Scholia ad Theoc.* 3,49-51a).

La tradizione orientale, invece, ambientata in Caria, narra l'amore del bel pastore con la dea Selene, la quale, per poterlo incontrare tutte le notti, gli dona un sonno che, anziché essere mortifero, comporta l'eterna giovinezza. Tale versione del mito ebbe un certo successo sia letterario che iconografico (Sapph. *Frag.* 199; Theoc. *Idyllis* III.48f; Herod. VIII.10; Apoll. Rhod. IV.57; Catullus LXVI.5f; Propertius II.15.15f): le fonti figurative riferibili a essa sono molto numerose e caratterizzate da convenzioni iconografiche ricorrenti, soprattutto per quanto riguarda la figura di Endimione addormentato (Gabelmann, 1986,726-742). Così viene descritto per bocca della sua amante divina:

Σελήνης

ἔμοι μὲν καὶ πάνυ καλός, ὦ Ἀφροδίτη, δοκεῖ, καὶ μάλιστα ὅταν ὑποβαλόμενος ἐπὶ τῆς πέτρας τὴν χλαμύδα καθεύδῃ τῇ λαίᾳ μὲν ἔχων τὰ ἀκόντια ἤδη ἐκ τῆς χειρὸς ὑπορρέοντα, ἡ δεξιὰ δὲ περὶ τὴν κεφαλὴν ἐς τὸ ἄνω ἐπικεκλασμένη ἐπιπρέπῃ τῷ προσώπῳ περικειμένη, ὁ δὲ ὑπὸ τοῦ ὕπνου λελυμένος ἀναπνέῃ τὸ ἀμβρόσιον ἐκείνο ὄσθμα. (Luciano, *Dialog. Deor.* 11)

Selene

Mi sembra bellissimo, Afrodite! E ancora di più quando, gettato il mantello sulla roccia, vi giace sopra, e nella sinistra ha i dardi che ormai gli scivolano dalla mano, mentre la destra è ripiegata in alto, intorno alla testa gli incornicia il bel volto, ed egli vinto dal sonno emette questo respiro d'ambrosia. (*traduzione di chi scrive*)

Nel dialogo di Luciano di Samosata risalente al II secolo d.C., il giovane pastore cario appare disposto nella medesima posa che lo contraddistingue nell'iconografia, secondo una modalità di narrazione ecfrastica tipica dell'autore (Maffei 1994, XV-XLVI). Infatti la posa recumbente col braccio intorno al capo sarà estremamente diffusa in età ellenistica e romana per la rappresentazione di eroi di bell'aspetto addormentati, che attraggono con la loro avvenenza amanti divini (cfr. McNally 1985, 171-176). A ben guardare, tuttavia, questo schema iconografico – che chiameremo convenzionalmente 'tipo Endimione' – caratterizza diverse categorie di soggetti e copre un vastissimo arco temporale, costituendo un perfetto esempio di ciò che Aby Warburg chiamava *Pathosformeln*, laddove:

Formel implicava sì fissità e ripetizione di stereotipi, ma *Pathos* rimandava a nozioni di instabilità, movimento e istantaneità. Nella tradizione antica, *pathos* è – secondo la definizione del trattato *Sul Sublime* (20.2) – “un'agitazione e un impeto dell'animo”; la *formula* che lo contiene e lo esprime è, al contrario, una convenzione espressiva destinata a perpetuarsi nel tempo, a passare di generazione in generazione, via via disseccandosi e irrigidendosi; ma potrà essere riconosciuta e rivitalizzata da un artista anche mille anni dopo (Settis 2008, VIII).

Traceremo qui di seguito l'evoluzione dello schema 'tipo Endimione' nell'arte greca mediante una galleria di immagini, che ci aiuti a formulare in chiusura una prima chiave di interpretazione della posa in questione.

Alle origini dello schema



fig. 1 | *Anceo sotto il cinghiale Calidonio*, particolare del Vaso François, 570 a.C., da Chiusi. Firenze, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 4209.

Per quel che ci è noto, lo schema 'tipo Endimione' compare per la prima volta sul vaso François, il grande recipiente da mescita a figure nere realizzato in Attica intorno al 570 a.C. (bibliografia in Torelli 2007 e galleria fotografica in Shapiro, Iozzo, Lezzi-Hafter 2013). Nel registro superiore del collo del vaso viene rappresentata la caccia calidonia: Meleagro e Atalanta tendono l'arco contro il cinghiale di Calidone sotto le cui zampe giace il corpo supino di Anceo, con un ginocchio lievemente piegato e la testa circondata dal braccio sinistro [fig. 1].

Lo schema 'tipo Endimione' si ritrova anche in due vasi del ceramografo Lydos, databili alla metà del VI secolo a.C.: nell'*oinochoe* di Berlino viene rappresentata la contesa tra Ares e Eracle sul cadavere di Cicno, abbandonato al suolo tra i contendenti con un ginocchio piegato e il braccio intorno al capo [fig. 2]; la medesima posa caratterizza il corpo di un troiano ucciso ai piedi dell'altare su cui si rifugia Priamo nella scena di *Ilioupersis* dell'anfora di Berlino [fig. 3]. Lo schema in esame fa presto la sua comparsa anche su supporto lapideo, nella Gigantomachia del fregio settentrionale del tesoro dei Sifnii a Delfi [fig. 4].



Da sinistra a destra: fig. 2 | *Cadavere di Cicno*, *oinochoe* attico a figure nere di Lydos, 540 a.C. da Vulci. Berlino, Antikensammlung, Inv. F 1732; fig. 3 | *Ilioupersis*, anfora attica a figure nere di Lydos, 550-540 a.C. da Vulci. Berlino, Antikensammlung, Inv. F 1685; fig. 4 | *Gigante atterrato*, particolare dalla Gigantomachia del fregio settentrionale del Tesoro dei Sifnii a Delfi, 525 a.C. Delfi, Museo Archeologico.

Gli esempi qui riportati ci consentono di affermare che la posa, che sarà poi utilizzata in età ellenistica per rappresentare il sonno languido di giovani di bell'aspetto, nelle sue prime ricorrenze era applicata alla rappresentazione di corpi morti o morenti: è solamente dall'ultimo quarto del VI secolo a.C. che essa passa a caratterizzare, oltre ai cadaveri, anche alcuni personaggi addormentati, ben diversi dai bei giovinetti che saranno immortalati in questo schema nei secoli successivi: i dormienti distesi sulla schiena col braccio intorno al capo, nella pittura vascolare attica a figure nere, non sono necessariamente (e a volte niente affatto) belli.

È infatti Polifemo il primo dormiente ad assumere la posa recumbente con il braccio intorno al capo, in uno *skyphos* beota collocabile intorno al 520 a.C. [fig. 5]. Perché connotare soggetti morti e dormienti con la medesima posa? Innanzi tutto è da ricordare che, come noto, in antico le nozioni e le conseguenti rappresentazioni del sonno e della morte sembravano godere di una peculiare contiguità (McNally 1985, 169; Mainoldi 1987; Kortbojian 1995, 100-114; Giudice 2003). In secondo luogo sarà utile osservare che in prima istanza lo schema 'tipo Endimione' viene applicato a una categoria particolare di dormienti: quelli che, secondo il mito, verranno lesi nella propria incolumità fisica a causa dell'incoscienza del sonno (esemplari i casi di Polifemo e di Alcioneo). In questo senso la posa potrebbe avere valore prolettico e sintetizzare in un solo gesto il legame cognitivo, causale e temporale che nel racconto lega il sonno al *vulnus* (Connor 1984, 394).



fig 5 | *Polifemo addormentato, skyphos beota a figure nere della bottega del Pittore di Tesco, 520 a.C.* Berlino, Antikensammlung, Inv. V. I. 3283.

La ceramica a figure rosse



fig. 6 | *Simposiasti*, stamnos attico a figure rosse di Smikros, 510-500 a.C. Bruxelles, Musées Royaux, Inv. A 717.

Come noto, l'introduzione della ceramica a figure rosse costituisce una svolta innovativa, non solamente dal punto di vista della tecnica decorativa, ma anche per quanto riguarda i soggetti e le convenzioni iconografiche utilizzate per rappresentarli (Mertens 1988, 424-433). Questo scarto creativo risulta evidente anche nelle modalità di acquisizione e di utilizzo dello schema 'tipo Endimione' nei vasi attici a figure rosse: la posa in esame non viene più applicata solo a morti e dormienti, ma viene utilizzata anche per la rappresentazione di due nuove categorie di soggetti: gli amanti e i simposiasti [fig. 6].

Sembra dunque che questo schema iconografico esprimesse, nel linguaggio visuale antico, una condizione umana – un *pathos* – comune ai morti/morenti, agli addormentati, agli amanti e ai simposiasti. Ne è prova il fatto che uno stesso ceramografo, il Pittore di Nikosthenes, utilizzi la posa recumbente col braccio intorno al capo per rendere tre diverse categorie di soggetti: il corpo di Sarpedonte sorretto da Hypnos e Thanatos nella *kylix* del British Museum [fig. 7], Alcioneo addormentato prima di essere ucciso da Eracle nella *kylix* di Melbourne [fig. 8] e un uomo cui viene praticata una *fellatio* nel *kantharos* di Boston [fig. 9].

È interessante notare, inoltre, che i simposiasti raffigurati nello schema 'tipo Endimione' sono di norma in compagnia di un auleta, colti probabilmente nell'atto di cantare [figg. 6, 10, 11]. Questo particolare è riscontrabile a partire

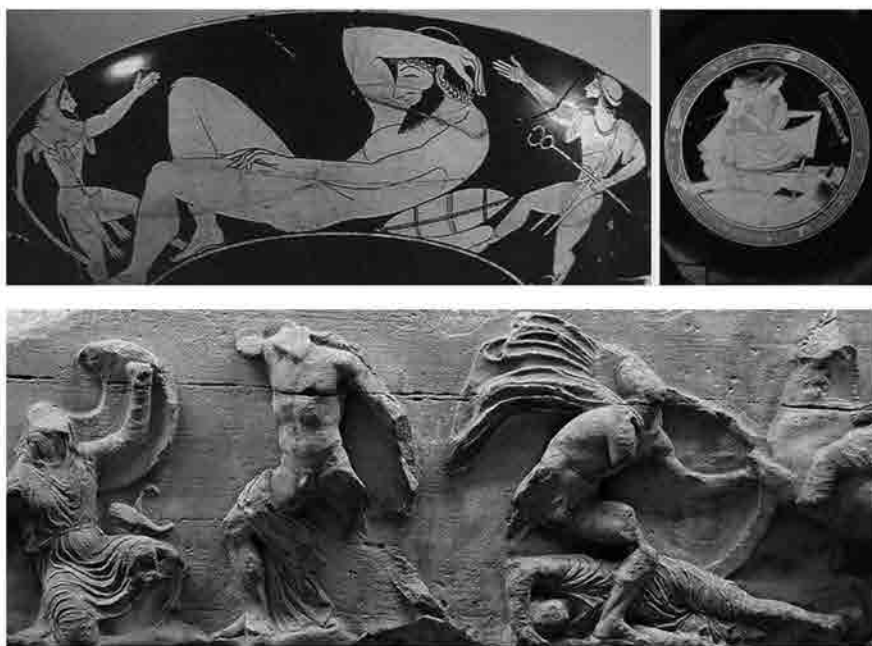


Da sinistra a destra: fig. 7 | *Corpo di Sarpedonte sollevato da Hypnos e Thanatos*, kylix attica a figure rosse del Pittore di Nikosthenes, 510-500 a.C. da Vulci. Londra, British Museum, Inv. E 12; fig. 8 | *Alcioneo addormentato*, kylix attica a figure rosse del Pittore di Nikosthenes, 510 a.C. da Vulci. Melbourne, National Gallery Victoria, Inv. 1730.4; fig. 9 | *Fellatio*, kylix attica a figure rosse del Pittore di Nikosthenes, 520 a.C. da Vulci. Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 95. 61 (dono di E. P. Warren). 10. *Simposio*, kylix attica a figure rosse del Pittore di Trittolemo, 480-470 a.C. da Vulci. Berlino, Antikensammlung, Inv. 2298; 11. *Simposio*, kylix attica o beota a figure rosse, 470 -460 a.C. Londra, British Museum, 1895, 10-27. 2.

da una *kylix* del British Museum [fig. 11] nella quale sono rappresentati due uomini sdraiati su una *kline*: uno dei due suona il doppio flauto, mentre l'altro porta il braccio dietro il capo e con la bocca dischiusa canta un verso di Praxilla, dipinto come un fumetto tra la sua bocca e il bordo ($\omega\delta\iota\alpha\tau\eta\varsigma\theta\upsilon\rho\acute{\iota}\delta\omicron\varsigma$, Praxill. *Fr.* 5). La condizione sensoriale espressa dalla posa recumbente con il braccio intorno al capo non è, dunque, semplicemente legata all'ebbrezza, ma piuttosto al peculiare stato estatico prodotto dalla combinazione di canto e consumo di vino (Catoni 2010, 223-251).

Nella stessa ceramica a figure rosse, d'altro canto, lo schema 'tipo Endimione' continua a caratterizzare anche le figure di cadaveri e addormentati, oltre che le nuove categorie di banchettanti e amanti: la posa è applicata a un dormiente nella nota *kylix* di Pinthias, che raffigura Alcioneo addormentato prima che Eracle gli sottragga la vita [fig.12]. La stessa posa è invece utilizzata per la raffigurazione di un cadavere nello splendido tondo di *kylix* del Pittore di Brygos, dove il corpo morto di Aiace viene mostrato in tutta la sua imponenza, prima che Tecmessa lo copra col sudario (cfr. la successiva descrizione del velamento del cadavere di Aiace in Soph., *Aj.* 915-973) [fig. 13].

La grande diffusione dello schema 'tipo Endimione' e il suo variegato utilizzo sarà probabilmente stato favorito dalla sua presenza in luoghi



Da sinistra a destra: fig. 12 | *Alcione addormentato*, kylix attica a figure rosse di Pinthias, 525-500 a.C. da Vulci. Monaco, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 2590; fig. 13 | *Cadavere di Aiace*, tondo di kylix attica a figure rosse del Pittore di Brygos, 490 a.C. Malibu, Paul Getty Museum, Inv. 86 AE 286. fig. 14 | *Guerriero atterrato*, particolare dal fregio meridionale del Tempio di Athena Nike ad Atene, ca. 425 a.C. Atene, Museo dell'Acropoli.

pubblici di grande valore rappresentativo, come l'Acropoli di Atene: tutte le proposte di ricostruzione dell'Amazzonomachia dipinta sullo scudo dell'Athena *Parthenos* di Fidia prevedono la presenza nella parte inferiore del tondo di un'Amazzone supina con la testa circondata dal braccio destro (cfr. Pl. *HN* XXXVI 18; Leipen 1971, 41-46; Simon, Hölscher 1976); la stessa posa viene inoltre usata per raffigurare un guerriero sconfitto nel fregio meridionale del tempio di Athena Nike [fig.14].

Lo schema 'tipo Endimione' viene adottato anche dalle botteghe magno-greche per i vasi a figure rosse, le cui produzioni di maggior pregio sono collocabili tra l'ultimo quarto del V secolo e la fine del IV secolo a.C. (cfr. Trendall 1989,15-16; Pontrandolfo, Rouveret 1992, 405-417). In quel contesto lo schema si applica per lo più a soggetti morti e dormienti, nel contesto di una vasta predilezione per temi tragici e miti di rara attestazione figurativa (Trendall 1989, 11-13; Roscino 2012; Pots & Plays 2012; Taplin 2007) [figg. 15, 16, 17].



Da sinistra a destra: fig. 15 | *Oreste presso l'omphalos ed Erinni addormentate*, particolare da cratere apulo tipo Gnathia del Pittore di Konnakis, 360-350 a.C. da Ruvo di Puglia. San Pietroburgo, Ermitage, Inv. B1743; fig. 16 | *Guerrieri Traci uccisi*, particolare da situla apula a figure rosse del Pittore di Licurgo, 355-345 a.C. da Ruvo di Puglia. Napoli, Museo Archeologico, Inv. 81863 (H2910); fig. 17 | *Mnesterofoia*, cratere campano del Pittore di Issione, 340-320 a.C. da Capua. Parigi, Musée du Louvre, Inv. CA 7124.

La medesima posa, d'altro canto, continua a essere utilizzata per la raffigurazione di simposiasti accompagnati da suonatori (cfr. Napoli, Museo Archeologico Nazionale 85873; Lipari, Museo Archeologico Regionale 18431). Mancano, invece, a partire dall'età tardoclassica attestazioni dell'utilizzo dello schema in scene a tema sessuale, ma ciò dipende da una generale dismissione nel corso del IV secolo a.C. dei soggetti esplicitamente erotici, ai quali si preferiscono allusive scene di seduzione (cfr. Calame 1996; Baggio 2004, 117-217; Lynch 2009).

L'età ellenistica: *Sleeping Beauty*

In età ellenistica si può registrare un certo scarto rispetto all'uso che dello schema 'tipo Endimione' si era fatto in precedenza. È in questo periodo, infatti, che vanno collocate le sue prime applicazioni ai 'belli addormentati' – uomini e donne di bell'aspetto che nel languore del sonno attraggono l'attenzione di amanti divini.

Si tratta in particolare di statue di Arianna e Endimione a noi pervenute per il tramite di copie di età romana [figg. 18-19]: il braccio disteso a circondare il capo scopre le loro belle carni e dispone le membra in un atteggiamento di languido abbandono, esaltandone la bellezza ma anche la sottomissione impotente davanti al proprio amante divino. Anch'essi sono vittime di un *vulnus*, quello amoroso, secondo una metafora comune al sentire ellenistico, in cui l'amore è lotta, battaglia e, infine, sconfitta (Murgatroyd 1975, 68-79; Rissman 1983).



Da sinistra a destra: fig. 18 | *Arianna addormentata*, marmo, copia romana da un originale greco di II secolo a.C. Roma, Musei Vaticani, Inv. 548; fig. 19 | *Endimione addormentato*, marmo, copia romana di un originale greco di II secolo a.C. Londra, British Museum, Inv. 1567 (già Townley Collection). fig. 20 | *Guerriero morente*, particolare dal Sarcophago di Alessandro. Marmo, ca. 310 a.C. da Sidone. Istanbul, Museo Archeologico, Inv. 370.

Non mancano, d'altro canto, aspetti di continuità con la tradizione precedente: sul fronte del sarcofago di Alessandro [fig. 20] è raffigurata una scena di combattimento e uno dei soldati sconfitti, in basso al centro, tra i piedi degli altri combattenti, è disposto secondo lo schema 'tipo Endimione', col corpo arcuato e la testa gettata all'indietro, in una resa formale enfatica che ci ricorda le esasperazioni della postura rilevate in area magno-greca [cfr. fig. 16].



Da sinistra a destra: fig. 21 | *Gigante atterrato*, marmo, copia romana dal Piccolo Donario Pergameno, metà III – metà II secolo a.C. Napoli, Museo Archeologico, Inv. 6013 Farnese; fig. 22 | *Dioniso*, particolare dal Cratere di Derveni, bronzo dorato, ca. 330 a.C. da Derveni. Salonico, Museo Archeologico, Inv. Derveni B1.

Un'altra nota rappresentazione di combattente sconfitto disposto nella posa recumbente col braccio intorno al capo è la statua di Gigante morto conservata a Napoli [fig. 21], probabilmente una copia romana dal Piccolo Donario Attalide (cfr. Coarelli 2014, con bibliografia).

L'uso dello schema per la raffigurazione dei banchettanti prende una piega alquanto singolare nel Cratere Derveni (cfr. Bandinelli 1974-1975; Grassigli 1999; Magnelli 2009), un grande recipiente in bronzo dorato e sbalzato, databile intorno al 330 a.C., sul quale è rappresentato il banchetto di Dioniso, che siede sulla *kline* con le ginocchia lievemente piegate e il braccio intorno al capo [fig. 22]. C'è da chiedersi come questa posa, altrove utilizzata per soggetti incoscienti o vulnerabili, possa applicarsi a un dio. Ma non a caso è proprio Dioniso l'unico soggetto divino a essere rappresentato secondo questo schema (cfr. anche la statua del Museo di Delo A 4121, la coppa a rilievo di Atene, Mus. Naz. 2345, la terracotta del Louvre Myr 180, N 1107: tutti manufatti databili intorno al II secolo a.C.).

Per dare una lettura di questa particolare applicazione dello schema, sarà da considerare – oltre all'evidente prossimità tra le comuni figure di banchettanti e il dio del vino – che Dioniso è un dio “vulnerabile” (Henrichs 1984). Com'è noto, gli ἄθλα del dio – così come sono narrati da Nonno di Panopoli (XIII 19-34) – attraversano vicende di morte e di rigenerazione, e alcuni scolii all'Iliade riportano una versione del mito secondo la quale sarebbe ucciso da Perseo che ne getta il cadavere nella palude di Lerna (Scolii T ad Il. XIV 319). Bene attestata è anche la tradizione secondo la quale Dioniso sarebbe la reincarnazione di Zagreo, figlio di Zeus e Persefone, smembrato dai Titani per ordine di Era (Nonn. *Dionysiaca* VI). La partecipazione di Dioniso allo *status* umano di morte e

di sofferenza è forse una delle ragioni che inducono gli artefici antichi a disporlo secondo lo schema 'tipo Endimione': vedremo infatti di seguito come la nozione di vulnerabilità faccia parte del nucleo semantico che lo schema 'tipo Endimione' veicola nel linguaggio visuale antico.

Morte, sonno, eros e simposio: uno schema per quattro concetti

Brunilde Sismondo-Ridgway per prima ha tentato un'analisi organica della posa illustrata nelle immagini qui elencate. La studiosa, tuttavia, considera distintiva la sola posizione del braccio, tanto da denominare lo schema in esame "the Gesture of the Right Arm" e include nel medesimo gruppo l'Apollo Liceo, l'Amazzone di Policleteo, i cadaveri dei vasi attici a figure nere, i simposiasti dei vasi a figure rosse, gli Endimione, le Arianne e le Rea Silvia dei sarcofagi romani [figg. 23-24-25].

Quanto all'interpretazione del gesto, la studiosa ritiene che il braccio rivolto indietro caratterizzi in età arcaica i cadaveri; dal III secolo a.C. esso sarebbe passato a rappresentare i dormienti, indotti al sonno dalla stanchezza, dal dolore, o dal vino; una successiva evoluzione avrebbe portato dal riposo dei dormienti al riposo da svegli, producendo le tipologie dell'Apollo Liceo e dell'Amazzone policletea (Sismondo-Ridgway 1974, 9-12).

Questa analisi, che intenderebbe proporre una lettura organica della postura, presenta qualche punto debole. Da prendere in considerazione, innanzitutto, il fatto che il braccio destro sollevato sopra la testa, in varie gradature di posizione e in diverse accezioni di significato, è un elemento molto comune nell'iconografia antica e caratterizza una gamma di soggetti molto più ampia di quella esplorata dalla studiosa: esso si trova nei *mourners* del compianto funebre; nella pittura vascolare uomini e donne talora portano una mano al capo in segno di preoccupazione o spavento; infine una delle più comuni rappresentazioni della sposa coglie la donna nell'atto di togliere il velo dal capo davanti al marito nel gesto rituale dell'*anakalypsis*.



Da sinistra a destra; fig. 23 | *Endimione addormentato*, particolare da sarcofago, III secolo d.C. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 47.100.4a b (già Warwick Castle); fig. 24 | *Arianna addormentata e corteo dionisiaco*, sarcofago, fine II secolo d.C. Baltimora, Walters Art Gallery, Inv. 23.37; fig. 25 | *Rea Silvia addormentata e Marte*, sarcofago, II-III secolo d.C. Roma, Palazzo Mattei, Inv. 61.

Va considerato perciò che esiste un ampio repertorio di schemi iconografici che, nell'arte antica, prevedono che un personaggio porti una mano alla testa. All'interno di questi possiamo circoscrivere il nostro caso in cui il personaggio curva bensì il braccio sopra il capo in una particolare, languida, disposizione (senza battere la mano sulla testa, in segno di dolore) ma, al gesto, si associa anche una distintiva postura delle gambe e del busto: si tratta dei soggetti sdraiati o semisdraiati con una gamba piegata e il braccio rivolto indietro a circondare la testa. Lo schema iconografico, difatti, non è un gesto, ma una peculiare disposizione delle membra del corpo, considerate nel loro insieme (Catoni 2005, 1-7, 71-78): ovvero, una vera e proprio *Pathosformel*. In secondo luogo l'analisi della Sismondo-Ridgway non prende in considerazione soggetti quali i simposiasti e gli amanti, che sfuggono vistosamente alla categorizzazione proposta: l'attestazione di simposiasti in questa posa viene annotata ma non discussa dall'autrice (Sismondo-Ridgway 1974, 10 n. 59), mentre i soggetti erotici non vengono affatto menzionati.

In contrasto con la Ridgway si pone Claudio Franzoni, autore di un lavoro che si ripropone di stabilire una tassonomia degli *schemata* dell'arte classica a partire dalla disposizione delle singole parti del corpo (Franzoni 2006). Anche Franzoni considera il gesto del braccio come caratteristica unica e connotante dello schema e inserisce le Amazzoni ferite e l'Apollo Liceo nella medesima categoria del 'tipo Endimione' ma, a differenza della Ridgway, sostiene che non vi sia una variazione diacronica nel contenuto emotivo della posa: lo studioso italiano è persuaso che essa non veicoli affatto uno specifico *pathos*, ma ne comunichi piuttosto l'intensità. Perviene dunque alla conclusione che esso caratterizzi i soggetti che vengono sopraffatti da un *pathos*, sia di tipo positivo – come l'amore e il vino – che di tipo negativo – come il dolore o la morte (Franzoni 2006, 160-161). Nel merito dell'analisi che stiamo qui proponendo, il concetto di "abbandono" suggerito da Franzoni al termine del suo studio pare prezioso e molto convincente, anche se la galleria iconografica qui presentata depone a favore della variabilità diacronica del messaggio veicolato dallo schema 'tipo Endimione'.

Per tracciare una prima conclusione di questi "appunti per una galleria iconografica" possiamo affermare che gli esempi riportati hanno evidenziato che la posa recumbente con un braccio intorno al capo nasce originariamente per la rappresentazione dei morti e degli agonizzanti, ma si applica ben presto ad altri soggetti, apparentemente eterogenei: i dormienti, i simposiasti e gli amanti. Della contiguità di questi concetti ci

sono testimoni le fonti letterarie antiche: Thanatos e Hypnos, considerati fratelli sia nei poemi omerici (Hom. *Il.* XIV 231 ; XVI 671-682) che nella *Teogonia* di Esiodo (Hes. *Th.* 211-213), nella narrazione epica condividono i medesimi epiteti formulari (μαλακός cfr. Dee 2002 s.v. ὕπνος B10, s.v. θάνατος B9). La morte, inoltre, è talvolta connotata come "sonno bronzeo" (χάλκεος ὕπνος cfr. Dee 2002 s.v. ὕπνος B17) e Hypnos viene definito nell'epos "colui che tutto vince" (πανδαμάτωρ Hom. *Il.* II 5; *Od.* IX 360), attributo che viene utilizzato anche in relazione alla morte nell'*Antologia Palatina* (*Anth. Gr.* XVI 213).

L'ubriachezza, dal canto suo, viene assimilata da Aristotele al sonno e alla follia perché tutte queste condizioni causano una diminuzione delle facoltà razionali (Arist. *Eth. Nic.* 1146 b 31-1147 b 19). Anche Eros, infine, è accostato a Hypnos dall'epiteto "colui che scioglie le membra" (λυσιμέλης), utilizzato nell'epica per descrivere il sonno (cfr. Dee 2002 s.v. ὕπνος A1) e nella lirica per indicare il piacere sensuale (cfr. Sapph. *Fr.* 137; Archil. *Fr.* 118).

Le fonti letterarie e iconografiche sembrano, dunque, concordare sulla convergenza di nozioni apparentemente dissimili come sonno, morte, ubriachezza e piacere sensuale. La condizione umana espressa dallo schema "di Endimione" è dunque uno stato percettivo che accomuna tutte queste categorie di soggetti, che nel loro insieme si può dire raffigurino uno stato alterato della coscienza. I morenti perdono definitivamente ogni facoltà fisica e psicologica, i dormienti si trovano in un momento di sospensione della ragione, i simposiasti hanno rinunciato a un certo grado di lucidità intellettuale in cambio di un maggiore slancio immaginativo ed emotivo, le capacità razionali degli amanti sono dissolte da Eros nel momento del piacere. L'alterazione della coscienza razionale, tuttavia, rende il soggetto inattivo e provoca anche un drastico calo delle capacità difensive: il gesto del braccio che circonda la testa rende esplicita la vulnerabilità della figura, esponendo letteralmente il fianco all'attacco degli avversari.

In età ellenistico-romana il contenuto della posa inizierà a includere una certa componente voyeristica: lo schema "di Endimione" verrà usato per rappresentare giovani seminudi addormentati di ambo i sessi, amanti di divinità. La perdita del controllo su sé stessi e la vulnerabilità dipenderanno, in questo caso, da una condizione emotiva, dal *vulnus* d'amore che rende i soggetti inermi, tanto più nella disparità tra il polo umano e quello divino della coppia.

In epoca tardo-antica il tema dello sbilanciamento tra l'uomo e Dio verrà riproposto nei monumenti cristiani per l'iconografia di Giona, addormentato sotto il ricino alle porte di Ninive [fig. 26]. Intorno al VI secolo d.C. tuttavia le attestazioni di questo schema si affievoliscono sino a scomparire, ed esso rimane quiescente per circa otto secoli. Sarà il Rinascimento a riesumare questa posa, grazie all'imitazione dei monumenti antichi che vengono man mano riscoperti: non a caso il *pathos* sotteso alla ripresa moderna dello schema 'di Endimione' ricalca quello di età ellenistico-romana, ossia la combinazione di sonno e voyerismo [cfr. fig. 27]. Vengono tuttavia perse quasi del tutto le nozioni di vulnerabilità e di incoscienza, che facevano parte del nucleo semantico originario.



Da sinistra a destra: fig. 26 | *Giona addormentato sotto il ricino*, particolare da sarcofago, fine del III secolo a.C. Roma, Santa Maria Antiqua al Foro Romano; fig. 27 | *Il Baccanale degli Andrii*, Tiziano. 1523-1526. Madrid, Museo del Prado.

GALLERIA



Anceo sotto il cinghiale Calidonio. Particolare del Vaso François. 570 a.C. da Chiusi. Firenze, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 4209.



Cadavere di Cicno. Oinochoe attico a figure nere di Lydos. 540 a.C. da Vulci. Berlino, Antikensammlung, Inv. F 1732.



Ilioupersis. Anfora attica a figure nere di Lydos. 550-540 a.C. da Vulci. Berlino, Antikensammlung, Inv. F 1685.



Gigante atterrato. Particolare dalla Gigantomachia del fregio settentrionale del Tesoro dei Sifni a Delfi, 525 a.C. Delfi, Museo Archeologico.



Polifemo addormentato. Skyphos beota a figure nere della bottega del Pittore di Teseo. 520 a.C. Berlino, Antikensammlung, Inv. V. I. 3283.



Simposiasti. Stamnos attico a figure rosse di Smikros. 510-500 a.C. Bruxelles, Musées Royaux, Inv. A 717.



Corpo di Sarpedonte sollevato da Hypnos e Thanatos. Kylix attica a figure rosse del Pittore di Nikosthenes. 510-500 a.C. da Vulci. Londra, British Museum, Inv. E 12.



Alcioneo addormentato. Kylix attica a figure rosse del Pittore di Nikosthenes. 510 a.C. da Vulci. Melbourne, National Gallery Victoria, Inv. 1730.4.



Fellatio. Kylix attica a figure rosse del Pittore di Nikosthenes. 520 a.C. da Vulci (dono di E. P. Warren). Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 95.61.



Simposio. Kylix attica a figure rosse del Pittore di Trittolemo. 480-470 a.C. da Vulci. Berlino, Antikensammlung, Inv. 2298.



Simposio. Kylix attica o beota a figure rosse. 470-460 a.C. Londra, British Museum, 1895,10-27.2



Alcioneo addormentato. Kylix attica a figure rosse di Pinthias. 525-500 a.C. da Vulci. Monaco, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 2590.



Cadavere di Aiaie. Tondo di kylix attica a figure rosse del Pittore di Brygos. 490 a.C. Malibu, Paul Getty Museum, Inv. 86 AE 286.



Cadavere di Aiace. Tondo di kylix attica a figure rosse del Pittore di Brygos. 490 a.C. Malibu, Paul Getty Museum, Inv. 86 AE 286.



Oreste presso l'omphalos ed Erinny addormentate, particolare da cratere apulo tipo Gnathia del Pittore di Konnakis. 360-350 a.C. da Ruvo di Puglia. San Pietroburgo, Ermitage, Inv. B1743.



Guerrieri Traci uccisi, particolare da situla apula a figure rosse del Pittore di Licurgo. 355-345 a.C. da Ruvo di Puglia. Napoli, Museo Archeologico, Inv. 81863 (H2910).



Mnesterofonia, cratere campano del Pittore di Issione. 340-320 a.C. Da Capua? Parigi, Musée du Louvre, Inv. CA 7124.



Arianna addormentata, marmo, copia romana da un originale greco di II secolo a.C. Roma, Musei Vaticani, Inv. 548.



Endimione addormentato, marmo, copia romana di un originale greco di II secolo a.C. Londra, British Museum, Inv. 1567 (già Townley Collection).



Guerriero morente, particolare dal Sarcofago di Alessandro. Marmo, ca. 310 a.C. da Sidone. Istanbul, Museo Archeologico, Inv. 370.



Guerriero morente, particolare dal Sarcofago di Alessandro. Marmo, ca. 310 a.C. da Sidone. Istanbul, Museo Archeologico, Inv. 370.



Dioniso, particolare dal Cratere di Derveni, bronzo dorato, ca. 330 a.C. da Derveni. Salonico, Museo Archeologico, Inv. Derveni B1.



Endimione addormentato, particolare da sarcofago, III secolo d.C. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 47.100.4a b (già Warwick Castle).



Arianna addormentata e corteo dionisiaco, sarcofago, fine II secolo d.C. Baltimora, Walters Art Gallery, Inv. 23.37.



Rea Silvia addormentata e Marte, sarcofago, II-III secolo d.C. Roma, Palazzo Mattei, Inv. 61.



Giona addormentato sotto il ricino, particolare da sarcofago, fine del III secolo a.C. Roma, Santa Maria Antiqua al Foro Romano.



Il Baccanale degli Andrii, Tiziano. 1523-1526. Madrid, Museo del Prado.

ENGLISH ABSTRACT

Endymion – a beautiful shepherd loved by the goddess Selene, who made him sleep forever to preserve him from oldness and death – has always been considered the prototype of sleeping beauty. One of the most represented subjects in roman art, he is often shown in the same posture: laying on a rock, he sleeps with a knee slightly bent and an arm around his head. This iconographical schema is also used to represent other handsome human lovers of divinities, such as Ariadne or Rea Silvia. Though this posture is mostly known for sleeping beauties' representations, it has a long lasting history, which goes back to the first quarter of the 6th century B.C. and prosecute to the present day. The aim of this work is to trace the evolution of this schema through Greek art: by means of an image gallery I will show that in ancient times this posture was used to represent not only beautiful sleeping heroes, but also dead bodies, banqueting figures and lovers.

BIBLIOGRAFIA

Baggio 2004

M. Baggio, *I gesti della seduzione: tracce di comunicazione non-verbale nella ceramica greca tra VI e IV secolo a.C.*, Roma 2004.

Bianchi Bandinelli 1974 -1975

R. Bianchi Bandinelli, *Il cratere di Derveni*, "Dialoghi di Archeologia" VIII (1974-1975), 179 -200.

Calame 1996

C. Calame, *L'Eros dans la Grèce antique*, Parigi – Berlino 1996.

Catoni 2005

M. L. Catoni, *Schemata: comunicazione non verbale nell'antica Grecia*, Pisa 2005.

Catoni 2010

M. L. Catoni, *Bere vino puro. Immagini del simposio*, Milano 2010.

Clarke 2001

J. R. Clarke, *Looking at Lovemaking: Constructions of Sexuality in Roman Art*, Los Angeles 2001.

Coarelli 2014

F. Coarelli (ed.), *La Gloria dei Vinti. Pergamo, Atene, Roma*. Catalogo della Mostra (Roma, 18 aprile – 7 settembre 2014), Milano 2014.

Connor 1984

P.J. Connor, *The dead hero and the sleeping giant by the Nikostenes painter at the beginnings of a motif*, in *Archäologischer Anzeiger*, "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts" 99 (1984), 387-394.

Culasso Gastaldi 1976-1977

E. Culasso Gastaldi, *L'Amazzonomachia "teseica" nell'elaborazione propagandistica ateniese*, "Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino" 111 (1976-1977), 283-296.

Dee 2002 s.v. ὕπνος

J. H. Dee, ὕπνος in J. H. Dee, *Epitheta rerum et locorum apud Homerum*, Hildesheim 2002, 530-533.

Dee 2002 s.v. θάνατος

J. H. Dee, θάνατος in J. H. Dee, *Epitheta rerum et locorum apud Homerum*, Hildesheim 2002, 256.

Ferguson 2012

E. Ferguson, *Jonah in early Christian art*, in A. Cissé Niang, C. Osiek (eds.) *Text, image, and Christians in the Graeco-Roman world: a festschrift in honor of David Lee Balch*, Princeton 2012, 342-353.

Franklin 1986

J. L. Franklin, *Games and Lupanar: Prosopography and Neighborhood in Ancient Pompeii*, "The Classical Journal" 81 (1986), 319-328.

Franzoni 2006

C. Franzoni, *Tirannia dello sguardo. Corpo, gesto, espressione nell'arte greca*, Torino 2006.

Gabelmann 1986

H. Gabelmann, *Endymion* in "Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae" III, 1986, 726-742.

Giudice 2003

E. Giudice, *Hypnos, Thanatos e il viaggio della morte sulle "lekythoi" funerarie a fondo bianco*, "Ostraka" XII.2 (2003), 145-158.

Grassigli 1999

G. L. Grassigli, *La fede di Astion. Per un'interpretazione del Cratere di Derveni*, "Ostraka IX (1999), 99-143.

Grassinger 199

D. Grassinger, *Die antiken Sarkophagreliefs, 12: Die mythologischen Sarkophage, Teil 1*, Berlino 1999.

Henrichs 1984

A. Henrichs, *Loss of self, suffering, violence: the modern view of Dionysus from Nietzsche to Girard*, "Harvard Studies in Classical Philology" 88 (1984), 205-240.

Koortbojian 1995

M. Koortbojian, *Myth, meaning and Memory on Roman Sarcophagi*, Berkeley 1995.

Leipen 1971

N. Leipen, *Athena Parthenos: a reconstruction*, Toronto 1971.

Lime

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, I-VIII, Index, Suppl. Zurigo-Monaco 1981-2009.

Lynch 2009

K. M. Lynch, *Erotic Images on Attic Vases: Markets and Meanings*, in J. H. Oakley, O. Palagia, F. Oakley (eds.) *Athenian Potters and Painters*, Oxford 2009.

Maffei 1994

S. Maffei (ed.) Luciano, *Descrizioni di opere d'arte*, Torino 1994.

Magnelli 2009

E. Magnelli, *Il cratere di Derveni, Nonno e il bouples di Licurgo*, "Prometheus" XXXV (2009), 125-138.

Mainoldi 1987

C. Mainoldi, *Sonno e Morte in Grecia antica*, in R. Raffaelli (ed.) *Rappresentazioni della morte*, Urbino 1987.

McNally 1985

S. McNally, *Ariadne and Others: Images of Sleep in Greek and Early Roman Art*, in "Classical Antiquity" IV (1985), 152-192.

Mercuri 1986

E. Mercuri (ed.) *Il nudo nell'arte contemporanea*, Milano 1986

Mertens 1988

J. R. Mertens, *Some Thoughts on Attic Vase-Painting of the 6th Cent. B.C.*, in J. Christiansen, T. Melander (eds.) *Ancient Greek and Related Pottery* (Atti del convegno, Copenhagen 31 agosto – 4 settembre 1987), Copenhagen 1988.

Murgatroyd 1975

P. Murgatroyd, *Militia Amoris and the Roman Elegists*, "Latomus" XXXIV (1975), 59-79.

Pontrandolfo, Rouveret 1992

A. Pontrandolfo, A. Rouveret, *Le tombe dipinte di Paestum*, Modena 1992.

Pots & Plays 2012

Aa. Vv. *Pots & Plays. Teatro attico e iconografia vascolare: appunti per un metodo di lettura e di interpretazione*, in "Engramma" 99 (2012), 4-23.

Rissman 1983

L. Rissman, *Love as War: Homeric Allusion in the Poetry of Sappho*. Königstein 1983.

Roscino 2012

C. Roscino, *Iconografia e Iconologia. Premessa. Mito*, in L. Todisco (ed.) *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*. II. Roma 2012, 153 - 154.

Settis [2005] 2008

S. Settis, *Schemata e Pathosformeln fra antichi e moderni* in M. L. Catoni, *Schemata: comunicazione non verbale nell'antica Grecia*, Pisa [2005] 2008.

Shapiro, Iozzo, Lezzi-Hafter 2013

A. Shapiro, M. Iozzo, A. Lezzi-Hafter (eds.), *The François Vase: New Perspectives*, Zurich 2013.

Sichterermann 1992

H. Sichtermann, *Die antiken Sarkophagreliefs, 12 : Die mythologischen Sarkophage*, Teil 2, Berlino 1992.

Sichterermann, Koch 1975

H. Sichtermann, G. Koch, *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen*, Tubinga 1975.

Simon, Hölscher 1976

E. Simon, T. Hölscher, *Die Amazonenschlacht auf dem Schild der Athena Parthenos*, "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung" XCI (1976), 115-148.

Sismondo Ridgway 1974

B. Sismondo Ridgway, *A history of five Amazons*, "American Journal of Archaeology" 78 (1974), 1-12.

Taplin 2007

O. Taplin, *A New Pair of Pairs: Tragic Witnesses in Western Greek Vase Painting?*, in C. Kraus, S. Goldhill, H. P. Foley, J. Elsner *Visualizing the Tragic. Drama, Myth and Ritual in Greek Art and Literature*, Oxford 2007.

Torelli 2007

M. Torelli, *Le strategi di Kleitias: composizione e programma figurativo del vaso Francois*, Milano 2007.

Turcan 1999

R. Turcan, *Messages d'outre-tombe: l'iconographie des sarcophages romains*, Parigi 1999.

Trendall 1989

A. D. Trendall, *Red Figure Vases of South Italy and Sicily. A Handbook*. Londra 1989.

Zanker [2004] 2008

P. Zanker, B. C. Ewald, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani [Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, Monaco 2004], traduzione di Flavio Cuniberto, Roma 2008.

I limiti dell'amore. Presentazione del libro *Adone. Variazioni sul mito*, Venezia 2014

Alessandro Grilli



Quell'ottuso oggetto del desiderio

A una persona di cultura non specialistica, il nome di Adone evoca oggi in prima battuta – forse anche senza altre associazioni – un modello canonico di bellezza maschile. Per l'uomo della strada, insomma, Adone è semplicemente... un adone: il personaggio del mito, giunto a noi attraverso così tante e varie incarnazioni poetiche e figurative, tende a sparire dietro la preziosa antonomasia, da lungo tempo lessicalizzata, con cui l'italiano e altre lingue europee designano ogni ragazzo molto bello¹. Se scaviamo appena oltre, vediamo che a questa bellezza si associano connotazioni disparate, se non contraddittorie: per alcuni, l'avvenenza di Adone è sinonimo di leggiadria effeminata e leziosa, e rimanda a un esausto repertorio classicistico o addirittura accosta il personaggio all'ideale pederotico²; per altri, al contrario, Adone è invece l'emblema di una bellezza maschile muscolosa e compiaciuta, fatta di palestra e di unguenti, che si realizza in una costruzione statuaria tanto perfetta quanto inaccessibile³.

Com'è possibile che da uno stesso personaggio del mito procedano associazioni di idee così diverse, così contraddittorie? Per capirlo, è necessario tener conto di alcuni aspetti peculiari della figura mitica di Adone, e della sua frastagliata fortuna nelle culture antiche e moderne. Il dato senz'altro più importante è la frammentazione dei punti di irraggiamento: a differenza di quanto succede per alcuni miti, soprattutto tragici, che possono contare su archetipi letterari di grandezza incontrastata (si pensi a Edipo o a Medea e alla loro dipendenza dai capolavori di Sofocle e di Euripide), fin dall'antichità il mito di Adone non si cristallizza intorno a un modello poetico unico o comunque predominante. Questa peculiarità determina uno sviluppo disomogeneo della tradizione, che, pur muovendo da testi letterari anche importanti, lascia comunque ampio margine ad altri spunti disparati, che vanno dal trattato mitografico al dialogo filosofico, dalla concreta prassi rituale al metadiscorso degli allegoristi. Questo fa di Adone una figura sospesa tra religione e poesia, tra mito e occasione festiva, e la tradizione adonia si configura di conseguenza come un percorso tra i più complessi e tortuosi dell'intera mitologia greco-latina, con precedenti mediorientali (a partire dal III millennio a.C.) e propaggini che attraversano, dopo quella classica, tutte le culture dell'Occidente. Nel corso di una disseminazione così ampia e variegata Adone assume molti aspetti, ma curiosamente, a ogni tappa, sembra spogliarsi di qualche tratto specifico, finché di tutta la sua complessità primitiva resta, nella tradizione più recente, solo la bellezza, una bellezza tanto perfetta quanto vuota. «Adone, Adone, Adone»: così culmina, in un poema drammatico di Marcello Macedonio pubblicato nel 1614, lo strazio di Venere alla morte del ragazzo; ed è a mio parere proprio questo verso, un verso che siamo incerti fino in fondo se considerare pedestre o sublime, a esprimere nel modo più icastico la natura proiettiva, ecolalica, autoreferenziale del personaggio e della sua forma. L'Adone che la tradizione lascia giungere fino a noi è essenzialmente un vacuum, un'assenza, un silenzio («ma tu già taci Adone», lamentava appunto la Venere di Macedonio), un oggetto indeterminato del desiderio che ogni contesto culturale può risemantizzare di volta in volta a suo arbitrio.



Non è un caso che, nelle principali versioni antiche del mito, Adone non parli mai: di lui non ci giungono le parole, e non solo perché per un buon tratto della vicenda a lui tocca la parte del morto, ma perché anche nel resto del tempo lo sospinge ai margini della scena la presenza molto più ingombrante della dea. Nelle *Metamorfosi*, ad esempio, Venere lo travolge sotto un mare di racconti, affabulazioni, consigli, e le parole del ragazzo non vengono nemmeno registrate, comprese in un'unica domanda: alla menzione dell'odio che oppone la dea alle bestie feroci, Adone «le chiede perché» (*Quae causa roganti*, v. 552), e quella richiesta, riportata per di più solo in forma indiretta, rimane l'unico suo contributo discorsivo registrato dall'autore.

Anche quando i poeti moderni capovolgeranno la versione ovidiana del mito facendo di Adone un ragazzo la cui vita si rinnova ciclicamente, come il Keats nel II libro dell'*Endymion* (vv. 387-587), la rappresentazione del giovinetto sarà comunque muta: lì Adone si sveglia tra i fiori, si stiracchia, sbadiglia, si mostra nella sua impareggiabile bellezza, ma sta zitto – mentre un amorino e poi Venere esaudiranno con dettagliatissimi ragguagli ogni curiosità di Endimione, che ha appena assistito allo spettacolo.

Del resto che Adone non parli mai, o quasi, non è poi così incomprensibile, se si pensa che le uniche parole che la più antica tradizione letteraria gli attribuisce sono tre versi della poetessa Prassilla di Sicione⁴, in cui si immagina che Adone risponda ai morti che lo accolgono nell'oltretomba chiedendogli cosa rimpianga di più del mondo di sopra:

La cosa più bella che lascio è la luce del sole,

La seconda le stelle splendenti e il volto della luna

E poi i meloni maturi, e le mele e le pere⁵.

Non proprio una risposta memorabile... O meglio: memorabile sì, ma per la sua spiazzante ingenuità (si ricordi che il ragazzo era appena uscito dal letto di Afrodite...). E infatti queste parole ci sono tramandate non da un ammiratore di Prassilla, bensì da un raccoglitore di proverbi che cerca di spiegare l'origine di un modo di dire apparentemente ancora in uso in epoca bizantina: «più stupido dell'Adone di Prassilla»⁶. Insomma, per quanto si possano trovare giustificazioni simboliche per quella singolare affermazione, sembra proprio che Adone sia solo un antecedente maschile

di Jessica Rabbit, un corpo sommamente desiderabile senza (diciamo così...) una personalità troppo determinata.

Molta di questa indeterminatezza, lo si può agevolmente dimostrare, è un riflesso della natura ideale e universale della bellezza adonia, e della sua posizione inerzialmente oggettuale, che la connota, di necessità, come uno spazio vuoto: la bellezza di Adone è quella che, di volta in volta, ogni epoca o ogni gruppo culturale sono disposti ad attribuirgli; meno tratti salienti marcano il personaggio, dunque, meglio è. Ma uno sguardo alla tradizione antica del mito – una tradizione che comunque si dispiega lungo un arco di molti secoli – permette forse di capire meglio quali rinunce abbia comportato cristallizzare la bellezza assoluta in un emblema, e soprattutto quali ampiezze di significato sottenda l'apparente stabilità semantica di quell'emblema.

NOTE

1 A un'analisi della figura di Adone come canone di bellezza corporea è dedicata la prima parte di un importante studio generale sulla bellezza: W. Menninghaus, *Das Versprechen der Schönheit*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 2003, pp. 13-65. Una discussione critica delle tesi tutt'altro che convincenti di Menninghaus si trova nella mia recente monografia sulla fortuna del mito di Venere e Adone nella cultura europea: A. Grilli, *Storie di Venere e Adone. Bellezza, genere, desiderio*, Milano-Udine, Mimesis, 2012, in particolare pp. 13-22.

2 Una tendenza piuttosto rara nei testi protomoderni (presente ad esempio nelle Stanze nella Favola di Adone, di Lodovico Dolce, pubblicate nel 1545), ma più frequente a partire dall'immaginario del decadentismo (un esempio emblematico, dei molti possibili, è una raccolta di liriche del conte Jacques d'Adelswärd-Fersen (*L'Hymnaire d'Adonis: à la façon de M. le marquis de Sade*, Paris, Vanier, 1902), che uno scandalo pederotico spinse a trasferirsi da Parigi a Capri pochi anni dopo la pubblicazione del volume. La valenza omoerotica di Adone prevale invece decisamente nel XX secolo, anche se non sempre in relazione a ideali pederastici (si vedano ad esempio la raccolta di liriche di Marc Almond, *The Angel of Death in the Adonis Lounge*, London, Gay Men's Press, 1988).

3 Questa visione del personaggio forza in modo lampante la documentazione antica, che attesta un Adone talora sì valoroso (ad esempio nelle Dionisiache di Nonno di Panopoli), ma pur sempre di bellezza efebica. Viceversa la cultura popolare novecentesca tende a immaginare Adone come amante di Venere, dunque bello e desiderabile, senza desumere i tratti di questa bellezza dalle indicazioni pur esplicite nelle testimonianze classiche. Ecco perché quando gli psichiatri Harrison, Phillips e Olivardia si sforzano di introdurre una nuova etichetta per definire la dipendenza da anabolizzanti propria dei culturisti scelgono di chiamare il disturbo «complesso di Adone», ignari del rapporto semmai di antagonismo che sussiste tra la bellezza adonia e la corporatura erculea (sull'opposizione Adone/Eracle si veda in particolare P. Berrettoni, *Il maschio al bivio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007).

4 Vissuta nel V sec. a.C.; i versi provengono da un Inno in onore di Adone, fr. 1 Page.

5 Ove non diversamente indicato, sono mie le traduzioni dei testi non compresi nella presente antologia.

6 Zenobio, Centurie 4.21, 1.89 Leutsch-Schneidewin.

ENGLISH ABSTRACT

From its remote Near-Eastern origins to the present, the Adonis myth has assumed an extraordinary variety of meanings. Yet, in the course of its long history, spanning several millennia and a number of civilizations, the young lover of the great Goddess lost most of his peculiar traits to become a standard symbol of male beauty. Adonis' beauty is weak and frail: its feminine nature, along with its perfection, easily makes it synonymous with lack of determination, therefore with ineffable emptiness. In modern Western civilization this perfect, spotless, unmarked beauty is a hallmark of unfulfilled love – its openness to continual resemantization an expression of the asymptotic curve of desire.

Per un paio d'ali. Variazioni sul mito della Bella addormentata

Lettura di *Maleficent* (USA 2014)

Monica Centanni e Stefania Rimini



Il cinema non smette di rovistare tra soffitte segrete di castelli incantati. Soltanto negli ultimi due anni ben quattro sono state le traduzioni filmiche della fiaba della *Bella addormentata nel bosco*, nelle varianti di Biancaneve o di Aurora/Rosaspina: le due interessanti, anche se non memorabili, versioni con Charlize Theron e Julia Roberts nelle vesti della ammaliante ‘matrigna cattiva’ – *Snow White and the Huntsman* (GB 2012, di Rupert Sanders); *Mirror Mirror* (USA 2012, di Tarsem Singh) – alle quali si affiancano due declinazioni più colte e raffinate: *Blancanieves* (ES, FR 2012, di Pablo Berger) e ora *Maleficent* (USA 2014, di Robert Stromberg).

Blancanieves è un prezioso esercizio di retorica visuale, che mette in campo uno stile graffiante, ricco di orpelli. La vicenda viene ambientata nell’Andalusia degli Anni Trenta, e immersa nella temperie surrealista; l’eccedenza dello sguardo avanguardista si coglie nei dettagli, negli scorci, e soprattutto nell’audacia di certe coloriture tematiche. *Blancanieves* è un film muto, in cui l’immaginario della fiaba dei Grimm viene rivisto alla luce di un preciso orizzonte di senso: “Il patrimonio visionario dell’iconografia

martirologica del Barocco spagnolo, turgido e sovraccarico, grottesco come un inferno medievale” (Marelli 2013, 33). Lo slittamento dell’ambientazione produce una serie di irriverenti colpi di scena, fra cui la trasformazione dei sette nani in una compagnia di *chartolada*, mentre il finale sembra escludere il lieto fine: la fanciulla addormentata, esibita nella sua bara di cristallo ai baci degli sconosciuti, diviene “orribile attrazione di uno sgarrupato circo Barnum” (Marelli 2013, 34).

Con *Maleficent*, invece, la riscrittura disneyana vira decisamente verso il registro di un’epopea fantasy, con qualche coloritura burtoniana, e spinge al massimo grado di intensità le *nuances* nero-gotiche già presenti nella precedente versione Disney del 1959. La lettura che ne diamo qui tiene conto del particolare gioco drammaturgico cui è sottoposto il *plot* della fiaba – dal quale scaturisce una inversione assiale del discorso, con la ribalta della strega Malefica, e una lieve sfumatura *gender* della storia.

(Ri)cucire il mito

“Lasciate che di nuovo vi narri una vecchia storia e si vedrà quanto bene la conosciate”: stanno ancora sfilando i titoli di testa, che oltre alla funzione primaria di servizio hanno il compito di riallacciare visivamente, attraverso il logo grafico del castello incantato, la nuova edizione della fiaba (Disney 2014) all’animazione *Sleeping Beauty* dei “Grandi Classici” (Disney 1959), e la prima battuta della voce narrante fornisce una chiave importante per apprezzare la sofisticata operazione di montaggio e riscrittura che *Maleficent* propone.

Si tratta di una vera e propria drammaturgia del mito che rispetta il primo profilo di riconoscimento dei caratteri – il Re, la Regina, la bellissima Principessa, il Principe, la Fata malvagia – come pure i punti di snodo fondamentali del racconto – la maledizione mortifera come dono battesimale; l’età iniziatica dei sedici anni; il fuso; l’incantesimo del sonno come morte-in-vita; il risveglio possibile solo grazie a un “bacio del vero amore”. Rigorosamente rispettati sono, in particolare, nomi e strutture narrative della prima versione Disney – il Re ‘Stefano’, la Principessa ‘Aurora’, il Principe ‘Filippo’, la Fata ‘Malefica’ – poiché, come si è visto, fino a partire dai titoli di testa, lo spettatore è richiamato proprio a quel, a lui ben noto, antecedente. Le stesse tre fatine inette e pasticciona – Flora Fauna Serenella (Flora Fauna Merryweather) nella versione 1959, ora Giuggiola Verdella Flittle (Thistlewit Knotgrass Flittle) – sono ancora vestite di rosso, di verde e di azzurro, con una marcatura del loro *habitus*

da zie rugose e inzitellate, e del loro *animus* piccino, non innocentemente egoista. Ma pur nella, ribadita e insistita, continuità con la versione precedente, senza ricorrere alla scorciatoia di smentire passaggi e dettagli cruciali del racconto, la *fabula* è sottoposta a una torsione mitografica: la manipolazione che agisce sulla postura emozionale, sulla declinazione del *pathos* dei personaggi.

Perché se Malefica non è stata, da sempre, malvagia; se il viraggio al male del suo potere è causato dal trauma di un amore tradito e di una crudelissima violenza subita; e se l'animo di Malefica muta nel corso del racconto e il suo cuore, pieno di dolore e di vendetta, si addolcisce vegliando l'infanzia della bellissima Aurora; se Malefica si fa incantare dalla grazia che lei stessa ha dato in dono alla principessa; se Malefica nel corso della storia diventa la vera 'fata madrina', che qualsiasi cosa darebbe per ritirare la sua stessa, irrevocabile, maledizione – ecco che senza che nessun personaggio, nessuno snodo narrativo cambi, tutta la storia cambia. I personaggi inscenano un diverso teatro delle passioni, in cui Malefica primeggia per essere, insieme, 'l'eroina' e 'la cattiva' (come recita nelle ultime battute la voce narrante).

Imprimere una diversa torsione alla materia mitica: è lo stesso dispositivo messo in atto dai fondatori del teatro, i tragediografi greci, rispetto al repertorio del mito. Lasciare più o meno intatti i nomi e il nucleo della trama mitica, ma far accadere in scena, in un modo del tutto diverso dall'atteso, la storia. Tutti sappiamo la storia di Agamennone, ucciso al ritorno da Troia – ma io (Eschilo) te la racconto in questo modo, in cui l'evento del regicidio è confermato ma l'assassino non è Egisto, ma Clitemnestra. Tutti sappiamo la storia di Medea – ma io (Euripide) te la racconto in questo modo, e la mia Medea compie la sua più radicale vendetta, uccidendo i suoi bambini. Tutti sappiamo la storia di Edipo – ma io (Sofocle) ti racconto che c'era la peste, e che lui non sapeva che Giocasta era sua madre, né di aver ucciso Laio, suo padre.

Il dispositivo ingenera nello spettatore un doppio interesse, una doppia empatia: la rammemorazione (confortante) della "vecchia fiaba", e la sorpresa (spaesante e intrigante) di scoprire (ovvero di vedere *inventati*) retroscena inediti della storia che si crede di sapere.

Nell'occhio della strega

La potenza attanziale di Malefica emerge con forza fin dalle prime inquadrature in cui compare Angelina Jolie: gli zigomi sporgenti, resi

taglienti dal trucco e dagli effetti speciali; lo sguardo profondo e magnetico; le corna incurvate e minacciose (citazione del profilo della Malefica di cartone del film Disney 1959), il mantello indossato, volteggiato, con sovrana grazia. Malefica è autorevole e potente, il suo carattere è fiero e aperto.

La superba bellezza – *wide-awake Beauty* – dell'attrice incarna in modo esemplare la complessa ambiguità del personaggio, le intermittenze di un destino che le impone severità e rigore, non senza lasciare spazio a squarci di profonda emozione. La sua malvagità è l'esito di una brutale amputazione, un colpo inferto a tradimento dal giovane Stefano, che era stato il primo “umano” conosciuto dalla fata potente quand'era bambina, il primo a farle vibrare il forte cuore, diventato poi per avidità di potere il pretendente al trono dell'altro regno, disposto a qualsiasi atrocità per conquistarlo. Stefano, approfittando di un momento in cui la vigile presenza della fata dorme, illanguidita da amore – l'unico momento in cui è ‘bella addormentata’ – le risparmia la vita, ma la priva delle sue ali, quelle nere, forti ali “talmente grandi da farmi da strascico... che non hanno mai ceduto, neppure una volta. Mi fidavo di loro”.

L'oltraggio fisico, la menomazione delle ali che erano l'organo e il simbolo della sua magia (“non è vero che tutte le creature magiche hanno le ali?”), si accompagna così al trauma della più violenta e cocente delusione d'amore. La ferocia della castrazione, oltre a suggerire piste ermeneutiche di impronta psicanalitica (che non seguiremo perché decisamente esplicite), determina la brusca inversione emotiva di Malefica e la conseguente conversione al male della sua potenza, ma nello stesso tempo rivela la resistenza del suo *soma*. Nonostante lo scandalo della ferita, il suo corpo di donna si ricompone, risorge, sublima l'impotenza del volo attraverso la figura ancillare di Fosco, ragazzo-uccello asservito alla causa della vendetta. L'aerea mobilità della fata in nero cede il posto a un passo lento ma perentorio, a una postura statuaria (ancorché assistita da un bastone). Al centro della scena è l'*embodiment* della malvagità nella carne, nel volto, nello sguardo dell'attrice, che domina sull'intera narrazione, mentre le ali perdute, fisiche membra della sua libertà di azione, sono diventate un oscuro tesoro-feticcio, custodito in una teca nel cuore nero del palazzo del re Stefano – un re-Saturno tristo e ingrigitto – finché Aurora, con gesto salvifico, non sceglierà di restituirle a Malefica per propiziare la vittoria della sua ‘madrina’ sul padre malvagio.

Pur con qualche ingenuità e qualche scorciatoia narrativa (l'incantesimo del sonno dura un attimo, prima dell'inevitabile, ma non scontato, bacio

risolutorio), la struttura portante del racconto sviluppa un incrocio efficace tra la persistenza dell'occhio di Malefica (sono davvero numerose le inquadrature in cui la protagonista è ripresa mentre guarda ciò che accade, in disparte ma mai fuori campo) e la *voice off*, che lo spettatore crede di poter attribuire a Malefica, salvo poi scoprire, negli ultimi istanti del film, che è Aurora a narrare la storia, per una sorta di conquistata onniscienza, lei che alla fine è ridiventata la Signora dei regni riuniti. Si tratta di uno slittamento fondamentale per cogliere la novità della riscrittura: solo apparentemente la Bella addormentata è posta ai margini del quadro, 'schiacciata' dalla (pre) potenza di Malefica; in realtà è il suo punto di vista (o meglio il suo 'punto di voce') a essere declinato, a scandire gli snodi della *fabula*. La rivelazione finale consente di riallineare il destino della fanciulla alla luce di una consapevolezza tutta femminile, che pare escludere gli uomini dall'esercizio del bene e confinarli dentro l'ossessiva coazione ai giochi di guerra, giochi al massacro.

Lo sguardo di Malefica e la voce di Aurora costruiscono uno schema narrativo circolare, che avvolge i personaggi dentro uno spazio eroico che non esclude la cattiveria ma è capace di sublimarla, in virtù di una grazia femminile autenticamente contagiosa. La reciprocità del sentimento di Malefica e Aurora – è la piccola Aurora, non viceversa, che immaga la fata intesa a vegliare malignamente sul suo destino – è il messaggio più interessante dell'opera: la scoperta di un senso di appartenenza che scavalca i legami di sangue costituisce una bella variazione sul tema dell'amore e del materno. Il superamento del binarismo maschile/femminile, con la *defaillance* del bacio del principe (che, pur ridotto anch'egli allo *status* di 'Bell'addormentato', non riesce a sciogliere l'incantesimo: "Vero amore? La conosco appena, ci siamo visti una sola volta"), e l'innesto di una relazione casta ma potenzialmente ambigua tra la fata e la principessa, spingono il testo verso un modello di *female insight*, una visione profonda intuitiva e introspettiva che connota tutte le apparizioni di Malefica e Aurora. Non è un caso che ciò avvenga per mano di Linda Woolverton, autrice delle sceneggiature de *Il re Leone* e *Mulan*, cartoni animati in cui il tema della famiglia, della libertà e dell'onore vengono rivisti alla luce di nuove declinazioni identitarie: si pensi soprattutto alla vocazione eroica di Mulan, al suo travestimento da soldato, al conflitto con i genitori che avrebbero voluto destinarla a ruoli tradizionalmente femminili, e alla finale accettazione del suo desiderio d'azione.

In *Maleficent* assistiamo alla costruzione di un rapporto sorprendentemente complice tra la vittima predestinata e la carnefice, una relazione che ribalta

la storia, riscrive il disegno del *plot* originale mettendo in discussione le tradizionali funzioni della fiaba. Il brand Disney non è ancora pronto per i *gender troubles*, ma forse poco manca.

E, a chiudere ad anello con la battuta iniziale, Aurora ci ricorda: “Vedete! La storia non è come la conoscevate e io credo di saperlo, perché sono colei che chiamano la Bella addormentata”. È questo il gioco di memoria del mito e di variazione sul mito che siamo chiamati a giocare.

ENGLISH ABSTRACT

In the last two years, the tale of the ‘sleeping Beauty’ has been the subject for four film adaptations regarding the main variants of the central character, the princess named either Snow White or Aurora. In 2012 two interesting, although not memorable, versions have been released – the first one with Charlize Theron, the second with Julia Roberts, in the role of the bewitching wicked stepmother – Snow White and the Huntsman (UK, 2012); Mirror Mirror (USA, 2012) – to which other two learned and refined adaptations are now to be added: Blanche-Neige (ES, FR 2012, by Pablo Berger), and more recently Maleficent (USA 2014, by Robert Stromberg).

With Maleficent, Disney Production turns towards the register of an epic fantasy, and brings to the highest intensity the black-Gothic hue already present in the ‘classic’ Disney animation picture (1959). The reading of the movie here suggested by Stefania Rimini and Monica Centanni highlights the dramaturgical twist that the tale has undergone, not in the fabula itself – i.e. in the actual events occurring according to the plot – but in the interpretation of the facts and the characters; the paper draws particular attention to the axial overturn that gives prominence to the witch Maleficent as a leading role, and colors the story with a slight ‘gender’ tinge.

The device of this variant in narration generates a double involvement in the viewer, a double empathy: the (comforting) remembrance of the well-known fairy tale, and a (disorienting and intriguing) surprise in discovering (or seeing invented) an unpublished back-story of the tale, that finally is not the one we think we knew so well.

Une indication occulte: *La Belle au bois dormant* e il balletto in poche parole

Stefano Tomassini



In this supposed choreographic work there isn't any sort of plot. It is summed up in a few words: they dance, fall asleep, and dance again. They wake up and once again start dancing. There is no *peripeteia*, no development of the plot, no interest to seize the spectator, to force him to follow the play's action.

Peterburgskaya gazeta (5 gennaio 1890)

Par la mise en scène de ce ballet, j'ai failli tuer mon entreprise théâtrale à l'étranger. Cette mésaventure me servit de leçon: je vois en elle une indication occulte, car toute notre vie est faite de ces indications, que ce n'est pas mon affaire et qu'il ne m'appartient pas de m'occuper de la reconstitution des triomphes d'antan!

Serge Diaghilev

È stato un dogma del modernismo. Oltre che una grande lezione di metodo: i trionfi del passato non si dispiegano nel presente con la facilità dei ritorni. Il calcolo mette sempre in causa, almeno, l'aleatorietà dell'interesse. È questo un rischio capace di vanificare tutto il profitto della riuscita quando l'impresa commerciale ("la reconstitution"), pur fastosa e prestigiosa, non è più che un'autoreferenziale ricorrenza della lontananza.

Il nuovo, invece, ha da dialogare con il nuovo. È stato sempre questo il credo più vero, e ripagante, della ventennale vita creativa dei Ballets Russes (1909-1929), la più influente e significativa compagnia di danza la cui esperienza è all'origine della nascita del balletto moderno (Garafola 1989 e 1998).

La disavventura cui allude l'impresario Serge Diaghilev, qui nella seconda citazione d'apertura, ricorre per il revival del balletto *La Belle au bois dormant* che egli tentò nel 1921 a Londra, a partire dal 2 novembre presso l'Alhambra Theatre, con un cast di vero rispetto. Comprendevo, oltre a Olga Spessivtseva (Aurora) e Pierre Vladimirov (Principe), addirittura Carlotta Brianza (1867-1930) nel ruolo della fata Carabosse, quest'ultima già interprete del ruolo di Aurora nella edizione pietroburghese di Marius Petipa per i Teatri imperiali (1890, dal racconto di Perrault, libretto e costumi del marchese Ivan Vsevolozhsky).

Col titolo *The Sleeping Princess*, le coreografie furono affidate a Nikolai Sergeyev, *regisseur* proveniente dal Marinsky e che provò a ricostruire quelle originali di Petipa secondo le notazioni originali sugli spartiti ch'egli aveva portato con sé: si tratta delle notazioni nel sistema che Vladimir Stepanov, ballerino e pedagogo pietroburghese, ideò e che fu adottato dai Teatri Imperiali al ritiro di Petipa, per conservarne l'eredità e il repertorio. Il trasferimento di questo materiale in Occidente, da parte di Sergeyev, permise per la prima volta una approfondita conoscenza dell'eredità del balletto imperiale in Occidente; le riprese londinesi di questo repertorio di classici russi da parte di Sergeyev sono all'origine della formazione del repertorio classico del Royal Ballet. E con la collaborazione coreografica di Bronislava Nijinska, appena rientrata dalla Russia, già non più imperiale, per le nuove parti integrate e le variazioni aggiunte. Le scene e i costumi, fastosi e ancora imperiali, furono di Léon Bakst, e le musiche originali di Tchaikovsky furono orchestrate nelle parti non comprese nella partitura d'orchestra, e integrate in quelle mancanti, addirittura da Igor Stravinski. Tuttavia, l'intera operazione non ebbe un grande successo. E a dispetto delle sue centoquindici repliche, la produzione fu soprattutto un collasso economico.

In termini culturali, non servì nemmeno a diffondere sulle scene musicali europee l'opera di Tchaikovsky: "œuvre si lumineuse", secondo Stravinski, la cui "écriture franche et sans artifice de sa musique" possedeva il raro dono "de la *mélodie*" (Igor F. Stravinsky a Diaghilev, *Paris, 10 octobre 1921*, in Diaghilev 2013, 430). Ma come scrisse Diaghilev, conosciuto e ammirato "trop tard en Europe" (Diaghilev 2013, 47). Troppo tardi, appunto. Alle attrattive aristocratiche della melodia erano già subentrati, nel baricentro dell'Europa di allora, i contrasti e le dissonanze delle masse. Lo si legge, in fondo già profeticamente, nella sorprendente testimonianza della stessa Nijinska:

I started my first work full of protest against myself. I had just come back from Russia in revolution, and after many a production of my own over there, the revival of the *Sleeping Princess* seemed to me an absurdity, a dropping into the past, mere nonentity (Nijinska 1937, 617).

Quella "mera inesistenza" di un ritorno al passato era già l'assurdo prezzo, l'interesse appunto, da pagare per le rivoluzioni sociali e i conflitti armati che altrove avevano iniziato a contagiare il secolo fino poi a devastarlo. Così come l'"indicazione occulta" di cui scrive, più o meno consapevolmente, Diaghilev è forse proprio questa: anche nelle ricostruzioni di un balletto di repertorio, nell'idea di passato ch'esso si porta appresso, non esiste alcuna neutralità politica.

Per la storia della Russia postrivoluzionaria, Christina Ezrahi, nel suo libro *Swans of the Kremlin: Ballet and Power in Soviet Russia*, descrive con precisione questa apertura dei bastioni dell'alta cultura imperiale zarista alle masse sovietiche, in cui però il balletto del vecchio repertorio (l'unico disponibile in epoca di guerra civile) non si trasforma in una esperienza di risveglio della coscienza socialista ma rappresenta soltanto una fuga dagli orrori della realtà rivoluzionaria. Nei primi anni dopo la rivoluzione, gli ex Teatri Imperiali sono spesso sotto minaccia di chiusura, sia perché considerati distanti e irrilevanti per la vita contemporanea e sia perché troppo costosi per il nuovo stato. Ma nel 1922 la loro chiusura risulta meno conveniente di un drastico taglio dei sussidi, e questo mantiene in vita anche la polemica ideologica sulla legittimità della loro sopravvivenza. Nel 1925 Anatoly Lunacharsky, responsabile della cultura, sostiene il ruolo fondamentale del balletto, sia artistico che sociale, nel futuro del socialismo: la preservazione della cultura prerivoluzionaria avrebbe accompagnato e favorito la nascita di una cultura autenticamente proletaria. Ma il controllo ideologico e la missione educativa che prevalsero nelle successive politiche

culturali già si annivavano nell'inclinazione pluralista, ed essenzialmente religiosa, del credo di Lunacharsky: la cultura del passato, ora rivolta alle masse, si deve preservare come una sorta di *training* artistico su cui far progredire gli *standard* tecnici e costruire gli spettacoli di massa del futuro nuovo uomo socialista: "The harmony, precision of ballet movements, the full control over one's body, the full control over the lively mass – here is the pladge of the great role that ballet can have in the organization of such performances" (cit. in Ezrahi 2012, 28).

L'educazione delle masse attraverso la civilizzazione del passato passa così attraverso le insidie ideologiche della futura propaganda che ritrova nel balletto le armi per un nuovo disciplinamento. Con la campagna del 1936 contro ogni formalismo, su tutti *Svetlyi rechei* (*The Bright Stream* o *The Limpid Stream*) di Fyodr Lopukhov e Dmitri Shostakovich, il balletto diventa un 'apprendista' del dramma, e come risultato della negoziazione con l'estetica del socialismo reale nasce il genere del *dramaticheskii balet* o *dramabalet*: "During the era of *dramabalet*, which lasted from the mid-1930s until the cultural Thaw in the 1950s, full-length narrative ballets became the only acceptable type of ballet production" (Ezrahi 2012, 32).



La richiesta, dunque, di contenuto drammatico nel balletto socialista, con largo spazio ai valori di propaganda sociale ed educativa, sembrerebbe arginare ogni interesse per un racconto, invece, fantastico e d'evasione come quello proposto da *La Belle au bois dormant*. Eppure, dopo "the final imperial production" del 1914, la prima produzione sovietica di *Sleeping Beauty* curata da Lopukhov è già del 1922, e rappresenta "an attempt to reinstate that legacy as Russia's civil war ended and the new administration solidified its power" (Scholl 2004, 103).

Tim Scholl, nel suo fondamentale studio *Sleeping Beauty, a Legend in Progress* esamina il ruolo fondamentale di questo balletto nel plasmare la storia della danza russa e poi sovietica nel corso di un intero secolo, e come la stessa evoluzione di questo balletto sia stata influenzata dalla storia di questa forma d'arte. A partire dall'edizione del 1890, come riportato dalla recensione citata per prima qui in apertura, la ricezione spesso critica di *Sleeping Beauty* ha riguardato quattro prevalenti piani: la natura sinfonica della musica, la banalità del *plot* ottenuto da un racconto per l'infanzia e per di più francese, il lusso e lo splendore 'eccessivo' dei costumi e del décor, la scelta di un genere basso (la fiaba) e non nazionale per un balletto destinato alle scene dei Teatri Imperiali. Perché l'arte del balletto era considerata 'cosa' russa, cemento dell'identità patriottica ed emblema 'splendente' della natura gerarchica del potere zarista: "Like the balletomane's objections to the music for *Sleeping Beauty*, their criticism of the fairy-plot – and its foreign origins in particular – highlight anxieties concerning the nationalism of the art form" (Scholl 2004, 12).

Ma poiché, come abbiamo già visto, la lontananza non ha alcun diritto sulla propaganda quando il ritorno del passato rivela la sua natura politica, anche le riedizioni sovietiche di *Sleeping Beauty* reinscrivono e insieme conservano la tradizione in tutta la sua mobilità poetica con tutto il suo apparato ideologico, accompagnando di fatto la crescita della nuova burocrazia socialista.

Negli anni cinquanta, infatti, alle banalizzazioni pseudorealistiche della danza pantomima che pervade il *drambalet* alcuni scrittori incominciano a contrapporre "the ability of symphonic music and classical dance to express profound but generalized truths that cannot easily be captured in words" (Scholl 2004, 113). Ecco allora che le ragioni di una danza autonoma, pura, contenuta nell'esile trama di un *fairy tale* si riaffacciano, agli albori della guerra fredda. Si tratta delle riedizioni nel secondo dopoguerra, molto approssimative, date a Mosca nel 1944 e a Leningrado nel 1947.

Ma soprattutto, poi, con pretese filologiche meno cursorie anche se non meno confuse come ben dimostra Scholl, nell'edizione del 1952 curata da Konstantin Sergeyev per il Kirov di Leningrado, rimasta poi per tanto tempo esemplare.

Ancóra: alla fine degli anni novanta del secolo scorso, quando la voga della cultura prerivoluzionaria riprende voce nella ri-nominata San Pietroburgo, la compagnia di balletto del(l'ex-Kirov) Maryinsky, grazie soprattutto a Sergei Vikharev e Pavel Gershenson, "decided to reclaim another portion of its history: a reconstruction of the 1890 production of *Sleeping Beauty*, with sets and costumes built from the original designs and choreography revised from the choreographic notations recorded in the theater a century earlier", la più parte oggi conservati presso la Harvard Theatre Collection (Scholl 2004, VIII). Giustamente Tim Scholl considera i ritorni di questo balletto come esemplari per la conquista dell'autonomia della danza come arte, ma anche per ribadire tutti i tranelli di una identificazione nazionalista del balletto nella continua rinegoziazione del suo illustre passato, svelandone insieme la più grande contraddizione: "the possibility for a discussion of the revived 1890 production and its merit elicited a brief ritual silence followed by a mass of contradictions" (Scholl 2004, 171). Forse perché di nuovo, insieme al rigore e all'ossequio della ricostruzione converge, ancóra qui, nel 1999, la superstizione di "une indication occulte": riattivare il passato in tutta la sua documentata (e archiviata) grandezza coincide con la profezia già in atto di una presunta (voluta tale) nuova rinascita politica. La Russia di Putin. Il silenzio di cui scrive Scholl è forse eloquente. E non si potrebbe pretendere miglior finale.

Tuttavia, per la danza contemporanea di oggi, afflitta dalle malie delle (ri)costruzioni storiche, dai ritorni interessati al passato, dall'indistinta sovrapposizione tra verità filologica e linearità della storia, quando non di baratto del presente, sentito come saturo e immobile, con lo splendore ideale, invece sempre disponibilissimo, del passato, viene forse da chiedersi: ma non è un po' come credere di mettere al mondo il futuro battendo il ritmo con le mani sullo sterno di un cadavere?

ENGLISH ABSTRACT

The starting point of this review is the failure of Diaghilev to restaging the Imperial Ballet *Sleeping Beauty* (Petipa, 1890) in London on 1921. In this case, the past it's not more than a self-referential recurrence of the distance, because there is not a present for the past beyond any political intent. Focusing on two books about the Ballet History in the Soviet and Post-Soviet age, like those of Christina Ezrahi (*Swans of the Kremlin*, 2012) and Tim Scholl (*Sleeping Beauty, a Legend in Progress*, 2004), all attempts to reconstruction of *The Sleeping Beauty*, especially for the 1922, 1952, and 1999 productions, lead always to great contradictions. At the end, the collision of the past with the present in the new and old ballet as an art form engendered a certain speechlessness.

BIBLIOGRAFIA

Nijinska 1937

Bronislava Nijinska, *Reflections About the Production of Les Biches and Hamlet in Markova-Dolin Ballets*, in «Dancing Times», February 1937.

Garafola 1989, 1998

Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, New York, 1989 e 1998.

Scholl 2004

Tim Scholl, *Sleeping Beauty, a Legend in Progress*, New Haven and London, 2004.

Ezrahi 2012

Christina Ezrahi, *Swans of the Kremlin: Ballet and Power in Soviet Russia*, Pittsburgh, 2012.

Diaghilev 2013

Serge Diaghilev, *L'art, la musique et la danse. Lettres, écrits, entretiens*, édité par J.-M. Nectoux, I. S. Zilberstein et V. A. Samkov, Paris: Centre national de la danse, Institut national d'histoire de l'art, 2013.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Francesca Romana Dell'Aglio
Venezia • dicembre 2014

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2014**
numeri **119-122**

Raccolta della rivista di
engramma del Centro studi
classica | luav, laboratorio di
ricerche costituito da studiosi di
diversa formazione e da giovani
ricercatori, coordinato da
Monica Centanni. Al centro
delle ricerche della rivista è la
tradizione classica nella cultura
occidentale: persistenze,
riprese, nuove interpretazioni di
forme, temi e motivi dell'arte,
dell'architettura e della
letteratura antica, nell'età
medievale, rinascimentale,
moderna e contemporanea.