

la rivista di **engramma**
marzo **2019**

163

Arianna: estasi e malinconia

La Rivista di Engramma
163

La Rivista di
Engramma

163

marzo 2019

Arianna: estasi e malinconia

a cura di
Monica Centanni e Micol Forti

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, mariaclara alemanni,
maddalena bassani, elisa bastianello,
maria bergamo, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi,
francesca filisetti, anna fressola,
anna ghiraldini, laura leuzzi, michela maguolo,
matias julian nativo, nicola noro,
marco paronuzzi, alessandra pedersoli,
marina pellanda, daniele pisani, alessia prati,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson,
christian toson

comitato scientifico

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, hartmut frank,
maurizio ghelardi, fabrizio lollini,
paolo morachiello, oliver taplin, mario torelli

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

163 marzo 2019

www.egramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@egramma.it

redazione

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

© 2019

edizioniengramma

ISBN carta 978-88-94840-89-6

ISBN digitale 978-88-94840-58-2

finito di stampare novembre 2019

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

- 7 *Arianna: estasi e malinconia. Editoriale*
Monica Centanni e Micol Forti
- 13 *L'Arianna addormentata dei Musei Vaticani, già Cleopatra in Belvedere*
Claudia Valeri
- 35 *Un'iconografia dionisiaca nell'Iseum et Serapeum del Campo Marzio?*
Nicola Luciani
- 59 *Giocare a fare i Classici*
Sara Agnoletto
- 85 *Arianna prima di Arianna. Note sulla Pathosformel della 'bella addormentata' prima della 'Cleopatra' vaticana (1512)*
Giulia Bordignon
- 109 *Arianna in Andros: una invenzione di Tiziano*
Monica Centanni
- 149 *'Sotto gli occhi di tutti'*
Micol Forti
- 167 *Giorgio de Chirico, Arianna 1912-1913*
Matias Julian Nativo e Alessia Prati
- 185 *Arianna dalle belle trecce*
Massimo Crispi
- 223 *Arianna di Nanni Balestrini*
con una introduzione di Andrea Cortellessa
- 243 *"Arianna è scomparsa, il Minotauro è in agguato"*
Francesca Filisetti, a cura del Seminario Mnemosyne

Arianna, estasi e malinconia

Editoriale di Engramma n. 163

Monica Centanni, Micol Forti



Francesco Jodice, *Spectaculum Spectatoris*, 2015, Musei Vaticani, Città del Vaticano. Foto©Musei Vaticani.

Questo numero di Engramma ha al centro una protagonista: l'*Arianna addormentata* attualmente ospitata nella Galleria dei Busti e Statue dei Musei Vaticani. Intorno ad Arianna si è raccolto un gruppo di ricerca, composto di studiosi più o meno giovani, afferenti a diverse discipline dall'archeologia alla storia dell'arte – antica, moderna e contemporanea – così come alla storia e alla critica della letteratura, della musica, del teatro.

Il gruppo di ricerca ha dato vita a tre giornate di studio, che si sono tenute a Barcelona (Università Pompeu Fabra, nel settembre 2018), Venezia (Università Iuav, ottobre 2018), Hamburg (Warburg-Haus, marzo 2019; in calce le Locandine del Seminario Mnemosyne Arianna).

L'ipotesi della ricerca, di cui questo numero monografico pubblica i primi, parziali, esiti, è indagare principi e modalità che hanno accompagnato l'invenzione, e poi il *Nachleben*, del tipo iconografico della 'Bella addormentata', la cui esemplarità ha generato interferenze e contaminazioni all'interno del labirinto di cui si compone la storia delle sue immagini nel corso dei secoli. Il metodo d'indagine, il filo di Arianna che seguiamo per disegnare le linee di questo *Nachleben*, è dichiaratamente collegato al pensiero di Aby Warburg e al suo *Bilderatlas*: come sigla e riconoscimento del debito che il Seminario Mnemosyne

Arianna ha con l'ermeneutica warburghiana, in chiusura del numero pubblichiamo i Dettagli del Mnemosyne Atlas Tavola 4 e una Lettura della stessa Tavola, che ruota intorno alla figura di Arianna, a cura di Francesca Filisetti.

Le ricerche del Seminario Mnemosyne prendono naturalmente le mosse dalla scultura dell'*Arianna addormentata*, esemplare romano del II secolo d.C., probabilmente copia da un originale ellenistico. Il prezioso contributo di Claudia Valeri non solo ricostruisce la storia delle collocazioni della scultura all'interno degli ambienti vaticani, ma raccoglie l'analisi degli esemplari conosciuti, in particolare la relazione tra la versione dei Musei Vaticani e quella degli Uffizi, a cui si aggiunge il bellissimo coperchio di sarcofago recentemente rinvenuto in Turchia, a Perge: la considerazione della 'serie' permette importanti valutazioni sulla storia delle repliche e della diffusione di questo specifico modello iconografico, anche in ambito funerario.

La mancanza di fonti puntuali relative all'originaria destinazione e collocazione della scultura vaticana, oltre alla mancanza di informazioni sul luogo esatto del suo ritrovamento, mantiene aperte le ipotesi sull'interpretazione, formale e semantica, dell'opera. Nel suo contributo, Nicola Luciani propone la ricostruzione di una possibile storia dell'*Arianna addormentata*, a partire dalle prime testimonianze di età umanistica collegabili alla scultura e risalendo all'indietro alla ricostruzione delle vicende occorse a monumenti e opere statuarie in età tardo-antica e medievale: la proposta è una lettura di Arianna in chiave dionisiaca, ipotizzandone un'originaria, sebbene non documentata, collocazione nell'Iseum di Campo Marzio.

"Il gruppo dei dolori del Laocoonte, il Rinascimento, se non lo avesse scoperto, avrebbe dovuto inventarlo, proprio per la sua sconvolgente eloquenza patetica": la nota di Aby Warburg contenuta in un passo del saggio sull'*Ingresso dello stile anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento* può illuminarci anche sul clima in cui avvenne il rinvenimento della statua di Arianna. Il desiderio di immagini antiche che anima gli intellettuali del Rinascimento fa emergere, fin dalla seconda metà del Quattrocento, in evocazioni letterarie ed artistiche di vario genere, la figura fantasmatica di una 'Ninfa della fonte', abbandonata in

un sonno che provoca una estasiata ammirazione in chi la vede e la scopre, in senso fisico o allegorico. Il saggio di Sara Agnoletto ricostruisce come la statua di Arianna, fino al XVIII secolo identificata come Cleopatra, era stata evocata già negli anni '80 del Quattrocento; in particolare in un epigramma all'antica la "Huius Nympha loci" invita il passante a fare silenzio per non disturbare il suo sonno. Il contributo di Giulia Bordignon ripercorre le altre epifanie della ninfa addormentata, nelle tante declinazioni che dal sonno alla morte rappresentano la densità della *Pathosformel* dell'abbandono e dell'estasi.

Arianna è la protagonista anche del ciclo del "Camerino delle Pitture" di Alfonso d'Este: in particolare ricompare nella figura della menade dormiente, per felice intuizione di Tiziano, nell'ultima opera del ciclo, *Il Baccanale degli Andri*. Nel suo saggio, Monica Centanni propone una rilettura delle fonti e una prima edizione, basata sul lavoro critico di Niccolò Zorzi, di tre 'quadri' delle *Imagines* di Filostrato volgarizzate da Demetrio Mosco.

Arianna è anche un personaggio centrale nell'ambito della composizione operistica moderna, oggetto del contributo di Massimo Crispi che, partendo dalle fonti letterarie, da Ovidio a Catullo, segue le riscritture del mito, in un'alternanza di registri tragici o comici che percorrono, da Monteverdi a Strauss, un'ampia fetta della produzione operistica, anche meno nota.

L'arte del Novecento ha mostrato un costante interesse per la figura di Arianna: la serie delle *Piazze* realizzata da Giorgio de Chirico tra il 1912 e il 1913, analizzate nel contributo di Matias Nativo e Alessia Prati, rappresenta forse l'esempio più famoso e eclatante del processo di citazione, solo apparentemente fedele, della scultura classica, che di fatto consente all'artista di mettere in evidenza la complessità dell'eredità del passato e le sue molteplici contraddizioni.

Molta arte del Novecento, oggetto del contributo di Micol Forti, si confronta con l'immagine della *Arianna addormentata* per indagare le prospettive oniriche o visionarie, il conflitto/confronto tra modello e donna reale, tra passato e presente, in una multiformità di implicazioni

contenutistiche e teoriche che trasfigurano, senza mai negarlo, il modello classico.

A conferma dell'interesse per questa figura/personaggio femminile, per i tanti volti che essa racchiude, tra autonomia e abbandono, tra affermazione di sé e dipendenza del rapporto con l'uomo, ringraziamo Nanni Balestrini che ha autorizzato la pubblicazione della sua Arianna (2018); l'opera poetica è introdotta da un testo critico di Andrea Cortellessa, il quale mette in evidenza la potenza mitopoietica delle figure classiche nella cultura contemporanea.

All'interno delle immagini e dei testi di cui si compongono le tante versioni del racconto mitologico – ognuna a suo modo 'originale', creativa e vitale - in ogni epoca e contesto culturale il sonno di Arianna – la posizione delle braccia, il volto inquieto, la veste discinta – può essere riferito a diversi momenti della narrazione: sarà forse Arianna ancora ignara di essere stata abbandonata da Teseo; oppure Arianna, esausta dalla ricerca dell'amato e dalla certezza della sua fuga, che cade in un sonno doloroso; o Arianna colta l'attimo prima che Dioniso si imbatta nella sua bellezza e faccia della fanciulla cretese la sua sposa divina. Nella immagine della bella fanciulla addormentata si condensano accenti estatici o melanconici, configurando un prototipo che andrà a sovrapporsi e intrecciarsi con altri modelli formali e iconografici. L'accento è sull'ampiezza, ancora in gran parte da decifrare, del ventaglio ermeneutico e dello spessore semantico della figura di Arianna.

L'immagine di copertina propone, ribaltandolo, il rapporto tra il pubblico e la scultura esposta nel museo, in una recente interpretazione fotografica di Francesco Jodice.

A questo numero hanno collaborato, fra gli altri, con generosa sapienza e mettendo a disposizione anche materiali di ricerca inediti: Maddalena Bassani, Silvia Urbini, Claudia Valeri, Niccolò Zorzi. A loro va il ringraziamento di Engramma.

Seminario Mnemosyne Arianna

Institut Universitari de Cultura

Seminari Mnemosyne

1014 Ferreries, 101001 Castellón, 30040 Castellón
 Marqués Cheloni, 101011 La Llosa, 30040 Castellón
 Marqués Cheloni, 101011 La Llosa, 30040 Castellón

Jordi Bell, Eduard Cabré, Ana Aurora Fernández,
 Manuel Gual, José Luis Martí, Pedro Alvar Salazar,
 David Viladomat.

I. ARIANNA: ESTÁTICA MELANCONIA

9:30-11h: Seminario
 11h-11:30: Pausa-café
 11:30h-12:30h: Seminario
 15:00- 17:00: Seminario
 17:00- 17:30: Pausa-café

II. MOTIUS VISUALS A L' ESFERA PÚBLICA

17:30-19:00: Seminario del projecte MOVEP (Los motivos visuales en la esfera pública. Producción y circulación de imágenes del poder en España, 2011-2017). Grup de recerca CINEMA UFP.

19h-19:30: Presentació de la revista Engramma
 156 "i 66 che vení"

19h:30- 20h: Discussió

Organiza: Engramma, ISUV de Venècia,
 Institut de Cultura de la UPF, UCA de Comunicació

DIÀ: 27 de setembre del 2018
HORA: 9:30-20:00 h
LLOC: Sala de seminaris 23.103 (Ed.M. Rodoreda)

MÉS INFORMACIÓ
 Institut de Cultura
 93421411
 www.upf.edu/cultura



**ARIANNA,
ESTASI
E MALINCONIA**

giornata di studi

24.10.2018
 Badoer
 aula consiglio
 ore 10>17

curato da
 Maddalena Bassani, Monica Costantini, Anna Fresco
 con
 Sara Aguiarillo, Giulia Bordinone, Maria Grazia Ciani,
 Rafael Domínguez, Maurizio Giamberini, Nicola Lazzari,
 Luigi Lotti, Silvia Lotti, Claudia Valentini



**ARIADNE,
ECSTASY &
MELANCHOLY**

symposium

15.3.2019
 Warburg-Haus
 Hamburg
 10 am > 4 pm

curatori
 Monica Costantini (Università Ca' Foscari Venezia)
 Maria Fard (Kunstforum Bonn)
 Catherine Chastel (Universität Konstanz)

with
 Sara Aguiarillo, Michelle Claret, Francesca Filippelli,
 Anna Fresco, Maurizio Chiodelli, Nicola Lazzari, Matteo Jucker Natter,
 Alberto Perini, Claudia Valentini

Ariadne, first "sleeping beauty" figure, as an iconographic construction of all the women of the Greek and Christian mythologies: the European and Mediterranean, Asia, and the African, in a continuous thread.

The presence of Ariadne myth is reworked in its papers; the authors explore particular aspects and give with the reader access to literature.

A symposium of the history, myth, re-writing, the most pages of the research project "Ariadne", after Barbara Caporali (2010) and Enrico Cappelletti (2018).



tappa I Barcelona, 27.IX.2018 | Arianna: estatica melanconia.
 tappa II Venezia, 24.X.2018 | Arianna, estasi e malinconia.
 tappa III Hamburg, 15.III.2019 | Ariadne, Ecstasy & Melancholy.

L'Arianna addormentata dei Musei Vaticani, già Cleopatra in Belvedere*

Claudia Valeri

Giulio Cesare bruciò d'amore per me quando vivevo;
il secondo Giulio ora mi ama ed io mutata in pietra
devo servirlo come ninfa di sorgente.

Fausto Capodiferro



1 | Amico Aspertini (attribuito a), *Arianna*, disegno, 1496-1503, London, British Museum, Department of Prints and Drawings.

Allo scorcio del XVIII secolo Ennio Quirino Visconti chiariva finalmente la reale identità della Cleopatra Vaticana. Attraverso una perspicace analisi dell'abbigliamento della figura e confortato dal confronto iconografico con un rilievo, lo studioso riconosceva una rappresentazione della principessa cretese Arianna che, abbandonata da Teseo sulle spiagge della petrosa isola di Nasso, attende in estatico torpore l'epifania di Dioniso. Il rilievo, ritrovato da Giovanni Volpato nel corso di scavi eseguiti nella tenuta dei Duchi Strozzi a Lunghezza (provincia di Roma) e pubblicato dal Visconti, raffigurava Dioniso accanto a una

figura femminile sdraiata e addormentata nella posa della scultura vaticana; un erote la disvela al dio sollevandole il mantello, mentre una menade danza al suono dei cembali (Visconti 1782, 89-92, tav. XLIV).

Già J.J. Winckelmann, che non apprezzava in modo particolare la scultura, aveva abbandonato la tradizionale interpretazione con Cleopatra e pensava piuttosto a una ninfa. E molto probabilmente, proprio come Ninfa,

la statua presiedeva il vivace cenacolo culturale dei fratelli Maffei nel palazzo di famiglia in via de' Cestari all'Arco della Ciambella in Campo Marzio; è noto come nell'immaginario del primo Rinascimento una figura femminile distesa e dormiente, evocasse la ninfa alla sorgente, *locus amoenus* per eccellenza (sull'argomento esiste una nutrita e trasversale tradizione di studi, basti qui citare Baert 2016; ead. 2018 con esaustiva citazione della bibliografia precedente). Le ninfe sono protettrici delle fonti e il loro sonno non va disturbato, come recita un celebre epigramma quattrocentesco composto nell'ambito dell'Accademia di Pomponio Leto e attribuito all'umanista Giannantonio Campano (*CIL*, VI, 5,3; cfr. Christian 2010, 134-136). Nei decenni finali del XV secolo, Benedetto e Agostino Maffei, strettamente legati alla curia pontificia, si distinguono a Roma come mecenati di umanisti ed eruditi; oltre a possedere una ricca raccolta di manoscritti, essi furono anche promotori di attività editoriali e raffinati collezionisti di statue, busti, rilievi, monete, medaglie e, soprattutto, epigrafi (basti qui citare Minasi 2007; Christian 2010, 326-330).

Nel *Prospectivo Melanese*, composto tra il 1496 e il 1497 (cfr. Anguissola, Villani 2002; Agosti, Isella 2004), la scultura vaticana non viene menzionata tra quelle della collezione Maffei, d'altra parte ancora in casa Maffei la nostra statua fu vista e studiata da Amico Aspertini, come attesta un disegno eseguito tra il 1496 e il 1503 [Fig. 1] (Nesselrath 1998, 5-6, fig. 8 con bibliografia precedente). Lo stesso Raffaello ne cita postura e abbigliamento per raffigurare la Musa Calliope, seduta su una roccia alla destra di Apollo, sopra la fonte Castalia, nel Parnaso della Stanza della Segnatura in Vaticano, eseguito nel 1509 (vedi da ultimo Gnann 2017).

Gli allestimenti della statua in Vaticano

Non sono note le circostanze del ritrovamento della statua vaticana, anche se alcune congetture possono essere avanzate come si vedrà più avanti, ma è stato giustamente ipotizzato che in casa Maffei la monumentale scultura non dovette sostare a lungo. Infatti, nel febbraio del 1512 questa veniva trasferita in Belvedere per volontà di papa Giulio II, che l'aveva acquistata dietro un compenso esorbitante, per lungo tempo reclamato dagli eredi Maffei. Nella celebre lettera a Isabella d'Este, il Grossino parla di una "Chleopatra qual è una bella statua", esplicitando con chiarezza per la prima volta l'identificazione della scultura con l'ultima regina d'Egitto. Probabilmente l'enorme fortuna iconografica e l'universale celebrità che

hanno accompagnato la statua vaticana si devono anche a questo “forzato” riconoscimento, dal momento che Cleopatra, il cui mito nasce fin dalla propaganda augustea, subisce già in epoca medioevale una riduzione *ad exemplum* (Urbini 1993). L’identificazione con una Cleopatra morente, per il particolare dell’armilla a forma di serpente che cinge il braccio sinistro, era funzionale al programma decorativo del Belvedere e fu indirizzata dallo stesso pontefice, o da chi per lui selezionava le sculture da collocare nel Cortile delle Statue, forse lo stesso Bramante, che ne curava anche gli allestimenti (Bruschi 1969; Nesselrath 1998; Buranelli 2006). Una ormai consolidata tradizione di studi ha ben dimostrato come la raccolta antiquaria di Giulio II in Vaticano si dipani attorno ai temi virgiliani e cesariani. Il Belvedere diventò il “teatro di marmo” nel quale papa Giulio metteva in scena la propria autocelebrazione in quanto novello Enea e nuovo Cesare, poiché rifondatore della Roma Cristiana, strenuo difensore dei valori della Chiesa e dei suoi confini territoriali, fondatore di un nuovo ordine pacificato, di una nuova età dell’oro (la bibliografia sul tema è molto ampia, basti qui citare, oltre al classico Brummer 1970, i vari contributi contenuti in Winner, Andreae, Pietrangeli 1998, in particolare quello Nesselrath 1998; ma anche Frommel 2000).

L’afferinarsi dell’interpretazione della statua come Cleopatra morente è immediata, lo dimostra un poemetto celebrativo dell’umanista Aurelio Serena da Monopoli, stampato nel marzo del 1512 e di recente “riscoperto” e giustamente valorizzato come “documento significativo per saggiare l’immediata diffusione del programma politico sotteso al progetto antiquario del papa” (Miletti, Tuccinardi 2017). Nell’epigramma, secondo la tradizione della *statua loquens*, è la stessa Cleopatra a narrare le proprie vicende: l’iniziale odio per Roma che l’ha condotta al suicidio è ora superato, anzi, con animo pacificato può ora contemplare la città eterna che le è amica: “Tempore post longo verum sub principe lulo, nunc urbem video, facta et amica colo”.

Nel poemetto, tutto concentrato sul tono celebrativo dell’assimilazione di Giulio II al *divus Iulius*, non si fa cenno al particolare allestimento a fontana che, comunque, dovette essere subito approntato all’arrivo della scultura in Belvedere. Pico della Mirandola, nell’estate dello stesso anno, vede la fontana “a man manca dell’Antinoo” (lettera a Lelio Gregorio Girali del 31 luglio 1512), così come è confermato da Andrea Fulvio negli

Antiquaria del 1513. La nicchia nell'angolo nord orientale del Cortile viene ben descritta dal Fichard nel 1536 e finalmente disegnata da Francisco de Hollanda (1538-39) [Fig. 2], che mostra la statua molto girata sul suo fianco sinistro, fortemente rivolta a favorire lo sguardo dello spettatore, falsando l'originario punto di vista della statua in antico. Tale forzata posizione è comprensibile nell'ottica di dover fare emergere scenograficamente la "Cleopatra" dalla cornice della nicchia, che, come è stato notato da alcuni, non è completata nella sua parte superiore; nella medesima nicchia, intorno alla metà del XVI, anche Ulisse Aldrovandi descrive "la statua di Cleopatra che giace col braccio destro sul capo, e pare che tramortisca a venga meno".

Come è noto, durante il pontificato di Giulio III (1550-1555) la Cleopatra venne trasferita nell'ambiente dell'ala orientale della palazzina di Innocenzo VIII, in capo al "Corridore di Bramante" o "di Belvedere", che da quel momento prese il nome di "Stanza della Cleopatra". L'incarico della decorazione venne dato a Daniele da Volterra, che lavorò con la collaborazione di Girolamo da Carpi (Brummer 1970, 254-264); lungo la parete settentrionale di questo vano (poi completamente modificato per la costruzione del Museo Clementino), la scultura fu inserita in una scenografica grotta e adagiata su *rocailles* dalle quali sgorgava una fonte, le cui acque venivano raccolte in una vasca sottostante che, inquadrata da due telamoni, era arricchita dalla presenza di un mascherone [Fig. 3]. Giorgio Vasari ascrive a sé il suggerimento di inserire la statua di Cleopatra e, nella *Vita di Daniele Ricciarelli*, ricorda anche l'aneddoto della "bocciatura" del progetto michelangiolesco il quale vi aveva immaginato un Mosè (Redig de Campos 1967, 136-137). Sotto il pontificato di Paolo V la statua rimase al suo posto, ma la decorazione della fontana venne modificata, senza comunque alterarne il carattere generale, con l'aggiunta del drago, emblema della famiglia Borghese, e di altri elementi ornamentali. Va probabilmente riferito a questo nuovo allestimento, l'intervento di Martino Foraboschi, stuccatore e soprastante alle fontane, per "il massiccio di stucco alla fontana di Cleopatra nel Palazzo Vaticano", documentato da un pagamento databile tra il 1616 e il 1619 (A.S.V., Indici 219 A, c.486 - nuova num. 327v).



2 | Francisco de Hollanda, *La fontana di Cleopatra / Ninfa dormiente*, disegno, 1538-1539, Madrid, El Escorial.

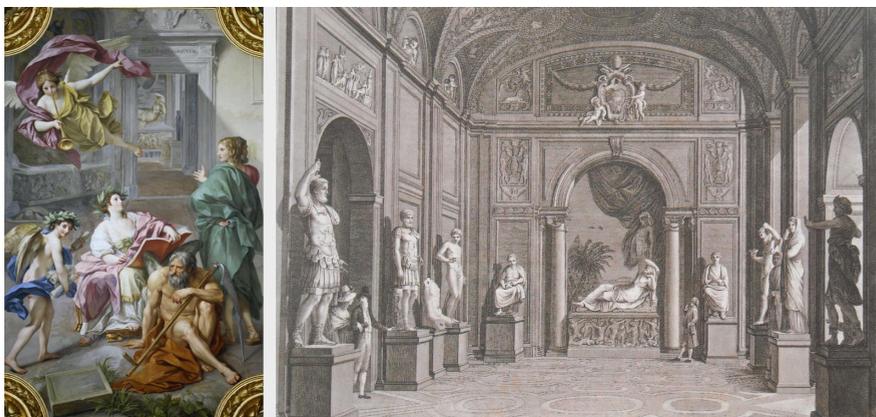
3 | Giovanni Battista Cavaliere, *Ninfa dormiente / Cleopatra del Vaticano – Antiquarum Statuarum Urbis Romae Primus Et Secundus Liber*, Roma, incisione, 1585.

La statua sarebbe rimasta in questa posizione fino all'intervento di Clemente XIV nel 1771. In questo lungo periodo la scultura, nonostante alcune manutenzioni di cui abbiamo anche notizia, ebbe a soffrire danneggiamenti, soprattutto per il prolungato contatto con l'acqua. Interessante per esempio è la notizia che il re di Francia Luigi XIV, che ne desiderava una copia, si servì della "Cleopatra" di Fontainebleau – la statua bronzea derivata dalla calcatura eseguita da Primaticcio, su richiesta di Francesco I tra il 1541 e il 1542 – poiché lo stampo tratto dalla statua Vaticana non era molto soddisfacente a causa del tartaro depositato dall'acqua della fontana (Montaignon 1887, 149). Comunque, né la posizione per nulla agevole, né la superficie evidentemente incrostata della statua scoraggiarono altre operazioni di calcatura: si ricordano almeno quella voluta da Carlo I di Inghilterra, negli anni Trenta del Seicento, e affidata all'artista francese Hubert Le Sueur a seguito della quale fu realizzata una statua bronzea (ora conservata ad Hampton Court

Palace, East Molesey, Surrey) e quella eseguita da Diego Velázquez tra il 1651 e il 1652 per conto del re di Spagna Filippo IV. A differenza delle altre calcature, che ci hanno lasciato statue in marmo o in bronzo più o meno fedeli, i preziosi positivi in gesso di questa committenza spagnola si conservano ancora a Madrid, presso la Reale Academia de San Fernando e, di recente oggetto di un complesso restauro, sono stati magistralmente pubblicati (Luzón Nogué 2007).

Fin dagli inizi del Settecento era stata valutata la possibilità di rimuovere la statua dalla fontana in fondo al corridore di Bramante, sotto il pontificato di Clemente XI Albani si prendono alcuni provvedimenti di “tutela”, come testimoniato da un documento dove si legge che lo “scoglio dove sta colca la bella statua della Cleopatra” venne “risarcito” (cfr. A.S.V. Fondo Albani 12, f.109). Ulteriori provvedimenti per la conservazione della scultura, come quello di togliere l’acqua dalla fontana, sono altrimenti ricordati (Maffei 1704, tav. VIII; Richard 1766, 371). Solo con Clemente XIV però la statua troverà finalmente una valorizzazione di per sé; nel quadro del museo di scultura, il *Museum Clementinum* appunto, che il pontefice andava allestendo, la Stanza della Cleopatra ne diveniva l’ingresso e la nostra Arianna era trasferita nella zona più settentrionale del Palazzetto di Belvedere. La nuova, transitoria, collocazione è testimoniata dall’affresco di Anton Raphael Mengs che orna la volta della Stanza dei Papiri nelle gallerie della Biblioteca Vaticana [Fig. 4]; in quegli anni, tra il 1772 e il 1773, la scultura venne anche restaurata da Gaspare Sibilla che integrò la mano destra, eseguendo rifacimenti nel volto, nei panneggi e soprattutto realizzando il suo nuovo alloggiamento su un “letto” di rocce (cfr. ASR, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, vol. 17, giustificazione 51; Guerrieri Borsoi 2002). Come è ben noto, la statua, solo qualche anno dopo, avrebbe cambiato nuovamente collocazione – nel quadro delle radicali trasformazioni che interessarono il Palazzetto di Belvedere durante il pontificato di Pio VI Braschi – per occupare la posizione che tuttora le spetta nella Galleria delle Statue, come si può apprezzare nell’incisione di Vincenzo Feoli [Fig. 5]. Nonostante l’ormai avvenuto riconoscimento con Arianna e a dimostrazione di quanto fosse radicata l’interpretazione della statua nella Cleopatra morente, la parete di fondo dietro la scultura fu decorata da Cristoforo Unterperger con un paesaggio egittizzante caratterizzato da un Antinoo Osiride, omaggio alla statua ritrovata qualche decennio prima (1739) a Villa Adriana che, ora nel Museo Gregoriano

Egizio, si trovava all'epoca in Campidoglio. L'affresco, non più conservato al di sotto della tinta "rosso pompeiano" che Pietro Tenerani volle dare negli anni della sua direzione dei Musei, è testimoniato dalle incisioni tardo settecentesche e da alcune fotografie del fondo Pietro Becchetti (Pietrangeli 1985, 176-177). Tra gli allestimenti è da ricordare anche quello in Francia; la scultura, in virtù degli accordi capestro del Trattato di Tolentino, raggiungeva Parigi nel luglio del 1798, sfilando in un trionfale corteo insieme alle più celebri sculture dei musei pontifici; il 9 novembre 1800, l'Arianna faceva bella mostra di sé all'inaugurazione del *Musée Napoléon*, in una nicchia della *Salle des Saisons*. Come è noto, la statua fu prelevata a Parigi il 3 ottobre 1815 (Martinez 2004, 37) e nel gennaio dell'anno successivo rientrava a Roma per essere nuovamente allestita nella Galleria delle Statue (Haskell, Penny [1981] 1984, 246).



4 | Anton Raphael Mengs, *Allegoria della fondazione del Museo Clementino*, affresco, 1772-1773, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Stanza dei Papiri.

5 | Vincenzo Feoli, *La Galleria delle Statue del Museo Pio Clementino*, incisione, 1790 ca.

Arianna abbandonata e addormentata

La figura di Arianna e le vicende del suo complesso mito hanno avuto una grande fortuna iconografica in epoca greca e romana, probabilmente per il carattere duplice che distingue il personaggio, nel quale natura mortale e immortale, aspetto umano e divino, si combinano in una sola figura. I momenti del mito maggiormente raffigurati, e con esordi anche precoci nei repertori ceramografici attici, si possono così sintetizzare: l'incontro con Teseo e le avventure cretesi del labirinto; la celebrazione della vittoria

sul Minotauro e la conseguenziale danza delle gru (*gheranos*); l'abbandono di Arianna da parte di Teseo sull'isola di Nasso; infine, l'incontro con Dioniso e il ruolo della principessa cretese, ormai dea, nell'ambito del *thiasos* bacchico.

Il momento del mito eternato dalla statua vaticana è quello dell'abbandono dell'eroina cretese sulla spiaggia della piccola e petrosa isola nell'arcipelago delle Cicladi, nel cuore del mar Egeo. Teseo, il leggendario uccisore del Minotauro – convinto dalla dea Atena, cui sta a cuore il compiersi del fatale destino dell'eroe – è già salpato con la sua nave per raggiungere le coste dell'Attica, lasciando la principessa cretese ancora addormentata sulla spiaggia. Al suo risveglio, Arianna corre alla vana ricerca dell'amato per poi accasciarsi nuovamente sul lido petroso affranta ed esausta, ma sta sopraggiungendo Dioniso che la farà sua sposa. Il tema dell'abbandono di Arianna, molto popolare nella tradizione ellenistico-romana, compare relativamente tardi nell'ambito della ceramografia attica, gli esemplari, comunque non numerosi, sono concentrati nell'ambito della produzione a figure rosse. Come alcuni hanno sottolineato, è comprensibile che si volesse evitare la narrazione di un episodio che, oggettivamente, appariva il più disdicevole nella vita dell'eroe ateniese (cfr. da ultimo Pala 2007). D'altra parte, la scena dell'abbandono di Arianna mostra variazioni nel tempo, non solo rispetto agli schemi iconografici adottati, ma anche riguardo l'aspetto della principessa cretese che, man mano, sembra cedere agli influssi dionisiaci fino ad essere raffigurata, soprattutto in età ellenistica, come una giovane donna distesa, con il busto nudo, almeno in parte, mostrando sembianze del tutto simili a quelle delle menadi estatiche.

Il momento dell'abbandono dovette conoscere una rinnovata popolarità negli anni finali del V secolo a.C., a seguito dell'esecuzione del grande ciclo pittorico nel tempio di Dioniso ad Atene. Pausania (*Guida della Grecia*, I, 20, 3) lo descrive e, tra le altre pitture legate alle vicende del dio, cita "Arianna che dorme, Teseo che salpa e Dioniso che viene a rapire Arianna"; l'abbandono di Teseo e l'apparizione di Dioniso sembrano essere trattati come elementi di una scena unica. In tale contesto il riprovevole comportamento di Teseo appariva necessario e ampiamente giustificato dall'apoteosi che attendeva Arianna, destinata alle nozze con Dioniso. Teseo, dunque, non aveva abbandonato l'amata, ma era stato

piuttosto soppiantato da un dio! Echi, seppur pallidi, di questa celebre megalografia, e delle successive riprese, possono essere riconosciute nella pittura pompeiana, dove il tema di Arianna abbandonata è molto diffuso. In una serie di affreschi, tutti riconducibili al III e al IV stile, e dunque databili tra l'età augustea e poco dopo la metà del I secolo d.C., viene infatti raffigurata la partenza di Teseo, mentre Arianna giace ancora addormentata (per una efficace selezione si veda Gallo 1988, ma anche le schede degli esemplari raccolti in occasione della recente mostra dedicata a Ovidio; Colpo 2011; Ghedini 2018, 270-271).

L'arianna Vaticana e le sue "sorelle": copie romane da un prototipo ellenistico di orizzonte microasiatico

È forse nella scultura a tutto tondo che l'abbandono di Arianna trova la trasposizione figurativa di maggiore impatto emotivo. Tra le statue raffiguranti la principessa cretese addormentata sulle spiagge di Nasso emerge il monumentale esemplare vaticano, eseguito in un solo blocco di marmo docimeno (alt. 160 cm.; lungh. 206 cm.; prof. 104 cm.; secondo le analisi petrografiche e isotopiche eseguite dal Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro dell'Università luav di Venezia, allora diretto da Lorenzo Lazzarini) [Fig. 6].

Minime sono le integrazioni post-antiche: entrambi i piedi, che risalgono all'intervento cinquecentesco [Fig. 7], la mano destra, il dito mignolo e l'anulare della mano sinistra, il naso e le labbra che, con numerose piccole porzioni del panneggio, sono per lo più ascrivibili al restauro settecentesco di Gaspare Sibilla. Questi aveva realizzato *ex novo*, per la sistemazione della statua nel Museo Clementino, una serie di rocce in marmo che dovevano contenerla [Fig. 8]. Durante il recente restauro è stato possibile appurare che nel trasferimento a Parigi, questo 'letto' di rocce, appositamente creato dal Sibilla, fu lasciato a Roma. Se ne era persa traccia, ma nel corso di ricerche mirate nei magazzini vaticani è stato possibile recuperare alcune di quelle integrazioni, che hanno fornito interessanti dettagli sulle modalità dell'intervento settecentesco, ma su questo argomento si tornerà in altra sede. Dunque, al rientro della statua da Parigi fu deciso di realizzare in stucco ciò che Sibilla aveva eseguito in marmo, allestimento che vige tuttora.



6 | *Arianna addormentata*, Città del Vaticano, Museo Pio Clementino, Galleria delle Statue.

7 | *Arianna addormentata*, particolare, Città del Vaticano, Museo Pio Clementino, Galleria delle Statue.

8 | *Arianna nel Museo Pio Clementino*, da Visconti 1782, tav. 44.

La caratteristica della statua vaticana che da sempre si rileva, rispetto alle altre versioni, è la posizione maggiormente sollevata del busto; altro aspetto che la distingue da tutte le altre è l'essere priva di un appoggio solidale, infatti l'alloggiamento della scultura sembra essere stato lavorato separatamente anche in antico. Difficile indicare il tipo di materiale di questo alloggiamento; per quello che è stato possibile vedere, la statua non sembra offrire superfici lavorate per accogliere completamente marmorei perfettamente in connessione, d'altra parte i resti degli incassi sul retro della scultura sembrano tutti da riferirsi agli allestimenti in età moderna. Non si può comunque escludere che in antico l'alloggiamento fosse stato realizzato alla maniera del Sibilla, creando un "giaciglio" concavo messo in opera senza interferire con la scultura.

La mancanza di un preciso piano di posa della figura, che negli altri esemplari è costituito dal "letto" di pietre, ha originato, come è noto, soluzioni diverse per gli apprestamenti che hanno coinvolto la scultura nei secoli, ma questi hanno modificato soprattutto la rotazione della figura, che, in effetti, dobbiamo immaginare più girata verso il suo lato destro, mentre, la minore inclinazione all'indietro del busto, rispetto alle altre repliche, doveva caratterizzare l'aspetto della nostra Arianna anche in antico.



9 | *Arianna addormentata*,
Firenze, Gallerie degli Uffizi.



10 | *Arianna addormentata*,
Madrid, Museo del Prado.



11 | *Arianna addormentata*,
Texas, San Antonio Museum of Art.

Il tipo della Arianna addormentata, da non confondere con quello della Ninfa dormiente (per cui si veda Fabricotti 1976; *eadem* 1980; per una discussione più aggiornata cfr. da ultimo Knoll, Vorster, Woelk 2011, n. 65, 381-383), ebbe nella scultura a tutto tondo di epoca romana una circoscritta diffusione. La prova di una tradizione copistica è data dalla presenza di almeno due sculture assolutamente confrontabili, l'esemplare vaticano e quello della collezione Medici ora a Firenze (amplissima la bibliografia, ci si limita qui a citare Laviosa 1958; Gasparri 1999, 168-170; Wolf 2002, 352-353; Ciatti 2004; Cecchi, Gasparri 2009, 296-297, n. 533). Sulla provenienza della Arianna Medici [Fig. 9], collezionistica o meno, ancora si discute; di certo nel 1588 la statua compariva nella Loggia della Cleopatra a Villa Medici sul Pincio, dove la ritrasse ancora Velázquez durante il suo viaggio in Italia tra il 1649 e il 1651. Come è noto, la statua medicea è molto integrata (si veda ora l'approfondita scheda a cura di F. Paolucci nel sito web della Galleria degli Uffizi), la porzione originale è solo quella centrale del corpo, che fu completato secondo lo schema della Arianna Vaticana, dunque tra il 1538-40 e il 1588.

È da sottolineare che analisi condotte sulla porzione antica della Arianna Medici hanno rilevato una provenienza documentata del marmo, come per l'esemplare in Vaticano. Anche le misure, che sono state verificate sulla porzione centrale di entrambe le sculture, corrispondono e la minore



12 | *Arianna addormentata*, coperchio di sarcofago, Antalya, Museo archeologico.

lunghezza della statua vaticana (206 cm. contro i 226 cm. di quella medicea) è falsata dalla posizione della figura, piuttosto semidistesa che giacente, come prima si diceva.

Dovrebbe essere considerata una variante del tipo la Arianna addormentata conservata al Museo del Prado di Madrid [Fig. 10], già nella collezione di Cristina di Svezia e nota fin dal 1689 a Palazzo Odescalchi (Wolf 2002, 353-354, n. 3; Schröder 2004, 396-401, n. 187). La figura appare maggiormente schiacciata sul “giaciglio” di pietre, ma conserva carattere di monumentalità, più semplificati risultano la disposizione e il rendimento delle vesti, diversa la tipologia dei sandali, qui semplici infradito, e differente anche la testa che, non velata dal mantello, mostra sul retro lunghi e fluenti capelli ondulati.

Degna di nota è anche la statuetta ora conservata al San Antonio Museum (Wolf 2002, 354-355, n. 4), già a Wilton House fin dagli inizi del Settecento, che attesta la diffusione del tipo statuario anche in versione di ridotte dimensioni, da immaginare nell’arredo di residenze private e di giardini [Fig. 11]. In questo esemplare viene mantenuto il dettaglio del mantello che vela la testa, anche se questa sembra più scoperta, scompare invece il bracciale a forma di serpente e appaiono a rilievo sul “letto” di rocce animali acquatici (un’anatra, un airone) e di terra (lucertole e chiocciola).

Il recente ritrovamento di un coperchio di sarcofago [Fig. 12], durante lo scavo di una tomba a camera nella necropoli di Perge, ha in qualche modo scompaginato questo tradizionale assetto (la scultura si conserva ora nel Museo di Antalya, cfr. Özgan cds). Qui vi compare distesa una figura femminile in tutto simile alle Arianne sopra citate, attestando una precisa citazione del modello statuario in Asia Minore, luogo dove con tutta probabilità venne formulato l’originale da cui dipendono le repliche di età romana.

Il mito di Arianna è comprensibilmente molto evocato in ambito funerario, numerose sono le attestazioni iconografiche che ritraggono la principessa cretese sdraiata nella posa della statua vaticana, ma fino al ritrovamento di Perge erano note solo versioni bidimensionali a decorazione delle fronti di sarcofago. In questi esemplari la figura di Arianna, distesa e addormentata, assume per lo più le sembianze della defunta stessa, come spesso chiarisce il volto ritratto, mentre il contesto rimanda chiaramente al mondo dionisiaco, anche quando ella è raffigurata da sola. Più spesso il dio e il suo corteggio stanno sopraggiungendo, frequentemente utilizzato è anche il momento della *hierogamia* e la defunta/Arianna è ritratta in complice e amoroso “dialogo” con lo sposo, completamente avvolti dal *thiasos* (non è questa la sede per elencare i numerosi sarcofagi decorati dal mito dionisiaco di Arianna; per una recente sintesi si veda Zanker, Ewald 2008, 135-167; riguardo all’iconografia di Dioniso trionfante si veda da ultimo Buccino 2013). La novità della Arianna di Perge consiste nell’aver conferito alla defunta distesa e dormiente, tipologia molto nota nei sarcofagi a *kline* di età romana, proprio le sembianze di Arianna, attraverso la precisa citazione dell’*opus nobile* ellenistico.

La critica archeologica da tempo si cimenta nel tentativo di isolare le comuni caratteristiche formali di queste repliche per risalire al prototipo originale (si vedano da ultimi Stähli 2001, Wolf 2002). Per ragioni legate all’impostazione iconografica, convalidate da precisi motivi stilistici e formali, il modello ispiratore delle Arianna addormentate a noi pervenute può essere ben situato nell’ambito delle creazioni del primo Ellenismo microasiatico, specificatamente pergameno, da collocare cronologicamente tra la fine del III e gli inizi del II secolo a.C. Per il rendimento delle giunoniche forme anatomiche e per il trattamento voluminoso dei panneggi, la scultura di Arianna può essere confrontata, tra l’altro, con alcune statue femminili ritrovate a Pergamo, sulla terrazza che ospitava il grande altare, o comunque con esemplari scultorei attribuibili alla scuola di Pergamo e databili tra la fine del III e il primo venticinquennio del II secolo a.C., si pensi alla moglie del galata del gruppo di Palazzo Altemps, replica del Grande Donario, o alla Igea di Nikeratos del Palazzo dei Conservatori.

Come aveva già intuito il Visconti, e di recente Paul Zanker è tornato sull’argomento con ulteriori e interessanti annotazioni (Zanker 2010), il

tema principale che l'artista volle rappresentare è quello del sonno, tema caro alla plastica ellenistica (McNally 1985; Stafford 1993), che distingue altre celebri creazioni scultoree di orizzonte microasiatico, pensiamo al sonno 'ebbro' del Fauno Barberini ora a Monaco, a quello sensualissimo dell'Ermafrodito, la cui versione più celebre è quella Borghese oggi al Louvre, e infine al sonno innocente del tenero Eros in bronzo del Metropolitan Museum.

Nel capolavoro ellenistico il sonno che caratterizza Arianna non è quello profondo e quieto imposto da *Hypnos*, come appare in alcuni vasi attici, ma è piuttosto un sonno irrequieto e scomposto, la principessa cretese ha probabilmente già scoperto l'abbandono da parte dell'amato Teseo che ha cercato invano, percorrendo in lungo e in largo tutta la spiaggia e forse addirittura avventurandosi all'interno dell'isola, sfidandone la natura aspra e selvaggia. Finalmente, esausta, si è accasciata su un letto di pietre, sfinita dalla stanchezza e angosciata dal proprio destino, consapevole di non poter ritornare in patria dopo il tradimento di cui si è macchiata. Questo sembrano suggerire la posizione instabile delle braccia, come di chi non riesca a trovare una posizione ferma, e la particolare disposizione delle vesti: il chitone si è scomposto e slacciato per l'agitazione, aprendosi in modo tale da lasciare scoperto gran parte del petto. Questo dettaglio, insieme all'espressione del viso, con la bocca semiaperta [Fig. 13], evoca l'arrivo di Dioniso, sedotto dalla prorompente e discinta bellezza di Arianna, già in estasi come le Menadi del suo *thíasos*. Ciononostante, non si ritiene che la statua facesse parte di un gruppo con Dioniso e personaggi del suo corteggio, come da alcuni sostenuto. Dunque nell'originale scultoreo l'eroina era più probabilmente raffigurata da sola per meglio rappresentare e significare la particolare condizione psicologica del tormento interiore. In qualche modo la sola figura di Arianna condensa tutto il mito, si sta compiendo infatti una vera metamorfosi di salvazione, il cui segreto è custodito dalla stessa Arianna, immersa nell'atmosfera sospesa e rarefatta che precede un accadimento straordinario: l'epifania di Dioniso e la prodigiosa metamorfosi dalla donna mortale a vera e propria dea.

Non è improbabile che l'originale ellenistico, da cui dipendono le nostre Arianne, fosse collocato all'interno di un santuario dedicato a Dioniso, forse a Pergamo stessa, ma purtroppo non vi è alcun sostegno

documentario in tal senso. L'autore dell'Arianna addormentata e l'occasione che la generò sono destinati a rimanere oscuri, come tanta parte degli artefici e delle imprese artistiche del primo ellenismo.



13 | *Arianna addormentata*, particolare, Città del Vaticano, Museo Pio Clementino, Galleria delle Statue.

Come si diceva, la critica archeologica, pur non potendo individuare con certezza l'ambito artistico, da tempo riconosce nell'ellenismo microasiatico l'orizzonte entro il quale maturò l'originale scultoreo. In questo senso il ritrovamento di Perge assume un significato del tutto particolare, dando concretezza a una tradizione di trasmissione iconografica che avrebbe avuto il suo centro propulsore tra le botteghe scultoree microasiatiche di età imperiale.

Se consideriamo le quattro repliche del tipo Arianna addormentata, queste sembrano tutte collocabili in una forbice cronologica ben contenuta, che va dall'età adrianea (esemplari di Perge, Uffizi) fino alla metà del II secolo d.C., con una datazione più recente dell'esemplare ora al Prado, peraltro variante, rispetto a quello Vaticano, collocabile ancora tra la tarda età adrianea e la prima età antonina. Pur nella sua lacunosità, l'Arianna degli Uffizi sembra aderire con maggiore fedeltà al prototipo originale e mostra una maggiore qualità nell'esecuzione, con raffinate soluzioni nel rendimento dei panneggi e della loro diversificata materia. Questo dato potrebbe orientare verso una bottega copistica di orizzonte microasiatico, si ricordi anche l'utilizzo del marmo docimeno, operante in età adrianea; forse una delle tante che l'imperatore Adriano volle coinvolgere per gli arredi marmorei della sua magnifica residenza tiburtina e che, anche in seguito, dovette continuare a operare per la committenza imperiale, impiegata per la decorazione dei grandi monumenti pubblici urbani.

Quella di Perge è l'unica Arianna ad avere un preciso contesto di ritrovamento, per le altre possiamo solo ricostruire un percorso collezionistico, che per quella Medici risulta essere nemmeno troppo

chiaro. Per quanto concerne il loro rinvenimento, si può ragionevolmente ipotizzare un contesto urbano, ma non si hanno, al momento, dati certi. La presenza della statua vaticana nel cortile di Palazzo Maffei all'Arco della Ciambella, fin dalla fine del Quattrocento, ha suggerito una possibile provenienza dal Campo Marzio, anche se la famiglia possedeva altri immobili e terreni. Comunque, nel rione Pigna i Maffei abitarono un primo palazzo prospiciente su via de' Cestari al quale, nel 1491, se ne aggiunse un secondo contiguo a formare una grande residenza signorile che, ultimati i lavori di ristrutturazione, divenne il centro del mecenatismo di Agostino e di Benedetto Maffei (Bedon 1988; Stoppa 2003, 59 ss.).

Non si può escludere che proprio nel corso di questi lavori di ampliamento della residenza, i Maffei abbiano potuto ritrovare l'Arianna addormentata. Come è noto, le proprietà Maffei in Campo Marzio insistevano in gran parte sul complesso delle Terme di Agrippa, che dunque sono spesso comprensibilmente indicate come il possibile luogo dell'allestimento antico della scultura vaticana. Del resto l'antico Campo Marzio era caratterizzato dalla presenza di grandi complessi monumentali arricchiti da sontuosi arredi scultorei, ma non si può nemmeno escludere del tutto che l'Arianna non sia arrivata in casa Maffei per il tramite di qualche scambio tra antiquari e collezionisti. Forse solo studi archivistici mirati sulle proprietà dei Maffei, e sui vari legami che la famiglia intratteneva nella seconda metà del Quattrocento, potranno fornire qualche spiraglio per individuare con maggiore sicurezza la possibile provenienza di questo capolavoro della statuaria antica.

* La statua di Arianna, ora esposta nella Galleria delle Statue (inv. 548) del Museo Pio Clementino, è stata oggetto di un complesso intervento conservativo condotto da Stefano Spada del Laboratorio di Restauro dei Musei Vaticani, con la supervisione del Reparto di Antichità Greche e Romane. Il restauro, completato nell'aprile del 2013, ha fornito l'occasione per compiere una serie di ricerche e di studi. Questi ultimi sono stati presentati nel corso di un convegno svoltosi nel novembre 2015, i cui atti, a cura di chi scrive, sono in corso di stampa. Queste pagine vanno intese come una prima sintetica anticipazione di alcuni argomenti che saranno più ampiamente trattati nel citato volume. La bibliografia sulla scultura vaticana è molto ampia, ci si limita qui nel citare Wolf 2002, 351-352 (con bibliografia precedente); Zanker 2010; Valeri 2013, spec. 28-33. Il tema della fortuna della statua vaticana è stato ampiamente trattato, basti qui citare Brummer 1970, 155-184; Haskell, Penny [1981] 1984, 246-251; per una raccolta delle fonti grafiche e delle citazioni letterarie si veda anche Pray Bober, Rubinstein 1986. Altri essenziali riferimenti bibliografici si trovano nel testo.

Bibliografia

Agosti 2004

G. Agosti, D. Isella, *Antiquarie Prospetive Romane*, Parma 2004.

Anguissola, Villani 2002

A. Anguissola, F.P. Villani, *Antiquarie Prospetive Romane composte per Prospetivo Melanese Depictore*, edizione critica e proposte di studio, in W. Cupperi (a cura di), *Senso delle rovine e riuso dell'antico*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa" IV, 14 (2002), 77-95.

Baert 2016

Baert, *Locus amoenus and the sleeping Nymph. Ekphrasis, Silence and Genius Loci*, Leuven-Paris-Bristol 2016.

Baert 2018

B. Baert, *The Sleeping Nymph Revisited: Ekphrasis, Genius Loci and Silence*, in *The Figure of the Nymph in Early Modern Culture*, ed. K.A.E. Enekel, A. Traninger, Leiden-Boston 2018, 149-176.

Bedon 1988

A. Bedon, *I Maffei e il loro palazzo in via della Pigna*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura" 11 (1988), 45-64.

Brummer 1970

H.H. Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970.

Bruschi 1969

A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969.

Buccino 2013

L. Buccino, *Dioniso trionfatore. Percorsi e interpretazione del mito del trionfo indiano nelle fonti e nell'iconografia antica*, Roma 2013.

Buranelli 2006

F. Buranelli, *La scoperta del Laocoonte e il Cortile delle Statue in Vaticano*, in *Laocoonte. Alle origini dei Musei Vaticani*, Catalogo della mostra, Musei Vaticani 18 novembre 2006 - 28 febbraio 2007, Città del Vaticano 2006, 49-60.

Cecchi, Gasparri 2009

A. Cecchi, C. Gasparri, *La Villa Médicis. Le collezioni del cardinale Ferdinando. I dipinti e le sculture*, vol. IV, Roma 2009.

Christian 2010

K. W. Christian, *Empire without end. Antiquities Collections in Renaissance Rome, c. 1350-1527*, New Haven-London 2010.

Ciatti 2004

C. Ciatti, *Statua di Arianna dormiente*, in *I marmi antichi conservati nella Villa Corsini a Castello*, a cura di A. Romualdi, Firenze 2004.

Colpo 2011

I. Colpo, *Tutte le Arianne di Ovidio*, in *Tra testo e immagine. Riflessioni ovidiane*, Giornata di Studi, Padova 24 maggio 2010, a cura di I. Colpo, F. Ghedini, S. Toso, "Eidola" 8 (2011), 65-77.

Fabbricotti 1976

E. Fabbricotti, *Ninfe dormienti: tentativo di classificazione*, Seminario di archeologia e storia dell'arte greca e romana dell'Università di Roma, "Studi Miscellanei" 22, Roma 1976, 65-71.

Fabbricotti 1980

E. Fabbricotti, *Ninfe dormienti. Addendum*, "Quaderni dell'Istituto di archeologia e storia antica" – Università di Chieti, I, 1980, 37-41.

Frommel 2000

C. L. Frommel, *Giulio II, Bramante e il Cortile delle Statue*, in *L'Europa e l'arte italiana*, a cura di M. Seidel, Venezia 2000, 210-219.

Gallo 1988

A. Gallo, *Le pitture rappresentanti Arianna abbandonata in ambiente pompeiano*, "Rivista di Studi Pompeiani" II (1988), 57-80.

Gasparri 1999

C. Gasparri, *Statua di Arianna dormiente, c.d. "Cleopatra"*, in *Villa Medici. Il sogno di un cardinale. Collezioni e artisti di Ferdinando de' Medici*, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia, 18 novembre 1999-5 marzo 2000), a cura di M. Hochmann, Roma 1999.

Ghedini 2018

F. Ghedini (a cura di) *Ovidio amori, miti e altre storie*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale 17 ottobre 2018-20 gennaio 2019), Napoli 2018.

Gnann 2017

A. Gnann, *Raffaël, Sitzende Muse*, in *Raffaël*, a cura di A. Gnann, Vienna 2017, 205-207, n. 59.

Guerrieri Borsoi 2002

M.B. Guerrieri Borsoi, *Gaspare Sibilla "scultore pontificio"*, in *Sculture romane nel Settecento, II. La professione dello scultore*, "Studi sul Settecento Romano" 18, a cura di E. Debenedetti, Roma 2002, 151-178.

Haskell, Penny [1981] 1984

F. Haskell, N. Penny, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica 1500-1900* [ed. or. Yale, 1981], Torino 1984.

Laviosa 1958

C. Laviosa, *L'Arianna addormentata nel Museo Archeologico di Firenze*, "Archeologia Classica" 10 (1958), 164-171.

Luzón Nogué 2007

J.M. Luzón Nogué (a cura di), *Velázquez. Esculturas para Alcázar*, Madrid 2007.

Knoll, Vorster, Woelk 2011

K. Knoll, Chr. Vorster, M. Woelk, *Skulpturensammlung. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Katalog der antiken Bildwerke, II. Idealskulptur der römischen Kaiserzeit*, München 2011.

Maffei 1704

P.A. Maffei, *Raccolta di statue antiche e moderne*, Roma 1704.

Martinez 2004

J.L. Martinez, *Les antiqués de Musée Napoléon. Édition illustrée et commentée des volumes V et VI de l'inventaire du Louvre de 1810*, Paris 2004.

McNally 1985

S. McNally, *Ariadne and Others: Images of Sleep in Greek and early Roman Art*, "California Studies in Classical Antiquity" 16 (1985), 152-192.

Miletti, Tuccinardi

L. Miletti, S. Tuccinardi, *Una celebrazione poetica del Cortile delle Statue e della 'Cleopatra' in Vaticano: Aurelio Serena da Monopoli*, "Prospettiva" 165-166 (2017), 3-19.

Montaignon 1887

A. de Montaignon, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtiments*, I, Paris 1887.

Nesselrath 1998

A. Nesselrath, *Il Cortile delle Statue: luogo e storia*, in *Il Cortile delle Statue: Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, a cura di M. Winner, B. Andreae, C. Pietrangeli, Mainz 1998, 1-16.

Özgan cds.

Chr. Özgan, *The sleeping Ariadne from Perge: a symbol of immortality?*, in *Arianna. Studi e ricerche sulla scultura in Vaticano*, atti del convegno (Città del Vaticano, Musei Vaticani, 10 novembre 2015), a cura di C. Valeri, Città del Vaticano cds.

Pala 2007

E. Pala, *Iconografia e mito - La figura di Arianna nella ceramica attica*, in *Imago. Studi di iconografia antica*, a cura di S. Angiolillo, M. Giuman, Cagliari 2007, 139-182.

Pietrangeli 1985

C. Pietrangeli, *I Musei Vaticani. Cinque secoli di storia*, Roma 1985.

Pray Bober, Rubinstein

P. Pray Bober, R.O. Rubinstein, *Renaissance artists and antique sculpture. A handbook of sources*, London-Oxford 1986.

Redig de Campos 1967

D. Redig de Campos, *I Palazzi Vaticani*, Bologna 1967.

Richard 1766

A. Richard, *Description historique et critique de l'Italie*, Dijon-Paris 1766.

Schröder 2004

E. Schröder, *Museo Nacional del Prado. Catalogo de la escultura clasica*, vol.II, Madrid 2004.

Stafford 1993

E. J. Stafford, *Aspects of sleep in hellenistic Sculpture*, "Bulletin of the Institute of classical studies" 37 (1993), 105-120.

Stähli 2001

A. Stähli, *Vom Auge des Betrachters entkleidet. Inszenierung des Themas und Konstruktion des Betrachters in der hellenistischen Plastik: Die "Schlafende Ariadne" im Vatikan*, in *Zona Archeologica. Festschrift für H.P. Isler zum 60. Geburtstag*, Bonn 2001, 381-397.

Stoppa 2003

M. Stoppa, *Il palazzo del Vicariato alla Pigna. Palazzo Maffei Marescotti e i palazzi romani di Giacomo Della Porta*, Roma 2003.

Urbini 1993

S. Urbini, *Il mito di Cleopatra. Motivi ed esiti della rinnovata fortuna fra Rinascimento e Barocco*, "Xenia Antiqua" 2 (1993), 181-222.

Valeri 2013

C. Valeri, *Scienza antiquaria e restauro dei marmi antichi tra XVI e XVIII secolo. Alcuni esempi dai Musei Vaticani*, in *Ergänzungsprozesse. Transformation antiker Skulptur durch Resaurierung*, hersg. Sascha Kansteiner, Berlin 2013, 23-42.

Visconti 1782

E.Q. Visconti, *Il Museo Pio Clementino*, II, Roma 1782.

Wolf 2002

C.M. Wolf, *Die schlafende Ariadne im Vatikan. Ein hellenistischer Statuentypus und seine Rezeption*, Hamburg 2002.

Winner, Andreae, Pietrangeli 1998

M. Winner, B. Andreae, C. Pietrangeli (a cura di), *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, Atti del Colloquio internazionale in onore di R. Krautheimer - Roma, ottobre 1992, Mainz 1998.

Zanker, Ewald [2004] 2008

P. Zanker, B.Chr. Ewald, *Vivere con I miti. L'iconografia dei sarcofagi romani [Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, München 2004], Torino 2008.

Zanker 2010

P. Zanker, *La veste di Arianna*, in *Dall'immagine alla storia. Studi per ricordare Stefania Adamo Muscettola*, a cura di C. Gasparri, G. Greco, R. Pierobon Benoit, Napoli 2010, 111-118.

Zanker 2012

P. Zanker, *Reading images without texts on Roman sarcophagi*, "Res. Anthropology and aesthetics" 61-62 (2012), 167-177.

English abstract

At the end of the 15th century, the famous “Cleopatra” now housed in the Vatican Museums was located in Palazzo Maffei in the Campo Marzio, in Rome. In 1512, it was transferred to the “Cortile delle Statue” in the Belvedere Courtyard of the Vatican Palace by Pope Julius II. Only in 1782 was the statue rightly identified by Ennio Quirino Visconti as the Cretan princess Ariadne abandoned on Naxos. The iconography of the reclining figure of the sleeping Ariadne is very common in the art of the Greek and Roman world in multiple forms and postures, conveying different meanings at different times and in different places. However, comparisons can be made with significant, few, sculptures in the round. The Vatican statue combines the Medici Ariadne, the Ariadne now in the Prado Museum, and the Ariadne sleeping on the sarcophagus lid found in the necropolis of Perge in Turkey. The sculptures, all dating from the first half of the 2nd century AD, are copies of a Hellenistic original, dated between the end of the 3rd and the 2nd century BC, probably sited in Pergamon.

Un'iconografia dionisiaca nell'Iseum et Serapeum del Campo Marzio?

Indagini su un possibile contesto archeologico di provenienza per l'Arianna dormiente dei Musei Vaticani

Nicola Luciani

n. Nei primi anni del '500, attraverso due disegni, realizzati rispettivamente da un anonimo allievo di Raffaello e da Amico Aspertini, per la prima volta fa con certezza la sua comparsa la splendida scultura, oggi conservata presso i Musei Vaticani e databile al II d.C., raffigurante una inquieta Arianna addormentata, abbandonata da Teseo ma prossima ad essere trovata dal corteo di Dioniso (sui disegni vedasi Valeri 2013, 30; sull'iconografia dormiente di Arianna vedasi: Richardson 1979; McNally 1985; Stafford 1993). Successivamente, in una lettera indirizzata a Isabella d'Este datata al 2 febbraio 1512, Giovanni Francesco di Luigi Grossi, detto il Grossino, inviato degli Estensi a Roma, descrive alla sua signora l'acquisto, da parte di Papa Giulio II, di due statue, un'immagine in marmo, raffigurante una personificazione reclinata del Tevere e una seconda scultura, l'Arianna appunto, interpretata dall'umanista come una Cleopatra.

Hano menato a Belveder la statua che schrise a V. S. che era stata ritrovata, Tiberinus et una altra statua marmorea gie ha fato menar il Papa, qual ha avuta da m. Agnello di Maffei, fratello del Prior di S. Antonio a Mantua, et una Cleopatra qual è una bella statua [1].

L'unico riferimento topografico presente nelle missive è il Cortile del Belvedere, destinazione finale delle due sculture, e apparentemente nulla sembra potersi dedurre circa il ritrovamento originario della statua di Arianna, se non la sua cessione al Pontefice da parte dell'illustre famiglia dei Maffei. Il testo sembra infatti semplicemente suggerire il Palazzo Maffei quale primo sito espositivo tanto dell'Arianna quanto della rappresentazione del Fiume, rinvenuta, come si vedrà di seguito, all'interno delle proprietà della casata.

Tuttavia, già nella lettera del Grossino potrebbe forse per la prima volta velatamente apparire un collegamento fra l'Arianna e uno dei principali santuari della Roma Imperiale, l'*Iseum et Serapeum* della *Regio IX*, occupante una vastissima porzione del Campo Marzio, sito in cui proprio la residenza dei Maffei trova posto.

Scopo del presente contributo sarà dunque quello di utilizzare le due principali informazioni ricavabili dalla citazione (ovvero il collegamento con le aree urbane dove insistono le proprietà Maffei e la menzione del Tevere accanto alla Cleopatra), come punti di partenza per cercare di corroborare l'ipotesi secondo cui l'*Iseum Campense* possa essere considerato un possibile sito di collocazione originaria della "Arianna".

Notizie e indizi sulla provenienza delle "Sculture Maffei" (Arianna Vaticana, Statua del Fiume Tevere)

La provenienza delle due sculture, di Arianna e del Tevere, dall'area del Campo Marzio pare trovare diversi riscontri, e nonostante la mancanza di alcun resoconto noto circa le circostanze della scoperta della statua dormiente del Vaticano, sembra verosimile che essa sia stata rinvenuta durante scavi effettuati dai Maffei nelle loro proprietà Campensi: lo stesso Palazzo Maffei si trova infatti in prossimità del cosiddetto Arco della Ciambella, originariamente appartenente ad uno complesso archeologico di grande rilevanza, le Terme di Agrippa, conseguentemente considerate come uno dei più probabile contesti di provenienza della statua (Hübner 1912, 103; Wolf 2002, 68, n. 251). Plinio riporta infatti come tali bagni pubblici fossero particolarmente ricchi di sculture, fra cui doveva spiccare la statua in bronzo dell'*Apoxiomenos* di Lisippo [2].

Tuttavia, la scoperta della scultura durante i lavori per la realizzazione di Palazzo Maffei, seppure plausibile, non appare l'unica opzione possibile, e tale circostanza potrebbe essersi parimenti verificata a seguito di scavi effettuati in proprietà limitrofe, occupate originariamente da altri complessi architettonici, fra i quali il maggiore è proprio l'Iseo Campense. A tal proposito, è infatti interessante notare come non siano pervenute grandi sculture integre provenienti con sicurezza dalle Terme (essendo il celebre *Apoxiomenos* conservato in Vaticano una copia in marmo rinvenuta in Trastevere), e anzi, le strutture del grande edificio pubblico sembrano aver subito notevoli spoliazioni in età medievale [3]; sebbene

infatti l'edificio risulti ancora menzionato nell'*Itinerarium Einsidlense*, e parte degli elevati compaiono in diversi disegni di Palladio, Du Pérac, Giovannoli e Piranesi, tuttavia, almeno a partire dal Basso Medioevo nell'area sembra essersi installata una "calcara", volta appunto convertire in calce l'enorme quantità di arredi marmorei dell'area, statue incluse [4].

Al contrario, come si vedrà in seguito, dal Tempio di Iside e Serapide provengono numerose sculture conservatesi integre fino all'età contemporanea, fra cui a spiccare è la Statua del Fiume Tevere, menzionata congiuntamente all'Arianna, oggi conservata presso il Louvre. La scoperta della statua, avvenuta durante lavori presso la Chiesa di San Domenico, è infatti descritta in ben due missive inviate a Mantova a Isabella d'Este, da parte sia del Grossino che di Stazio Gadio [5]. L'area del ritrovamento corrisponde a una zona occupata dalle strutture del grande complesso templare e la scultura è stata infatti riconosciuta con sicurezza come proveniente dall'area fra il Tempio di Minerva Calcidica ed il Serapeo (Le Gall 1944; Haskell, Penny 1981; Turcan 2002, 134); da tale contesto proviene inoltre una seconda scultura raffigurante la personificazione di un fiume, in questo caso il Nilo, scoperta nei pressi della Chiesa di Santo Stefano del Cacco, e nel '500 conservato, come l'immagine del Tevere, nel palazzo del Belvedere [6]. L'iconografia delle due sculture trova corrispondenze nelle sculture dei fiumi che erano solite ornare santuari dedicati ai Culti Egizi, fra le quali spiccano le celebri personificazioni del Nilo e del Tevere, oggi conservate in Campidoglio, originariamente collocate all'interno di un secondo Tempio di Serapide, situato sul Quirinale, e sul quale si tornerà in seguito (Ensoli 2000, 270).

La sicura collocazione originaria del Tevere in tale settore del Campo Marzio potrebbe forse avvalorare un analogo luogo di provenienza anche per "Arianna", sua "paredra" nella missiva di Grossino a Isabella. Nella sua testimonianza, il Grossino pare infatti sottintendere come le due statue, del Tevere e di "Arianna", fossero originariamente pertinenti a unico contesto, verosimilmente implicando una notevole prossimità geografica fra i due luoghi di ritrovamento. Sotto quest'ottica dunque, alla stessa interpretazione della statua come una regina d'Egitto, potrebbe forse aver contribuito la provenienza di entrambe le sculture dal santuario di Iside e Serapide, sebbene occorra ricordare come l'identificazione con Cleopatra non sia probabilmente la prima attribuita alla scultura, più plausibilmente

ritenuta originariamente una ninfa (Miletti, Tucciardini 2017; Agnoletto 2019).

A riguardo, un interessante, seppur estremamente incerto e controverso, indizio potrebbe forse rintracciarsi in un passo di Poggio Bracciolini datato al 1440, 72 anni prima del trasferimento dell'Arianna al Belvedere, nel quale si racconta di come, nell'area dell'Iseo del Campo Marzio, probabilmente in prossimità dell'area occupata dal Tempietto di Minerva Calcidica, durante la realizzazione di un orto, fosse stata trovata una scultura reclinata, dopo poco sotterrata dal contadino responsabile dei lavori a causa delle folle di curiosi da essa attratte:

Prope porticum Minervae statua est recubantis, cuius caput integra effigie, tantae magnitudinis, ut signa omnia excedat. Quidam ad plantandas arbores scrobes faciens detexit strepitum audientium fastidiumque pertaesus, horti patronus congesta humo texit [7].

Già il Lanciani proponeva a riguardo un'identificazione con una delle sculture dei Fiumi presenti nel santuario di Iside e Serapide rinvenute nell'area del Tempio di Minerva (Lanciani 1883, 40). Tuttavia, è stato recentemente osservato come il genitivo *Minervae* debba probabilmente riferirsi non a *porticum*, bensì a *statua recubantis*, ed è stata conseguentemente proposta un'identificazione della scultura vista da Bracciolini con la raffigurazione di un personaggio femminile, per la precisione con la grande statua marmorea di Pallade oggi conservata presso i Musei Capitolini (Arata 2012, 238-239): tale interpretazione potrebbe infatti trovare conferma in un passo di Francesco Alberini, dove si parla di una grande scultura della dea sita nell'area, identificabile appunto con la Minerva Capitolina o con quella Giustiniani:

Templum Minervae ubi nunc est ecclesia Sanctae Mariae super Minervam [...] in quo erat statua ingens marmorea ipsius Minervae et alia quam multa notanda [8].

La nota dell'Albertini non si riferisce però unicamente alla scultura della dea, ma afferma espressamente che nell'ara del tempio ve ne fossero delle altre, nel cui novero potrebbe forse rientrare l'Arianna. Inoltre, dal passo non risulta chiaro se si tratti di una testimonianza autoptica o meno, e

anzi l'utilizzo del tempo passato potrebbe suggerire che l'autore stia qui unicamente riferendo una notizia trasmessagli oralmente o attraverso i testi classici. Ma soprattutto, l'identificazione della statua citata da Poggio con la Minerva del Campidoglio sembrerebbe apparentemente contraddire la descrizione della postura della scultura espressamente definita reclinata, contrariamente alla Minerva Capitolina, la quale appare stante in posizione eretta. L'ipotesi identificativa con una scultura di Pallade potrebbe comunque apparire plausibile qualora si decidesse però di accettare l'espressione *recubantis* come riferita alla eventuale posizione rovesciata della statua: già il Lanciani tuttavia, aveva notato come tale dicitura vada sintatticamente meglio ad attribuirsi alla postura del soggetto della scultura, e da qui deriva la sua interpretazione come la personificazione di un Fiume la cui iconografia ha in comune con l'Arianna dormiente proprio la posa reclinata (Lanciani 1883, 40).

Volendo dunque accettare tanto la postura reclinata del personaggio raffigurato, quanto la sua appartenenza al genere femminile, la scultura vaticana sembra adattarsi perfettamente ad un'identificazione con la *Minervae statua recubantis*, raffigurando una delle rarissime iconografie femminili reclinate note nel panorama della statuaria maggiore rinvenuta in area romana. Un'ulteriore obiezione potrebbe essere mossa alla luce dell'autore della testimonianza, uno smaliziato erudito come Poggio Bracciolini, senza alcun dubbio in grado di riconoscere nella malinconica e panneggiata Arianna un'iconografia nettamente diversa rispetto quella armata di Pallade; tuttavia l'umanista avrebbe forse potuto accettare un'identificazione con la dea a causa del luogo di rinvenimento della statua, in prossimità del Tempio di Minerva Calcidica, la cui dedica culturale potrebbe aver dunque influenzato il giudizio del Bracciolini. Malgrado quindi l'assenza di prove dirette e l'esistenza di valide proposte interpretative alternative, un'identificazione della statua reclinata vista dal Poggio nell'area dell'Iseo con l'Arianna Vaticana non pare totalmente da escludere; qualora essa fosse confermata inoltre, permetterebbe di risalire indietro di oltre 70 anni nella vicissitudini note della scultura dormiente, la quale sarebbe stata trovata ed interrata da un anonimo agricoltore fra le rovine del complesso culturale di Iside e Serapide, quasi tre quarti secoli prima della sua registrazione fra le proprietà dei Maffei al principio del '500.

Stato conservativo in età medievale e moderna delle strutture dell'apparato scultoreo del Tempio di Iside in Campo

La provenienza dell'Arianna dall'*Iseum* Campense sembra avvalorata dall'elevato stato conservativo del complesso, e soprattutto dall'eccezionale quantità di sculture pervenute sino ai giorni nostri da esso provenienti; la vasta area occupata dal Tempio di Iside e Serapide sembra infatti essere riuscita a mantenersi fino all'VIII estranea a nuovi sviluppi urbanistici, e gran parte delle sue strutture risulta essere sopravvissuta ben oltre il Medioevo, in alcuni tratti fino ad età contemporanea, come nel caso dell'arco d'ingresso Est del recinto, oggi noto come Arco di Camillano (Roncaioli 1979, 81-96; Laurenti 1985, 400-403). Parte degli elevati dell'Iseo e Serapeo sono così ancora descritti nel XVI secolo da Flaminio Vacca e dal Marliano, mentre rispettivamente alle testimonianze di Poggio Bracciolini e di Onofrio Panvinio si deve la conoscenza della sopravvivenza delle strutture del *Divorum* e del Tempietto di Minerva Calcidica [9]. Inoltre, parte delle murature del santuario appaiono riutilizzate per la realizzazione di diversi edifici, come ad esempio nell'area del palazzo del Collegio Romano, ulteriormente confermando la tenuta degli edifici in età moderna (Alfano 1992, 19; Alfano 1998, 190).

Tuttavia, i dati più eccezionali relativi alla sopravvivenza delle vestigia dell'*Iseum* sembrano riguardare il suo imponente apparato scultoreo, tale appunto da fare del santuario uno dei contesti romani a maggior densità di concentrazione di sculture rinvenute: una condizione questa, già immediatamente evidente agli occhi di Lanciani, capo degli scavi del complesso, il quale riteneva che non potesse "trovarsi in Roma altro riscontro di una fecondità così prodigiosa" (Lanciani 1883, 34). Dai report di scavo, infatti, sembra potersi dedurre come larga parte delle molteplici sculture a soggetto egittizzante fosse ancora in esposizione almeno al momento dell'abbandono del santuario.

A partire dal Tardo Medioevo fino al primo '900, infatti, sono stati rinvenuti nell'area del santuario numerosissimi arredi scultorei, soprattutto di stile egittizzante, e alcuni esemplari statuari di grandi dimensioni, fra cui la stessa immagine cultuale della dea, sembrano essere rimasti ininterrottamente in esposizione nell'area dell'Iseo fino all'età moderna (Lanciani 1883) [10].

Le ragioni di questa straordinaria conservazione delle strutture e degli apparati decorativi dell'*Iseum* sembrano rintracciarsi nelle peculiari vicissitudini del santuario, in cui non paiono infatti applicarsi le norme legislative relative alla chiusura dei templi, permettendo al sito di continuare a svolgere importanti funzioni pubbliche. L'appartenenza dei grandi templi di Roma al demanio imperiale (e quindi la loro costante manutenzione) era difatti espressamente sancita dalla legislazione tardoantica, e sembra essere rimasta in pratica fino al definitivo distacco di Roma dall'Impero nell'VIII secolo [11]. Tale condizione doveva inoltre senza dubbio applicarsi agli apparati statuari dei templi coinvolti dalle sopracitate delibere, ed infatti una visione della statuaria a soggetto mitologico in Roma come priva di connotazioni religiose, ma unicamente carica di valore artistico, è già presente negli appelli alla salvaguardia delle sculture di Prudenzio e Cassiodoro, rispettivamente nel IV e nel VI secolo [12].

Il carattere pubblico di templi e sculture sembra però essere particolarmente radicato proprio per quanto riguarda i santuari del Campo Marzio, tanto che in una legge del *Codex Iustinianus*, come termini di paragone per la definizione di un bene pubblico, appaiono ancora citati "sicuti si Campum Martium vel basilicam vel templa vel quae publico usui destinata sunt" [13]. Tale condizione sembra dunque ben rappresentata dal complesso cultuale di Iside e Serapide in Campo, il quale pare particolarmente interessato da forme di utilizzo pubblico, continuando a mantenere alcune funzioni chiave relative alla vita economica della città, probabilmente fino al suo abbandono nel VII/VIII secolo. Nelle strutture del *Divorum* risulta infatti rintracciabile un complesso di vani, visibile anche nella *Forma Urbis* di età severiana, interpretabile come un insieme di *horrea* volti all'immagazzinamento di merci (Coarelli 1996, 191-195; Ensoli 1998; Ensoli 2000; Spera 2014). Questi *silos* sembrano verosimilmente da mettere in relazione con l'approvvigionamento alimentare della capitale, e devono probabilmente essere stati utilizzati per raccogliere le derrate sbarcate dai porti sul Tevere del Campo Marzio, in prossimità dell'Iseo e Serapeo: l'utilizzo di tali approdi sul Tevere appare infatti attestato archeologicamente fino almeno all'VIII secolo, a suggerire ulteriormente una continuità di uso per gli *horrea* del *Divorum* durante tale periodo (De Caprariis 1999, 225-227). Una relazione è stata a tal proposito proposta con l'immagazzinamento dei *vina fiscalia* citato

dalla biografia di Aureliano nell'*Historia Augusta*, suggerito dalla prossimità degli *horrea* del *Divorum* con l'approdo tiberino delle *Ciconiae*, probabilmente adibito proprio allo sbarco del vino [14]. Inoltre, a suggerire un continuato utilizzo degli *horrea* del tempio di Iside, sono anche i contesti ceramici del Campo Marzio, (primo fra tutti il celebre sito della *Crypta Balbi*), attestanti l'abbondante diffusione a Roma di anfore e sigillata africana D, databili al VII ed VIII secolo, testimoniando dunque la continuità nell'importazione di derrate da parte della flotta di Cartagine durante tale periodo (Saguì 1993; 2002).

Tale condizione non sembra inoltre costituire un *unicum*, e un confronto puntuale sembra potersi rintracciare con il Tempio del *Sol Invictus*, anch'esso servito dai medesimi approdi fluviali connessi all'*Iseum*, ed ancora utilizzato, almeno fino al VI secolo, per l'immagazzinamento e la distribuzione di carne alla popolazione, probabilmente sempre più sotto l'influenza crescente della supervisione papale [15].

In conclusione dunque, la centrale importanza del grande complesso culturale egizio ancora durante i primi secoli del Medioevo pare essere stata tale da garantirne la conservazione durante tutto il corso della tarda antichità, fino all'impiantarsi dei primi nuovi interventi urbanistici sulle sue strutture nel corso dell'VIII secolo, consentendogli così di sopravvivere largamente indenne durante i secoli di transizione religiosa fra i Culti Politeistici ed il Cristianesimo. A ciò sembra in ultima analisi doversi anche la conservazione dell'eccezionale numero di sculture da esso provenienti, tanto elevato da rendere il sito di gran lunga il più ricco di rinvenimenti di tutto il Campo Marzio e forse di Roma stessa, e permettendo conseguentemente la sua qualificazione a candidato statisticamente più probabile per la provenienza di sculture, come appunto l'Arianna, di cui si conosca la pertinenza all'area Campense.

Testimonianze archeologiche di elementi dionisiaci in contesti culturali isiaci in età imperiale

Se diversi indizi sembrano permettere un collegamento fra l'Arianna Vaticana e l'*Iseum* Campense, purtroppo dall'area non pare però essere pervenuta alcuna notizia certa di ritrovamenti raffiguranti altri elementi o personaggi legati a Dioniso. Nonostante ciò, la connessione fra Dionisismo e Culti Egizi risulta in primo luogo riscontrabile in diverse connessioni e

parallelismi fra i due sistemi religiosi. Esula dallo scopo del presente testo la trattazione dettagliata di tali connessioni all'interno delle rispettive sfere teologiche, culturali e rituali, ben note e discusse in letteratura scientifica [16].

Concernente il presente tema è piuttosto il riflesso materiale di tali punti di contatto, risultante nella frequente commistione di iconografie legate ai due sistemi religiosi all'interno delle stesse strutture sin dall'età ellenistica. In particolare, a potersi registrare è la frequente presenza di immagini legate a alla sfera dionisiaca all'interno di santuari dedicati ai Culti Egizi, di cui troviamo i primi riscontri cronologici in santuari ellenistici di Serapide situati nell'Oriente grecizzato. Così ad esempio, da un ambiente adibito a banchetti sacri del tempio del dio di Delo proviene un rilievo raffigurante un personaggio con un tirso dionisiaco ed un copricapo isiaco, mentre nelle strutture del Serapeo C è stata rinvenuta una dedica congiunta a Serapide e Dioniso, antecedente al 166 a.C. [17]. Tale contesto lungi dal costituire un *unicum*, rappresenta solo uno dei diversi esempi di Serapei noti, in cui sono stati rinvenute connessioni dirette con la sfera dionisiaca: a riguardo, uno degli esempi più rappresentativi è forse il Tempio di Serapide a Menfi, al cui interno è venuta alla luce una vasta collezione di monumenti, sculture e rilievi, ritraenti motivi o personaggi legati alla sfera dionisiaca, tali da indurre a interpretare la divinità venerata nel santuario come un figura sincretica risultante dall'identificazione di Osiride e Dioniso (Laurer, Picard 1955, 30-47). Altrettanto interessante appare infine una dedica a Dioniso *Theos*, rinvenuta all'interno del Serapeo di Tessalonica, e databile al II d.C., ormai in piena età antonina (Mora 1990, 18).

Durante tale secolo, infatti, l'associazione di Dioniso con i Culti Egizi doveva risultare molto popolare, anche nella metà occidentale dell'Impero; una delle testimonianze più interessanti a riguardo è ad esempio un rilievo rinvenuto a Tunisi raffigurante Dioniso insieme alla Triade Heliopolitana, Iside, Serapide ed Arpocrate, realizzato proprio durante il regno di Adriano o di Antonino Pio, periodo a cui si data anche l'Arianna Vaticana (Eingartner 1991, 115, n. 16; Sfameni Gasparro 2018, 82). Proprio il collegamento di Arianna con i motivi egizi sembra inoltre confermato da un secondo rilievo votivo databile agli albori del Principato e rinvenuto Zader, Croazia, in cui compaiono raffigurati le due coppie Iside/Serapide e

Liber/Libera [18]: nella cultura latina infatti, Liber, dio della fertilità e del vino, appariva indissolubilmente legato ed assimilato con Dioniso/Bacco, conseguentemente causando l'identificazione della divinità femminile a lui parredra, Libera, con Arianna stessa [19].

In conclusione dunque, non solo l'associazione nelle arti visive fra Dioniso e le Divinità Egizie appare ben attestato durante l'intera età ellenistica e romana, ma anche la presenza di iconografie dionisiache all'interno di templi di Serapide attivi durante l'età imperiale risulta assai comune, in contesti sparsi per l'intero Bacino Mediterraneo. Nella metà grecofona dell'Impero tale situazione appare infatti confermata dai tre Serapei citati, presso Menfi, Delo e Tessalonica, mentre diverse attestazioni provengono anche dalla metà occidentale e dalla stessa Italia: l'esempio ad oggi meglio conservato a riguardo è infatti individuabile all'interno del Tempio di Iside a Pompei, nella cui nicchia posteriore si trova ancora oggi una statua di Dioniso (Tran Tam Tinh 1964, 123). Altri esempi di commistione di immagini dei due sistemi religiosi sono poi rintracciabili in Italia durante la stessa età antonina, come nel caso di un grande sarcofago in marmo datato al II d.C., oggi conservato al Fitzwilliam Museum Cambridge, la cui cura formale sembra permettere di supporre una sua provenienza dall'area romana; su di esso compare infatti raffigurato il corteo trionfante del dio Bacco, di fronte al quale si para un personaggio caratterizzato dal tipico copricapo di Serapide, e probabilmente identificabile proprio con tale divinità [20].

Elementi dionisiaci all'interno dei Santuari Egizi di Roma

Ai dati sopra elencati sarà poi da aggiungere come durante la media età imperiale lo stesso potere imperiale sembri aver subito il fascino per le iconografie bacchiche, come evidenziato dall'utilizzo delle loro immagini all'interno di residenze private commissionate da Adriano stesso. Così ad esempio, un rilievo raffigurante Dioniso ed una menade, insieme a Iside e Arpocrate, è stato rinvenuto all'interno della Villa di Adriano a Preneste (Malaise 1972, 96); mentre una colossale testa di Dioniso proviene invece da una seconda residenza dell'Imperatore, la celebre Villa Adriana in prossimità di Roma, rinvenuta proprio all'interno del Canopo, ambiente a carattere egittizzante, così chiamato dall'omonima città in Egitto, famosa per un grandioso Tempio di Serapide (Malaise 1972, 102).

Roma e i suoi dintorni sembrano costituire il luogo di maggior densità di contesti archeologici in cui è possibile stabilire una relazione fra Dioniso e Culti Egizi, nonché di opere artistiche riportanti immagini legate ad entrambi i culti. L'associazione di immagini di Iside e Dioniso all'interno di strutture culturali è infatti attestata nell'Urbe per tutta la durata dell'età imperiale, e ancora nel IV secolo due statuette raffiguranti le due divinità trovavano ad esempio posto, l'una accanto all'altra, in un larario localizzato all'interno della *Domus* della *gens Aufidia* (Sfameni Gasparro 2018, 82).

La connessione con iconografie a carattere dionisiaco è inoltre attestata in almeno uno dei santuari urbani dedicati alla venerazione di divinità egizie, il cosiddetto Santuario Siriaco del Gianicolo. La fase tardo-antica del tempio sembrerebbe infatti essere stata caratterizzata dal culto degli Dei Egizi, come testimoniato dal ritrovamento di diverse immagini a carattere egittizzante (fra cui le statue culturali di Osiride e di un personaggio probabilmente interpretabile come Serapide), ma pare allo stesso tempo aver ospitato un cospicuo apparato iconografico a matrice bacchica (composto da una scultura marmorea del di Dioniso, nonché statuette raffiguranti il dio, un satiro e una menade) [21].

Più complesso al riguardo appare invece un secondo contesto culturale, il vastissimo complesso templare databile fra II e III secolo situato sul Quirinale, costituente, insieme al Tempio di Venere e Roma, il maggior santuario della città per dimensioni. Non sembra esservi infatti concordanza fra gli studiosi circa l'identificazione del santuario, interpretato alternativamente come il grande tempio di Ercole e Dioniso fatto erigere da Settimio Severo, o come il grande Serapeo citato in materiale epigrafico datato al principato di Caracalla e nei Cataloghi Regionarii nel IV secolo [22]. Per quanto riguarda i ritrovamenti scultorei, il relativamente elevato numero di sculture a tema egittizzante (come le due celebri sculture dei fiumi Nilo e Tevere, oggi conservate presso il Campidoglio, rispondenti alla medesima iconografia dell'immagine del Tevere associata all'Arianna Vaticana) sembrerebbero far propendere verso l'identificazione del tempio come luogo di culto di Serapide, mentre il collegamento con Dioniso potrebbe essere corroborato dal ritrovamento sul Quirinale del celebre gruppo scultoreo del Dioniso Ludovisi [23].

In ultima analisi tuttavia, l'accertata presenza di entrambi i santuari sul Quirinale, del Tempio di Ercole e Dioniso sotto Settimio Severo, e del *Serapeum* a partire dal regno di Caracalla fino al IV secolo, parrebbe piuttosto suggerire una terza ipotesi, secondo la quale il santuario del Quirinale potrebbe essere stato originariamente intitolato a Ercole e Dioniso, per essere poi ridedicato a Serapide, da parte del figlio di Severo (Westell, Brenk 2015, 407). Qualora si volesse accettare questa ipotesi, la possibilità di effettuare una trasformazione di tale portata, l'unica nota fra i santuari maggiori della capitale, non potrebbe che essere rintracciata nella forte connessione percepita fra Bacco e Serapide: il rapporto fra le due divinità, come precedentemente discusso, doveva infatti apparire tanto forte da permettere ad un Imperatore devoto alle religioni egizie come Caracalla di riconvertire il santuario in accordo con le sue predilezioni, senza tuttavia commettere azioni "sacrileghe" verso il dio lì precedentemente venerato, Dioniso, la cui devozione sarebbe semplicemente continuata attraverso una sua "versione" orientalizzante all'interno del Tempio di Serapide.

L'Iseum et Serapeum Campense come plausibile contesto di collocazione originario dell'Arianna Vaticana

Analizzando complessivamente la totalità degli indizi archeologici e letterari noti, nonché le correlazioni fra stilemi iconografici egizi e dionisiaci all'interno di santuari di età romana, sembrerà plausibile rintracciare nelle strutture dell'Iseo o dei templi a esso connessi un contesto di provenienza verosimile per la statua di "Arianna".

La relazione tra la scultura e il Tempio di Iside e Serapide, già velatamente rintracciabile nella missiva cinquecentesca del Grossino, apparirà infatti fortemente avvalorata dalla posizione dei possedimenti Maffei, primi proprietari dell'Arianna e verosimilmente loro scopritori, situate nell'area del Campo Marzio, una vasta porzione del quale era occupata dalle estese vestigia del Tempio delle Divinità Egizie. La provenienza dal Santuario, e più precisante dell'area fra Tempietto Rotondo e *Serapeum*, risulta inoltre comprovata per quanto riguarda la scultura del Fiume Tevere citata dalle fonti in correlazione con l'Arianna dormiente: proprio la condivisione delle stesse vicissitudini da parte delle due sculture potrebbe infatti indicare, come suggerito da Grossino, una loro scoperta all'interno di contesti non lontani, permettendo forse di ipotizzare, seppur con le dovute cautele, una

originale collocazione dell'Arianna nelle strutture del complesso cultuale adibite alla venerazione di Serapide.

Tale localizzazione sembrerebbe del resto perfettamente adattarsi a ospitare immagini legate a Dioniso: un confronto con i principali altri *Serapea*, in diverse provincie dell'Impero e soprattutto a Roma, permette infatti di osservare come la presenza di sculture legate a tematiche dionisiache all'interno di questa tipologia di architetture templari fosse non solo possibile, ma costituisse una prassi comune. Tale consuetudine pare infatti avere la sua ragion d'essere nella forte connessione fra dionisismo e culti egizi, tale da permettere in diversi contesti una loro venerazioni congiunta, nonché persino un'identificazione reciproca fra i luoghi di culto di Bacco e Serapide, come forse nel caso del Tempio di Ercole e Dioniso/Serapeo del Quirinale. Conseguentemente dunque, così come, accanto a immagini a carattere egittizzante, sculture raffiguranti Dioniso, satiri e menadi trovavano posti d'onore nel Tempio di Iside a Pompei, nel Santuario sul Gianicolo e forse nel *Serapeum* del Quirinale, altrettanto probabile risulterà che, insieme a raffigurazioni di sfingi, Divinità Egizie e personificazioni di fiumi, il Santuario egizio, forse nel suo settore dedicato a Serapide, ospitasse anche immagini a carattere dionisiaco, fra cui appunto, raffigurazioni di Arianna.

Infine, quale elemento a favore dell'identificazione dell'area dell'*Iseum* come possibile luogo di provenienza privilegiato della scultura dormiente, possono essere richiamate anche le straordinarie caratteristiche conservative del Santuario egizio, la cui rilevanza per scopi legati all'approvvigionamento dell'Urbe sembra averne favorito un elevato tasso di manutenzione ben oltre l'età tardo-antica. La straordinaria tenuta delle strutture e soprattutto dell'apparato scultoreo del Tempio di Iside e Serapide sembra avere infatti pochi eguali all'interno del panorama delle architetture templari pre-cristiane della città di Roma, e l'area pare anzi la più prolifica della capitale in materia di quantità di statue rinvenute, a partire dal Tardo Medioevo fino ai giorni nostri: fra queste, basti ricordare nuovamente solo la *Minervae statua recubantis* menzionata da Bracciolini, nella quale, considerando la sua postura e la probabile raffigurazione di un personaggio femminile, sarà forse possibile ipotizzare di scorgere, pur non disponendo di alcuna certezza, forse la stessa Arianna.

In conclusione dunque, diversi indizi sembrano condurre a una provenienza della scultura vaticana dall'*Iseum*: come noto l'Arianna si data all'età adrianea, fase in cui il Santuario Egizio era già in esistenza da diversi decenni; proprio ad Adriano si devono importanti rinnovamenti del complesso, che avranno verosimilmente interessato un arricchimento dell'apparato scultoreo. In alternativa, appare però altrettanto plausibile che la scultura, pur venendo realizzata nella prima metà del II d.C., sia stata collocata nel complesso del Campo Marzio solamente durante l'età severiana, ultimo periodo in cui le strutture dell'Iseo risultano interessate da imponenti trasformazioni. Ad avvalorare questa seconda proposta potrebbe essere l'annessione al complesso, da parte di Caracalla, del Tempio di Serapide in Campo, come abbiamo visto uno dei siti più adatti ad ospitare iconografie bacchiche. A favore di questa ipotesi anche la menzione nell'*Historia Augusta* di un drastico incremento, da parte di Alessandro Severo, del numero di sculture nel santuario e immagini a carattere religioso nel santuario, come parte di una grandiosa riorganizzazione dell'area del Campo Marzio:

Basilicam Alexandrinam instituerat inter Campum Martium et Saepta Agrippiana in lato pedum centum in longo pedum mille, ita ut tota columnis penderet. quam efficere non potuit, morte praeventus. Iseum et Serapeum decenter ornavit additis signis et Deliacis et omnibus mystici [24].

Non è purtroppo dato sapere da dove l'Imperatore avesse fatto trasportare tali statue, nonché se queste fossero nuove realizzazioni severiane o riutilizzi di pezzi datati a secoli precedenti. Tuttavia, considerata la grande portata dell'intervento, appare verosimile che l'apparato decorativo potesse essere stato ricavato spogliando persino importanti edifici della capitale. Per rispondere al programma propagandistico e religioso dei Severi infatti, sembra assai plausibile un dispiego di immagini non solamente contemporanee, quindi pertinenti ad un periodo di iniziale flessione di produzione e qualità artigianale, ma soprattutto datate a quei periodi già dai Romani considerati ere dorate per splendore politico ed artistico, fra cui la rigogliosa età adrianea, cornice della realizzazione dell'Arianna dormiente.

Bibliografia

Alfano 1992

C. Alfano, *Nuovi dati sul perimetro e sul recinto esterno dell'Iseo-Serapeo di Campo Marzio in Roma*, in atti del sesto Congresso Internazionale di Egittologia (Torino, 1-8 settembre 1991), Torino 1992.

Alfano 1998

C. Alfano, *L'Iseo Campense in Roma: relazione preliminare e nuovi ritrovamenti*, in *L'Egitto in Italia dall'Antichità al Medioevo*, Atti del III Congresso Internazionale Italo-Egiziano (Roma-Pompei, 13-19 novembre 1995), Roma 1998.

Alvar 2008

J. Alvar, *Romanising oriental Gods: myth, salvation and ethics in the cults of Cybele, Isis and Mithras*, Leiden-Boston 2008.

Agnoletto 2019

S. Agnoletto, *Giocare a fare i Classici. L'epigramma Huius nympha loci e l'invenzione dell'Antico. Considerazioni sull'allestimento museografico e l'interpretazione della Arianna/Cleopatra dei Musei Vaticani*, "La Rivista di Engramma" 163 (marzo 2019).

Arata 2012

F.P. Arata, *Poggio Bracciolini e la provenienza 'campense' della Minerva del Museo Capitolino: una possibile conferma*, "Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti" vol. 84 (2012), 229-246.

Boardman 2014

J. Boardman, *The Triumph of Dionysos: Convivial Processions, from Antiquity to the Present Day*, Oxford 2014.

Bottini 1992

A. Bottini, *Archeologia della Salvezza*, Milano 1992.

Bricault 2013

L. Bricault, *Les Cultes Isiaques dans le Monde Greco-Romain*, Paris 2013.

Brummer 1970

H.H. Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970.

Burkert 1977

W. Burkert, *Orphism and Bacchic Mysteries: New Evidence and Old Problems of Interpretation*, "Protocol of the Colloquy of the Center for Hermeneutical Studies" 28 (1977).

Coarelli 1996

F. Coarelli, *Delta. Cesare, Iside e il Nilo del Campo Marzio*, in *Studi in memoria di Lucia Guerrini. Vicino Oriente, Egeo, Grecia, Roma e mondo romano, tradizione dell'antico e collezionismo di antichità*, Roma 1996.

Coates-Stephens 2006

R. Coates-Stephens, *Byzantine Building Patronage in post-Reconquest Rome*, in M. Ghilardi, C.J. Goddard, P. Porena (eds.), *Les cités de l'Italie tardo-antique (IV- VI siècle): institutions, économie, société, culture et religion*, École Française de Rome, Roma 2006.

Coates-Stephens 2007

R. Coates-Stephens, *The Reuse of Ancient Statuary in Late Antique Rome and the End of the Statue Habit*, in F.A. Bauer, C. Witschel (eds.), *Statuen in der Spätantike, Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz*, Wiesbaden 2007.

De Caprariis 1999

F. De Caprariis, *I Porti della Città nel IV e V Secolo d.C.*, in W.V. Harris, *The transformations of Urbs Roma in Late Antiquity*, "Journal of Roman Archaeology", Supplementary Series, 33 (1999).

De Francesco 2017

D. De Francesco, *Il Papato e l'approvvigionamento idrico e alimentare di Roma tra la Tarda Antichità e l'Alto Medioevo*, Roma 2017.

Donaldson 2003

M.D. Donaldson, *The Cult of Isis in the Roman Empire: Isis Invicta*, Lewiston-New York 2003.

Dumbabin 2003

K.M. Dumbabin, *The Roman Banquet. Images of Conviviality*, Cambridge 2003.

Eingartner

J. Eingartner, *Isis und ihre Dienerinnen in der Kunst der römischen Kaiserzeit*, Leiden-New York 1991.

Ensoli 1997

S. Ensoli, *I santuari isiaci a Roma e i contesti non culturali: religione pubblica, devozioni private e impiego ideologico del culto*, in E. Arslan (a cura di), *Iside: il mito, il mistero, la magia*, Milano 1997.

Ensoli 1998

S. Ensoli, *L'Isseo e Serapeo del Campo Marzio con Domiziano, Adriano e i Severi: l'assetto monumentale e il culto legato con l'ideologia e la politica imperiali*, in *L'Egitto in Italia dall'Antichità al Medioevo*, atti del III Congresso Internazionale italo-egiziano (Roma-Pompei, 13-19 novembre 1995), Roma 1998.

Ensoli 2000

S. Ensoli, *I santuari di Iside e Serapide a Roma e la resistenza pagana in età tardoantica* n. I, in S. Ensoli, E. La Rocca (a cura di), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Roma 2000.

Frateantonio 2011

C. Frateantonio, *"Das hat nichts mit Osiris zu tun". A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*, Boston-Berlin 2011.

Gee 2010

R. Gee, *The Lucus Furrinae and the Syrian Sanctuary on the Janiculum: Encroachment? Or Renovation and Transformation?*, "Bollettino di Archeologia on-line" I, 2010, Volume speciale D/D3/4, Roma 2010.

Ghini 1996

G. Ghini, *Thermae Agrippae*, in *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, III, Roma 1996.

Goddard 2004

C.J. Goddard, *Lucus Furrinae*, in *Lexicon Topographicum Urbis Romae – Suburbium*, II, Roma 2004.

Goddard 2006

C.J. Goddard, *Les cités de l'Italie tardo-antique (IV^e – VI^e siècle): institutions, économie, société, culture et religion*, École Française de Rome, Roma 2006.

Goddard 2008

C.J. Goddard, *Nuove Osservazioni sul Santuario cosiddetto "siriaco" al Gianicolo*, in B. Palma Ventucci (a cura di), *Culti Orientali a Roma tra Scavo e Collezionismo*, Roma 2008.

Goodhue 1975

N. Goodhue, *The Lucus Furrinae and the Syrian Sanctuary on the Janiculum*, Amsterdam 1975.

Guettel Cole 1980

S. Guettel Cole, *New Evidence of the Mysteries of Dionysos, Greek, Roman and Byzantine Studies*, 21, Durham 1980.

Guettel Cole 1980

S. Guettel Cole, *Voices from beyond the Grave: Dionysus and the Dead*, in T. H. Carpenter, A. Faraone (eds.), *Masks of Dionysus*, Ithaca-New York-London 1993.

Haskell 1981

F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven 1981.

Hübner 1912

P.G. Hübner, *Le Statue di Roma I*, Lipsia 1912.

Hülsen 1985

C. Hülsen, *Il Tempio del sole nella regione VII di Roma*, "Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma" 23 (1895), 39-59.

Köhn 1999

S. Köhn, *Ariadne auf Naxos: Rezeption und Motivgeschichte von der Antike bis 1600*, München 1999.

La Rocca 1984

E. La Rocca, *La Riva a Mezzaluna. Culti, agoni, monumenti funerari presso il Tevere nel Campo Marzio occidentale*, Roma 1984.

Lanciani 1883

R. Lanciani, *L'Iseum et Serapeum della regione IX*, "Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma" 11 (1883), 33-60.

Lanciani 1903

R. Lanciani, *Storia degli Scavi*, Roma 1903.

Lauer, Picard 1955

J.P. Lauer, C. Picard, *Les statues ptolémaïques du Sarapieion de Memphis*, Publications de l'Institut d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris, III, Paris 1955.

Laurenti 1985

M.C. Laurenti, *Arco di Camilliano*, in *Roma. Archeologia nel centro. I. L'area archeologica centrale, II. La città murata*, Firenze 1985.

Le Gall 1944

J. Le Gall, *Les Bas-reliefs de la statue du Tibre*, "Revue Archéologique" 21/22 (1944), 115-137.

Lonardo 2012

A. Lonardo, *Il Potere Necessario, i Vescovi di Roma ed il Governo Temporale da Sabiniano a Zaccaria*, Roma 2012.

Lumbroso 1875

G. Lumbroso, *Notizie sulla vita di Cassiano dal Pozzo protettore delle Belle Arti fautore della Scienza dell'Antichità nel secolo Decimosettimo, con alcuni suoi ricordi e una centuria di lettere*, Torino 1875.

Luzio 1886

A. Luzio, *Federico Gonzaga ostaggio alla corte di Giulio II*, "Archivio della Società Romana di storia patria" 9 (1886), 557-562.

Malaise 1972

M. Malaise, *Inventaire préliminaire des documents égyptiens découverts en Italie*, Leiden 1972.

Mattei 2016

F. Mattei, *Il Soggiorno di Federico II a Roma. Modelli Architettonici e Funzionali per le Residenze Mantovane*, in *Federico II Gonzaga e le Arti*, Roma 2016.

Miletti, Tucciardini 2017

L. Miletti, S. Tucciardini, *Una celebrazione poetica del Cortile delle Statue e della "Cleopatra" in Vaticano: Aurelio Serena da Monopoli*, "Prospettiva" 165-166 (2017), 3-19.

McNally 1985

S. McNally, *Ariadne and Others: Images of Sleep in Greek and Early Roman Art*, "Classical Antiquity" 4 (1985), 152-192.

- Merkelbach 1962
R. Merkelbach, *Roman und Mysterium in der Antike. Eine Untersuchung zur Religion*, München-Berlin 1962.
- Mora 1990
F. Mora, *Prosopografia Isiaca*, Volume 1 Corpus Prosopographicum Religionis Isiaca, Leiden 1990.
- Moraw 2011
S. Moraw, *Visual Differences: Dionysos in Ancient Art*, in R. Schlesier (ed.), *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*, Boston-Berlin 2011.
- Papini 2010
M. Papini, *Culto, vino, Amore: vivere e morire con le immagini di Bacco*, in E. La Rocca (a cura di), *Il sorriso di Dioniso*, Roma 2010.
- Rickman 1971
G. Rickman, *Roman Granaries and Store Buildings*, Cambridge 1971.
- Santangeli Valenzani 1991-1992
R. Santangeli Valenzani, *Osservazioni sul tempio di piazza del Quirinale*, "Bollettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma" 94 (1991-1992), 7-16.
- Santangeli Valenzani 1996
R. Santangeli Valenzani, *Hercules et Dionysus, templum*, in *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, III, Roma 1996.
- Schmitt-Pantel 2011
P. Schmitt-Pantel, *Dionysos, the Banquet and Gender*, in R. Schlesier (ed.), *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*, Boston-Berlin 2011.
- Schuddeboom 2017
F.L. Schuddeboom, *The Conversion of Temples in Rome*, "Journal of Late Antiquity" 10/1 (Spring 2017), 166-186.
- Sfameni Gasparro 2018
G. Sfameni Gasparro, *Identités religieuses isiaques : pour la définition d'une catégorie historico-religieuse*, in V. Gasparini, R. Veymiers (eds.), *Individuals and Materials in the Greco-Roman Cults of Isis*, Leiden 2018.
- Stafford 1993
J. Stafford, *Aspects of Sleep in Hellenistic Sculpture*, "Bulletin of the Institute of Classical Studies" 38 (1993), 105-120.
- Swetnam-Burland 2015
M. Swetnam-Burland, *Egypt in Italy*, Cambridge 2015.
- Richardson 1979
E. Richardson, *The Story of Ariadne in Italy*, in G. Kopcke, M.B. Moore, *Studies in Classical Art and Archaeology: A Tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen*, New York 1979.

Roncaioli 1979

C. Roncaioli, *L'Arco di Camilliano e il «Cacco» di S. Stefano nell'Iseo e Serapeo del Campo Marzio*, "Giornale italiano di filologia" 10 (1979), 81-96.

Rowan 2012

C. Rowan, *Under Divine Auspices: Divine Ideology and the Visualisation of Imperial Power in the Severan Period*, Cambridge 2012.

Sagui 1993

L. Sagui, *Crypta Balbi (Roma). Conclusione delle indagini archeologiche nell'edra del monumento romano. Relazione preliminare*, "Archeologia medievale" 20 (1993), 409-418.

Sagui 2002

L. Sagui, *Roma, i centri privilegiati e la lunga durata della tarda antichità. Dati archeologici dal deposito di VII secolo nell'edra della Crypta Balbi*, "Archeologia medievale" 29 (2002), 7-42.

Spera 2014

L. Spera, *Trasformazioni e riasseti del tessuto urbano nel Campo Marzio centrale tra Tarda Antichità e Medioevo*, "Mélanges de l'École Française de Rome" 126 (2014), 47-74.

van Stekelemburg 1987

A. V. van Stekelemburg, *The statues of Rome, their fate under the Christians*, "Akroterion" 32, 99-108.

Stambaugh 1975

E. Stambaugh, *Sarapis under the Early Ptolemies*, Leiden 1975.

Takács 1995

S.A. Takács, *Isis and Serapis in the Roman world*, Leiden 1995.

Taylor 2004

R. Taylor, *Hadria's Serapeum in Rome*, "American Journal of Archaeology" 108 (2004), 223-266.

Tondriau 1950

J. Tondriau, *La Dynastie Ptolémaïque et la Religion Dionisiaque*, in T.H. Carpenter (ed.), *Chronique d'Égypte*, XXV, Bruxelles 1950.

Tran Tam Tinh 1964

V. Tran Tam Tinh, *Essai sur le Culte d'Isis à Pompéi*, Paris 1964.

Tran Tam Tinh 1966

V. Tran Tam Tinh, *Esseai de Chronologie et d'Hisorie Religieuse*, Paris 1966.

Turcan 2002

R. Turcan, *L'Art Romain*, Paris 2002.

Turcan 2003

R. Turcan, *Liturgies de l'Initiation Bacchique à l'époque romaine (Liber)*.

Documentation littéraire, inscrite, et figurée, coll. "Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres" n. 27, Paris 2003.

Valeri 2013

C. Valeri, *Scienza antiquaria e restauro dei marmi antichi tra XVI e XVIII secolo. Alcuni esempi dai Musei Vaticani*, in S. Kansteiner (ed.), *Ergänzungsprozesse Transformation antiker Skulptur durch Restaurierung*, Berlin 2013.

Westell, Brenk 2015

R. Westell, F. Brenk, *The Second and Third Century*, in G. Marasco (ed.), *Political Autobiographies and Memoirs in Antiquity: A Brill Companion*, Leiden 2015.

Wiseman 1988

T.P. Wiseman, *Satyrs in Rome? The Background to Horace's Ars Poetica*, "The Journal of Roman Studies" 78 (1988), 1-13.

Witt 1971

R.G. Witt, *Isis in the Greco-Roman World*, London 1971.

Wolf 2002

C.M. Wolf, *Die schlafende Ariadne im Vatikan: ein hellenistischer Statuentypus und seine Rezeption*, Hamburg 2002.

Zanker, Ewald 2012

P. Zanker, B. Ewald, *Living with Myths: The Imagery of Roman Sarcophagi*, Oxford 2012.

Note

[1] Lettera di Grossino del 2 febbraio 1512 in: Luzio 1886, 535. Vedasi in proposito: Köhn 1999, 148; Brummer 1970, 154; Valeri 2013, 28.

[2] Plinio, *Naturalis Historia* XXXIV, 62; XXXV, 26.

[3] Ghini, *Thermae Agrippae*, in LTUR III, 25-26.

[4] *Itinerarium Eisdiedelns*, I, 3: Disegni delle strutture: Palladio, *Royal Institute of British Architects*, IX f. 14; Du Pérac, in A. Lafréry, *Nova Urbis Romae Descriptio*, 1577; Giovannoli, *Roma Antica*, 1619, tav. 14-15; G. B. Piranesi, *Il Campo Marzio*, 1762, tav. 24. *Mirabilia Urbis Romae*, 23; Lanciani I 1903, 25.

[5] Mattei 2016, 31-32. Lettera di Gadio: ASMn, AG, b. 860.

[6] Flaminio Vacca, *Memorie di varia antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma*, N. 26.

[7] Poggio Bracciolini, *De Varietate Fortunae I*, VZ, 235.

[8] Francesco Albertini, *Opusculum de Mirabilibus novae et veteris Urbis Romae*, VZ IV 480; Arata 2012, 239-240.

[9] Flaminio Vacca, *Memorie di varia antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma*, N. 27; Marlianus, *Thesaurus Antiquitatum Romanarum*, VI 5; Poggio

Bracciolini, *De Varietate Fortunae I*, VZ, 234-235; Onofrio Panvinio, *Codice Vaticano Lat.* 3349 f. 25r.

[10] Menzioni di sculture provenienti dall'Iseo in: Flaminio Vacca, *Memorie di varia antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma*, N. 35; N. 27; Lumbroso 875, 53; Pier Santi Bartoli, *Memorie di varie escavazioni fatte in Roma, e nei luoghi suburbani vivente Pietro Santi Bartoli*, n. 112. Riguardo l'immagine di Iside e alla sua identificazione con la statua di culto del santuario: Cassio Dione LXXX, 10. Riguardo la statua detta "Madama Lucrezia" si veda: Ensoli 2000.

[11] *Codex Theodosianus* XVI 10, 15; *Digestus*, I 8, 9, 1-2. Vedi: Coates-Stephens 2006; Goddard 2006; Schuddeboom 2017.

[12] Prudenzio, *Contra Symmachum* I.502-505; *Peristephanon* II 479-480; Cassiodoro, *Variae*. VII 13.4; X 10.30. Vedi van Stekelemburg 1987, 10.

[13] *Codex Justinianus* II, 20, 4.

[14] Circa questa teoria vedi Spera 2014; sull'utilizzo delle *Ciconiae* come approdo per i *vina fiscalia* v. La Rocca 1984, 61-63; Lega, LTUR *Ciconiae*, 267-269; De Caprariis 1999, 225-227.

[15] L'utilizzo del Tempio del Sole come luogo di redistribuzione è attestato in: Cassiodoro, *Chronica* 990; *Variae* VI 18. Circa l'assegnazione della gestione dell'Annona alla Chiesa: *Pragmatica Sanctio*, 18, 22; *Liber Pontificalis, Vita Sabiniani*. Circa il ruolo da essa svolto nell'approvvigionamento alimentare cittadino: Rickman 1971; Lonardo 2012; De Francesco 2017.

[16] All'interno della vastissima bibliografia sul tema si citano qui solamente: per il culto e la ritualità dionisiaca: Merkelbach 1962; Burkert 1977; Guttel Cole 1980; 1993; Bottini 1992; Turcan 2003. Per Iside: Witt 1971; Takács 1995; Donalson 2003; Alvar 2006; Bricault 2013. Per associazioni fra i due sistemi religiosi e loro sincretismo: Tondriau 1950; Stambaugh 1972; Frateantonio 2011; Moraw 2011. Fonti che menzionano tale associazione: Erodoto II, 42,2 - 144,2; Elio Erodiano, *Catholica Prosodia*, IV; Diodoro, *Bibliotheca Historica* I, 25, 2; Plutarco, *De Iside et Osiride*, 362B, 364E-365F; Apuleio, *Metamorphoseon*, libri XI, XI, 27; Cassio Dione, *Historiai*, XL, 40; Servio, *Comm. ad Aeneidem*, VIII 696; Zonaras, *Epitome Historion* X, 20.

[17] CE 45. Sul ruolo dei banchetti sacri nel Dionisismo vedasi: Schmitt-Pantel 2011, 119-136. Sul ruolo religioso dei banchetti nel Mondo Romano: Dumbabin 2003.

[18] RICS 615/0201, CXXV.

[19] Pseudo-Igino, *Fabulae*, 224; Ovidio, *Fasti*, III, 459 ff. Vedi anche Wiseman 1988, 7, n. 52.

[20] Boardman 2014, 29-30. Riguardo il tema delle raffigurazioni del corteo dionisiaco su sarcofagi: Turcan 1966; Papini 2010; Zanker, Ewald 2012.

[21] Circa il Santuario del Gianicolo si veda: Gee 2010. Circa la sua dedica a divinità egizie nel IV secolo: Goddard, LTUR, *Suburbium II Lucus Furrinae*. Circa le sculture egittizzanti del Santuario: Coates-Stephens 2007; Goddard 2008. Circa le immagini a carattere dionisiaco: Swetnam-Burland 2015; Goodhue 1975. Per una realizzazione in età severiana: Ensoli 1997, 315, Santangeli Valenzani 1991-1992, 14-15. Per un'ipotesi di datazione in età adrianea: Taylor 2004. Le strutture dei tempi appaiono citate in: *Mirabilia Urbis Romae*, 29; Francesco Albertini, *Opusculum de Mirabilibus novae et veteris Urbis Romae*, VZ IV 483; Andrea Palladio, *I Quattro Libri*

di *Architettura* IV, 39-45; Flaminio Vacca, *Memorie di varia antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma*, N. 80; Van Heemskerck, Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin, I 82, II 36.

[22] Tempio di Ercole e Dioniso citato in: Cassio Dione, *Historiæ* 74. 13. Documenti menzionanti il Serapeo del Quirinale: CIL VI 570 *Notitia Urbis Romæ, Regio VI Alta Semita*, 3-4; *Curiosum Urbis, Regio VI Altosemita*, 3-4. Identificazione del complesso con Serapeo: Hülsen 1896, 39-59; Ensoli 2000, 270; Taylor 2004, 237-239. Proposta identificativa con il santuario di Ercole e Dioniso in: Santangeli Valenzani 1991-1992, 14-15; Santangeli Valenzani 1991, LTUR III *Hercules et Dionysus, Templum*, 25-26; Rowan 2012, 67-72.

[23] Rinvenimenti scultorei egittizzanti in: Ensoli 2000. Statue di "cornuti", probabilmente identificabili come immagini di Serapide in: Maestro Gregorio, *Narratio de Mirabilibus Urbis Romæ*, 16. Un resoconto del ritrovamento del Dioniso Ludovisi presso l'area delle "Quattro Fontane" in: Flaminio Vacca, *Memorie di varia antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma*, N. 37.

[24] *Historia Augusta, Severus Alexander*, 26.

English abstract

The paper examines the unknown original site during the Roman Empire of the sculpture known as the Vatican Ariadne, first documented at the beginning of the 16th century as part of the property of the Maffei family, and subsequently as the property of Pope Julius II. The article aims to demonstrate that the vast sanctuary of Isis and Serapis in Campus Martius was possibly the original site of the statue.

Firstly, the link between the Ariadne and the Maffei family is discussed, highlighting their strong presence in the Campus. The link between the Maffei and the temple is also stressed through their ownership of at least one piece almost certainly originating from the Egyptian religious complex, the sculpture representing the River Tiber, cited by the Renaissance humanist, Grossino, along with the Vatican Ariadne.

An examination of the archaeological structures of the Isis temple itself follows, showing their continued use and preservation during Late Antiquity and the Early Middle Ages. The unparalleled number of sculptures found at the site from the Late Middle Ages to the 20th century is listed, showing the Egyptian sanctuary as the by far richest site in terms of findings of the entire Campus Martius, and consequently, statistically speaking, the most likely place of provenance of marble pieces found in the area.

Finally, the probability of the Ariadne being sited in the sanctuary is suggested by the common practice throughout the Hellenistic and Roman world of displaying Dionysiac iconographies within places of worship of Isis and Serapis. The case of Rome itself is discussed, where such a situation can be observed in at least two major sites connected with the veneration of Egyptian gods, therefore making the presence of images related to Bacchus (as the sleeping Ariadne, waiting for the thiasos of the god) rather plausible also within the walls of the Iseum Campense. the Temple to Isis.

Giocare a fare i Classici

L'epigramma "Huius Nympha Loci", l'invenzione dell'Antico e l'Arianna/ Cleopatra dei Musei Vaticani

Sara Agnoletto

Nel 1512 papa Giulio II della Rovere acquistò una scultura di età romana raffigurante Arianna addormentata, perché fosse disposta nella preziosa cornice del Cortile delle Statue del Belvedere. Interpretata come Cleopatra morente, a causa dell'armilla a forma di serpente che le cinge il braccio, la statua venne a integrare il programma figurativo di una collezione di sculture antiche con cui il pontefice, in consonanza con gran parte della sua propaganda politica impostata all'insegna della figura di Giulio Cesare, mirava a far rivivere la Roma dei Cesari nella Roma dei Papi.

L'identificazione come Cleopatra riscosse un successo immediato. Nel 1515 Baldassarre Castiglione compose una poesia latina intitolata per l'appunto *Cleopatra* che ha inizio con questi versi:

Marmore quisquis in hoc saevis admorsa colubris / Brachia, et aeterna
torpentia lumina nocte / Aspicias, invitam ne crede occumbere leto. / Victores
vetuere diu me abrumpere vitam, / Regina ut veherer celebri captiva
triumpho / Scilicet, et riuribus parerem serva Latinis; / Illa ego progenies tot
ducta ab origine regum, / Quam Pharii coluit gens fortunata Canopi, /
Deliciis fovitque suis Aegyptia tellus, / Atque Oriens omnis divùm dignatus
honore est (Baldassarre Castiglione, *Carmina quinque illustrium poetarum*).



1 | Maestro del 1515, *Cleopatra giacente ai piedi di un albero*, incisione 1515. Chicago, Art Institute of Chicago.

Nello stesso anno venne realizzata anche un'incisione in cui Cleopatra giace distesa sotto un albero, abbandonata ad un sonno mortale indottole dal morso al seno di un serpente avvinghiato al braccio (come se l'armilla della scultura del Belvedere avesse preso vita). Evidenti sono i debiti contratti con la Cleopatra vaticana anche in un'altra incisione del 1528 di Agostino Veneziano in cui è rappresentata Cleopatra morente.



2 | Agostino Veneziano, *Morte di Cleopatra e cupido piangente*, incisione 1528. London, British Museum.

Solo nel 1763 Winckelmann mise in discussione l'identità comunemente accettata della statua, argomentando che il serpente avvinghiato al braccio della 'ninfa' era in realtà un braccialetto:

Die Armbänder haben insgemein die Gestalt von Schlangen, auch mit dem Kopfe, wie dergleichen verschiedene in dem Herculianischen Museo zu Portici in Erzt und

in Golde befindlich sind. Es liegen dieselben theils um den Oberarm, wie an den beyden schlafenden Nymphen, im Vaticano und in der Villa Medicis, welche daher für eine Cleopatra angenommen und beschrieben worden sind (Winckelmann 1764, 211).

I braccialetti hanno generalmente la forma di serpenti, anche con le teste, di siffatti se ne incontrano diversi in metallo e in oro nel museo d'Ercolano a Portici. Si trovano nella parte superiore del braccio, come nelle due Ninfe dormienti del Vaticano e della villa Medici, che perciò furono ritenute e definite una Cleopatra (traduzione di chi scrive).

Fu necessario però attendere la pubblicazione, nel 1784, del catalogo del Museo Pio-Clementino perché fosse constatato che "la statua rappresenta un'Arianna abbandonata, che dorme a Nasso, quale fu trovata da Bacco che ne rimase invaghito". Una congettura che Ennio Quirino Visconti,

curatore della pubblicazione, confermò confrontando la scultura del Belvedere con:

[...] un elegante bassorilievo di figura oblunga rettangolare per altezza, non appartenente a sarcofago, ma fatto espressamente per ornare qualche delizia (e), il quale ha scolpite diverse figure, ch'esprimono la sorpresa fatta da Bacco all'abbandonata Cretese. La figura di costei è precisamente la nostra statua o si riguardi la disposizione del panneggio, o si consideri la situazione e la composizione tutta della figura. Questo confronto forma, a mio credere, una specie di dimostrazione, alla quale accresce valore la notizia conservataci da Pausania, che ci descrive una pittura d'Arianna in Atene, dov'era dipinta tutta immersa nel sonno (Visconti 1784, 89).

Nonostante il successo immediato e durevole della sua interpretazione come Cleopatra, fin da quando venne collocata nel cortile del Belvedere la statua acquistata da Angelo Maffei fu allestita (e quindi vista e interpretata) come una ninfa addormentata alla fonte. Scopo del presente contributo è quello di cercare di capire il significato e le ragioni di questa scelta espositiva che, seppur con leggere modificazioni, verrà mantenuta fino al XVIII secolo.

Il topos della ninfa alla fonte: prima tradizione testuale e figurativa a Roma

Nell'iscrizione che fa da corredo all'illustrazione della scultura di Cleopatra dei Musei Vaticani, pubblicata nell'*Antiquarum Statuarum Urbis Romae* (1585), si può leggere: "Nymphae cuiusdam dormientis simulacrum e marmore mira arte factum, in viridario Vaticano Romae quidam, propter adiectum serpentem Cleopatrae imaginem putant". Nell'immagine è rappresentato anche l'allestimento scenico con cui la statua, dopo aver abbandonato definitivamente il Cortile delle Statue durante il pontificato di Giulio III (1550-1555), venne esposta nella stanza poi detta "della Cleopatra" in fondo al "Corridoio di Belvedere" o "di Bramante".



3 | Francisco de Hollanda, *Fontana Arianna/Cleopatra*, disegno, 1538-39. Madrid, Escorial.

4 | Cleopatra del Vaticano. Incisione da Giovanni Battista Cavalieri, *Antiquarum Statuarum Urbis Romae Primus Et Secundus Liber*, Roma, Ludovico Madrucio 1585.

5 | Cleopatra del Vaticano. Incisione da Domenico Parasacchi, *Raccolta delle principali fontane dell'inclitta città di Roma*, Roma 1647.

L'incarico dell'allestimento fu affidato a Daniele da Volterra che adagiò Cleopatra su un letto di finte rocce e la collocò sopra la vasca di una fontana fiancheggiata da due telamoni e impreziosita da un mascherone, all'interno di un ambiente le cui volte erano anch'esse decorate con grottesche e stucchi. Le trasformazioni volute da Paolo V Borghese tra il 1613 e il 1619 e documentate nell'incisione di Domenico Parasacchi non modificarono sostanzialmente la scenografia espositiva dell'opera, che continuò a ricreare l'interno di una grotta, ovvero l'ambiente in cui, secondo la tradizione, abitavano le ninfe. La fortunata tradizione espositiva, che si protrasse fino al 1772 quando, per ragioni principalmente conservative, la statua venne definitivamente musealizzata come un'opera a sé stante, ebbe inizio con il primo allestimento della statua posta a ornamento di fontana. In quell'occasione Cleopatra venne sistemata sopra un antico sarcofago decorato con un rilievo che si riteneva "celebrasse le imprese dell'imperatore Traiano, l'*optimus princeps* cui tanto Giulio II si rifaceva", il quale completava "il ciclo celebrativo in chiave mitologico-virgiliana, funzionale alla celebrazione di Giulio II quale novello Cesare" (Valeri 2013, 29-30). Tutt'intorno alla statua venne ricostruito un ambiente roccioso, un *locus amoenus* dove la naiade/Cleopatra poteva riposare indisturbata in riva all'acqua (allestimento graficamente documentato da Francisco de Hollanda intorno al 1538-39). Si trattava di una scenografia tutt'altro che asettica, la quale, come vedremo, arricchì

l'opera di un nuovo significato (sulla prima ricostruzione degli allestimenti della Cleopatra nel '500, si veda Haskell, Penni [1981] 1982, 186-7; più in generale sul Cortile delle Statue, v. Brummer 1970).

All'incirca negli stessi anni in cui Cleopatra trovava una sistemazione nel Cortile del Belvedere, l'immagine di una sensuale fanciulla distesa ai piedi di una fontana si diffuse Oltralpe, dove venne rappresentata da artisti quali Dürer (1514; attribuzione non unanime) e Cranach (1518). Del tema della divulgazione di questa iconografia in Nord Europa si sono occupati, anche recentemente, molti studiosi (Kurz 1953; Meiss 1966; Liebmann 1968; Wuttke 1968; Kapossi 1969; Franke, Schade-Tholen 1998; Pataki 2003; Ritoókné Szalay 2002; Matsche 2007; Müller 2008; Baert 2016 e 2018).



6 | Albrecht Dürer, *Ninfa addormentata alla fonte*, disegno a penna e acquerello, 1514. Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, inv. no. 5127, fol. 35, no. L 415.

Come rende esplicita l'iscrizione scolpita sulla vasca della fontana nel disegno di Dürer e nel dipinto di Cranach, il soggetto di queste opere si ispirava a un'iscrizione rinascimentale conosciuta per la sua sequenza

iniziale “Huius Nympha Loci” (riportata integralmente da Dürer, solo accennata da Cranach):

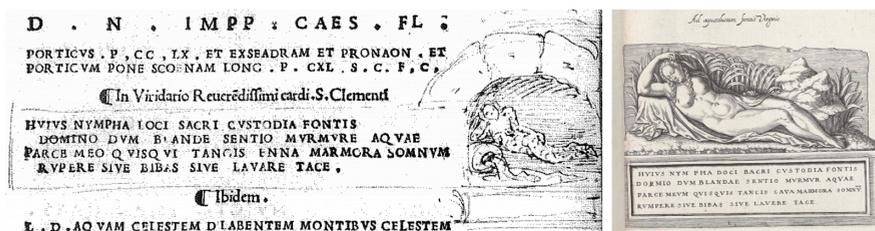
Huius nympha loci, sacri custodia fontis, / Dormio, dum blandae sentio
murmur aquae. / Parce meum, quisquis tangis cava marmora, somnum /
Rumpere. Sive bibas sive lavere tace (CIL, VI/5, 3^ae).

Ninfa del luogo, custodisco la sacra fonte e dormo, cullata dal dolce
mormorio dell’acqua. Non interrompere il mio sonno, tu che tocchi il marmo
scolpito, taci tu che bevi o ti lavi.



7 | Lucas Cranach il Vecchio, *Ninfa addormentata alla fonte*, olio su tela, 1518 ca.,
Leipzig, Museum der bildenden Künste.

Sempre nel Cinquecento il componimento epigrafico, scolpito su una pietra spesso collocata in prossimità di una fonte d’acqua e talvolta accompagnato da una scultura di ninfa distesa placidamente abbandonata al sonno, fece capolino nei giardini di alcuni palazzi romani. Ne documentano l’esistenza lo schizzo realizzato da Francisco de Hollanda durante il suo soggiorno romano (1538-1540) e l’incisione, oramai di fine secolo, di Jean-Jacques Boissard, che però risale alla sua visita romana e non è tratta dal vero (1556 e il 1559).



- 8 | Francisco d' Holanda, *Ninfa addormentata alla fonte*, disegno a penna, 1538-40. In Jacopo Mazzocchi, *Epigrammata Antiquae Urbis*, Roma, Jacopo Mazzocchi 1521.
- 9 | *Ninfa addormentata alla fonte*. Incisione da Jean Jacques Boissard, *Romanae urbis topographia*, 3 voll., Frankfurt, Theodor de Bry, 1597-1602.

L'epigramma "Huius Nympha Loci", inoltre, fu parafrasato da un'altra poesia epigrafica intitolata *De statua Cleopatrae* che nel 1513 l'umanista romano Evangelista Maddaleni de' Capodiferro, allievo di Pomponio Leto e amico di Pietro Bembo, scrisse per il papa Giulio II:

Fessa soporifero Fontis susurro / Perspicui, dulcis frigidulique fruor; /
 Accedas tacitus, tacitusque lavere bibasque / Et tacitus, cesset ne mihi
 somnus, abi. / Quantum me vivam Caesar, mundi arbiter, arsit /
 Marmoream tantum Julius alter amat (Evangelista Maddaleni de'
 Capodiferro, *De statua Cleopatrae*; cfr. Otto Kurz 1953, 175).

La stretta relazione testo-immagine non sfuggì a Otto Kurz che nel 1953 ne approfondì lo studio in un articolo intitolato per l'appunto "Huius Nympha Loci". *A pseudo-classical inscription and a drawing by Dürer*. Il suo fu il primo lavoro a prendere in considerazione le "literary sources" dell'iconografia della ninfa addormentata alla fonte, ma la ricognizione da lui fatta delle fonti scritte fu assai modesta e si limitò a tre codici.

Il primo è il manoscritto Riccardiano 907, "which has been overlooked by the editors of the C.I.L. [*Corpus Inscriptionum Latinarum*]", che gli fu amichevolmente segnalato da Ernst Gombrich; si tratta, scrive, di un codice di Bartolomeo Fonzo (1445-1513) in cui a fianco all'epigramma "Huius Nympha Loci" (f. 172r) si legge "Romae recens inventum. Campani est".



10 | Michele Fabrizio Ferrarini, *Antiquarium*, membr., 2, 1487, c. 28v, Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Mss. Regg. C 398.

Il secondo è il codice berlinese Hamilton 26. Di esso specifica che è un documento datato alla fine del XV secolo, in cui è segnalata la presenza di una fontana nel giardino del Cardinale di San Clemente. Il terzo è il manoscritto redatto da “Michael Fabricius Ferrarinus, prior of the Carmelite monastery at Reggio Emilia, who died between 1488 and 1493”, il quale, secondo lo studioso, fu “the first person to mention the fountain and its inscription”, situandola da qualche parte sulle rive del Danubio. Per una ricognizione della fortuna di questi versi che “from then onwards [...] appear in almost all epigraphical *syllogai*”, lo storico dell’arte austriaco rimanda al CIL.

La lezione tracciata da Kurz fu feconda e condizionò, nel bene e nel male, gli studi che le seguirono. Così, il repertorio delle fonti letterarie da lui interrogato non fu ampliato granché neppure da Elisabeth MacDougall, che nel 1975 scrisse *The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type*, poi ripubblicato nel 1994 con il titolo *Fountains, Statue and Flowers: Studies in Italian Gardens of Sixteenth and Seventeenth Centuries*. La MacDougall riprese lo studio del manoscritto della Riccardiana, delle iscrizioni redatte dal Ferrarini (Reggio, Bibl. Comm. Cod. C. 398, fol. 28r e Parigi, Bibl. Nat. Lat. 6128, fol. 114r), del codice Hamilton e di un altro codice oggi perduto che fu di proprietà di J. Wardrop, il quale conferma la presenza del nostro epigramma “*in horto cardinalis S. Clementis*”. Le indagini della studiosa statunitense furono comunque rilevanti dal momento che, tra le altre cose, fu lei a identificare l’autore dell’epigramma con “Giovanni Antonio Campani, a Roman humanist at the Vatican and the biographer of Pope Pius II” (MacDougall 1975, 358). Fu sua anche la proposta di datazione dell’epigramma, compresa tra il 1464 e il 1470: “Inclusion [in the manuscript Riccardiano 907] of epitaphs to Pope II (d. 1464) and a letter dated 9 August 1464 give a *terminus post quem*. Other epitaphs give a *terminus ante quem*of 1470” (MacDougall 1975, 358 nota 18). E fu sempre lei ad identificare il

cardinale di San Clemente con “the nephew of Pope Sixtus IV, Domenico della Rovere” (MacDougall 1975, 359).

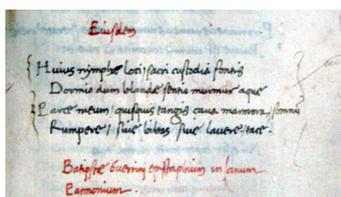
In seguito, numerosi altri studiosi hanno indagato l'iconografia della ninfa addormentata mettendola in relazione con i versi “Huius Nympha Loci”, ma è stato necessario attendere la pubblicazione dell'articolo di Xavier Espluga (1913), a cui questo contributo deve moltissimo, perché ci si potesse fare un'idea attendibile di quale fu la prima tradizione testuale dell'epigramma a Roma e a Firenze.

Come è stato notato da Espluga, l'epigramma “Huius Nympha Loci” fu ideato nella seconda metà del secolo XV, e riflette l'influenza dell'epigramma classico alessandrino, della poesia epigrafica sepolcrale e anche della poesia epigrafica ed elegiaca latina, in particolare Marziale ed Ovidio: la sequenza iniziale “Huius nympha loci sacri” può rimandare al verso iniziale dell'epigramma 9, 58 di Marziale (“Nympha sacri regina lacus”); echi di Ovidio, in particolare dei *Fasti* III, 18-19: “fecerunt somnos et leue murmur aquae / blanda quies furtim uictis obrepsit ocellis, si trovano riflessi nel pentametro del primo distico *blandae [...]* murmur aquae”, la cui parte finale “murmur aquae” si legge anche nell'iscrizione del ponte della via Salaria, dedicata a Narsete, il generale di Giustiniano. Precedentemente la MacDougall aveva riconosciuto i debiti contratti dall'epigramma con i *Fasti* di Ovidio, e con la poesia pastorale e lirica ellenistica:

The image of a girl resting by an urn of water lulled to sleep by the soft sound of the water (*murmur blanda aquae*) is similar in both. The form of the poem and its feeling are nearer to Greek Hellenistic pastoral and lyrical poetry.

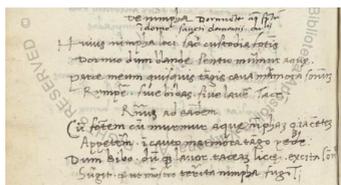
Il testo apparve per la prima volta associato al nome dell'umanista Giovanni Antonio Campano (1429-1477) in due manoscritti datati alla fine degli anni '60 del Quattrocento (per una bibliografia aggiornata sul Campano si rimanda a Espluga 2013, 124, nota 7). A porre per la prima volta questo testo in relazione con Campano è un copioso zibaldone di appunti, in gran parte autografo, di Bartolomeo della Fonte (ms. Riccardiano 907, f. 172r), nella cui ultima sezione (ff. 169r-190v) è riportata una ricompilazione di iscrizioni, che oggi sappiamo essere vere e

false, epigrammi, carte ed altri testi di autori sia classici che contemporanei. Il nostro epigramma è riportato nel margine inferiore del foglio 172r, dove pare essere stato aggiunto in un secondo momento da una mano che non sembra riconducibile a quella di Fonzio, e dove è preceduto dalla didascalia: "Romae recens inventum. Campani est". A proposito di questa annotazione Espluga commenta che il participio *inventum* accompagnato da *recens* suggerisce che possa trattarsi di un'iscrizione scolpita su un supporto reale, il cui ritrovamento avvenne in un'epoca non distante dalla redazione del manoscritto. Mentre la seconda parte del commento lascia aperte numerose interpretazioni, poiché potrebbe voler dire che Campano fu l'autore dell'epigramma, oppure che il testo/l'iscrizione era di proprietà di Campano, o ancora che era stata rinvenuta in un'opera di Campano. Nonostante la nota suggerisca implicitamente l'esistenza di un supporto, non vi è riferimento alcuno alle sue caratteristiche e neppure alla presenza di una decorazione scultorea. Accanto alla proposta di datazione avanzata dalla MacDougall (1464-70), Espluga riporta anche l'ipotesi di Ágota Pataki secondo cui l'epigramma fu composto tra il 1459 e il 1464, quando il Campano era membro dell'Accademia di Pomponio Leto (Pataki 2005, 335).



11 | Firenze, Biblioteca del Seminario Arcivescovile Maggiore, ms. B V 2, f. 86v.

Un altro manoscritto miscellaneo, anch'esso di ambito fiorentino, conferma l'attribuzione dei versi "Huius Nympha Loci" al Campano. Si tratta del manoscritto B v 2 (1476-85 ca.), conservato presso la Biblioteca del Seminario Arcivescovile Maggiore di Firenze.



12 | Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 1610, f. 58v.

Il codice riunisce una collezione abbastanza disorganizzata di epigrammi, epitaffi e composizioni poetiche umanistiche con aggiunte successive di distinte mani (Boccaccio, Giovanni Antonio Campano, Cherubino Quarquaglio, Battista Guarino, Giano Pannonio, Pio II, Francesco Filelfo, Domizio Calderini, Lorenzo Vitelli, Maffeo Vegio, Cantalicio, Ciriaco d'Ancona, Poliziano, e Bartolomeo Scala).

Il componimento “Huius nympha loci” è riportato nella sezione finale del manoscritto insieme ad altre poesie del Campano riunite sotto il titolo *Eiusdem Ad Papiensem*, che allude al protettore di Campano, il cardinale Giacomo Ammannati Piccolomini, allora vescovo di Pavia.

A partire dagli anni '60 del Quattrocento, il singolare epigramma circolò diffusamente presso gli ambienti umanistici romani, venendo semplicemente trascritto o servendo come fonte d'ispirazione per nuovi componimenti epigrafici. E proprio in questi scritti si trovano le prime attestazioni del materializzarsi, nei giardini di alcuni palazzi dell'Urbe, di sculture di Ninfe distese presso una fonte. Come già rilevato da Kurz e dalla MacDougall, uno di questi giardini fu quello della residenza romana del Cardinale di San Clemente.

Diversi codici, databili alla fine del XV secolo e al principio del XVI, confermano la presenza di un'iscrizione con l'epigramma “Huius nympha loci” *in horto o in viridario* del cardinale di San Clemente. Di seguito li riepilogheremo in breve, rimandando per eventuali approfondimenti, anche bibliografici, al testo di Xavier Espluga sopra citato (Espluga 2013):

- Nel manoscritto Vat. Lat. 1610 (fol. 58v), in coda al titolo *De Nimpha* che introduce l'epigramma “Huius Nympha Loci”, qualcuno ha annotato: “dormiente apud fontem in domo Sancti Clementis cardinalis”. Il manoscritto in questione fu redatto prima del 1471 ma, come segnalato da Zita Ágota Pataki, il commento giustapposto al titolo è posteriore e deve essere datato nel XVI secolo, quando il manoscritto appartenne ad Angelo Colocci (Pataki 2005, 345-6).

- Nel manoscritto X.H.6 della Biblioteca del Seminario Vescovile di Mantova, conosciuto anche come ‘codice Labusiano’ e attribuito all'antiquario veronese Felice Feliciano (oggi perduto), accanto all'iscrizione “Huius Nympha Loci” si poteva leggere la relativa localizzazione “Rom(a)e in horto cardinalis s(anc)ti Cleme(n)tis in Burgo”, entrambe riportate in una calligrafia che non coincide con quella di Feliciano: chiaramente furono aggiunte nel Labusiano in un momento successivo, probabilmente alla fine del XV o all'inizio del XVI secolo, quando il manoscritto divenne proprietà della famiglia Cusati-Castiglione.

- Nel manoscritto Hamilton 26 (1495-1505 ca.), conservato presso la Deutsche Staatsbibliothek di Berlino, una mano distinta da quella che scrisse il codice annotò la stessa localizzazione: "in orto cardinalis sancti Clemen(tis)".

- L'indicazione "in quodam monumento i(n) domo R(euerendissi)mi Card(ina)lis s(an)c(t)i Clementis" accompagnava l'iscrizione "Huius Nympha Loci" in un manoscritto oggi perduto datato al 1500 ca., citato da James Wardrop.

- Nella silloge di Tommaso Sclaricino dal Gambaro, redatta tra il 1489 e il 1507, l'iscrizione si trovava "in orto s(ancti) Clementis Car(dina)lis in Vaticano" (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, ms. Cod. hist. 8 25, c. 56v).

- L'iscrizione è localizzata a "Ro(ma) In domo Car(dina)lis S(anc)ti Clem(en)tis" anche da Battista di Piero Zanobi di Brunelleschi nel suo *Epitaphia antiquissima* redatto nel 1511 (Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, ms. Lat. fol. 61 ad, c. 122v).

- Infine, Jacopo Mazzocchi nella sua raccolta *Epigrammata antique Urbis* (1521) localizza l'epigrafe in zona "transtyberina" (ovvero nel Borgo), "in viridario Reuerendissimi quondam Cardinalis Sancti Clementis".

Chi fosse quel Cardinale di San Clemente che possedeva una residenza nel Borgo è stato svelato, come si è già visto, da Elisabeth MacDougall: si trattava del protetto di papa Sisto IV (zio di Giulio II), Domenico della Rovere (1442-1501), un uomo di cui sono noti gli interessi per l'architettura e antiquari. Della Rovere, che ottenne il titolo cardinalizio di San Clemente il 13 agosto del 1479, nel 1480 iniziò a costruire un palazzo nel Borgo, poi chiamato Palazzo dei Penitenzieri nel Borgo, incaricando del progetto Baccio Pontelli. Negli anni 1538-40, quando il palazzo era divenuto di proprietà di Giovanni Salviati, Francisco de Hollanda, che aveva l'abitudine di indicare il ritrovamento delle iscrizioni che aveva studiato in Portogallo con un trionfante *ipse vidi* ed eventualmente disegnando il monumento o il luogo del ritrovamento, abbozzò una ninfa distesa in riva ad un corso d'acqua e sotto un arco in margine al foglio del suo esemplare degli *Epigrammata Antiquae Urbis* in cui l'epigramma "Huius Nympha Loci"

è localizzato “in viridario Reverendissimi quondam Cardinalis Sancti Clementis” (Deswarte-Rosa 2003, 223-4).

Alla fine del XV secolo una “mulier marmorea dormiens loquitur” è documentata anche nella residenza romana del vicescancelliere della Chiesa, Rodrigo Borgia (1431 ca. 1503). Il dato è riportato nella didascalia messa in testa a tre epigrammi che si ispirano all’ormai celebre “Huius Nympha Loci”, la quale recita: “Epigrammata ad fonte(m) Viceca(ncella)rii ubi mulier marmorea dormiens loquitur”. Poiché nel manoscritto Add. 25453 della British Library che riporta questi brevi poemi (ff. 37r e 38v) è raccolta la totalità della produzione poetica di Paolo Spinosi, *scriptor apostolicus e referendarius* della curia papale dal pontificato di Eugenio IV a quello di Sisto IV, deceduto nel 1481, il vicescancelliere evocato non poté che essere il futuro papa Alessandro VI e la residenza a cui si fa allusione nella didascalia il “palazzo della Cancelleria” (poi ribattezzato “palazzo della vecchia Cancelleria” per distinguerlo dalla nuova Cancelleria), l’attuale palazzo Sforza Cesarini. L’edificio fu fatto costruire nel 1462 da Rodrigo Borgia, nominato vicescancelliere di Santa Romana Chiesa dallo zio, il papa Callisto III, e fu da lui abitato fino al 1492 quando, diventato papa, lo lasciò al cardinale Ascanio Sforza che era stato a sua volta investito della carica di vicescancelliere (la posizione di Espluga è più cauta rispetto all’esistenza di entrambe sculture di *nympha dormiens*, sia quella del palazzo di Domenico della Rovere, sia quella della residenza di Rodrigo Borgia).

Grazie alle informazioni estrapolate dallo studio di Xavier Espluga è possibile stabilire che l’idea di esporre la scultura giacente di Cleopatra in prossimità di una fonte d’acqua maturò a Roma in un ambiente umanistico particolarmente intriso di passioni antiquarie, in cui da più di quarant’anni circolava un breve componimento poetico all’antica, il cui soggetto era una ninfa addormentata ai piedi di una fonte sacra, di cui era la custode. L’epigramma non solo venne letto e trascritto ma stimolò anche la creatività epigrafica degli umanisti romani, ben rappresentata dai tre poemi di Paolo Spinoso (manoscritto londinese Additional 25453, ff. 37r-38v) e dal *R(espo)n(s)um ad ea(n)dem* (manoscritto Vat. Lat. 1610, fol. 58v). Inoltre, prima della fine del XV secolo, i suoi versi si materializzarono in forma di epigrafi e fontane da giardino con tanto di ninfa in almeno due palazzi dell’Urbe.

Durante il pontificato di Giulio II, i colti e raffinati cenacoli umanistici, gli uomini della Curia e il papa dovettero avere familiarità sia con la scultura di ninfa addormentata alla fonte del giardino del palazzo della Cancelleria (uno dei più famosi del tempo nella città di Roma, proprietà del cardinale Domenico della Rovere, protetto di papa Sisto IV, lo zio di Giulio II), che con quella del palazzo nel Borgo, di proprietà del predecessore di Giulio II al soglio pontificio Alessandro VI, prima cardinale Rodrigo Borgia. In particolare, l'umanista Angelo Colocci, che a partire dal 1511, quando iniziò a lavorare come segretario apostolico, acquisì una posizione preminente all'interno del circolo di umanisti che gravitava intorno alla corte di papa Giulio II, conosceva la statua della ninfa addormentata presso la fonte del Palazzo nel Borgo. Egli infatti era il possessore del manoscritto Vat. Lat. 1610 in cui in coda al titolo *De Nimpha* che introduce l'epigramma "Huius Nympha Loci", qualcuno, verosimilmente lui stesso, nel Cinquecento annotò: "dormiente apud fontem in domo Sancti Clementis cardinalis". Inoltre, lo stesso Bramante, che progettò l'allestimento della Cleopatra nel Cortile del Belvedere, poté verosimilmente vedere se non entrambe le fontane almeno quella del Palazzo della Cancelleria, poiché appena giunto a Roma nell'estate del 1499, l'architetto fu subito impegnato in importanti incarichi commissionatigli dal papa Alessandro VI, che quel palazzo aveva fatto costruire, decorare ed aveva abitato fino a pochi anni prima del suo arrivo. La breve poesia epigrafica suggestionò dunque la genesi dell'allestimento della Cleopatra nel Cortile del Belvedere e, più in generale, la prima tradizione figurativa romana dell'immagine della bella addormentata; l'unica immagine quattrocentesca di donna dormiente di cui sono a conoscenza che non rappresenta una ninfa alla fonte è il rilievo del palazzo Odescalchi, attribuito ad Agostino di Duccio in cui è rappresentata Diana o comunque una cacciatrice addormentata.

Prima di concludere vorrei soffermarmi a ragionare sul fatto che, a Roma, il soggetto della ninfa addormentata alla fonte nacque e si sviluppò indipendentemente dalla tematica amorosa. A differenza di Firenze, dove le prime immagini di donne giacenti apparvero nell'interno del coperchio dei cassoni nuziali; dove la bellezza femminile, impersonata da voluttuose Veneri e sensuali spose, era funzionale alla continuità della stirpe (perché secondo le teorie umanistiche la visione della bellezza propiziava la procreazione); dove, una volta emancipatesi dal contesto matrimoniale, la

bellezza muliebre e l'amore divennero i motivi guida della *quête* – della ricerca interiore prima ancora che avventurosa, di eroi e paladini rinascimentali; a differenza da tutto questo, nell'epigramma "Huius Nympha Loci" e nei componimenti epigrafici da esso ispirati, manca qualunque riferimento all'amore, all'erotismo e alla nudità del corpo femminile. Nel testo è invece specificata la sacralità della fonte e la necessità di non interrompere il sonno della ninfa che la custodisce, perché in caso contrario si correrebbe il rischio di farla scappare, come si legge in una breve poesia epigrafica ideata in risposta al nostro epigramma da un autore anonimo negli anni '60 o '70 del Quattrocento:

R(espo)n(s)um ad ea(n)dem / Cu(m) fontem, cu(m) murmur aqu(a)e
nimphamq(ue) iace(n)tem / appete(re)m, i(n)cauto marmora ta(n)go pede. /
Dum bibo, du(m)q(ue) lauor, taceam licet. Excita so(m)no / su(r)git et ut
mo(n)stro territa nimpha fugit (Anonimo, *R(espo)n(s)um ad ea(n)dem*; cfr.
Espluga 2013, 129).

Gli umanisti romani ebbero chiaro fin da un primo momento a quale misteriosa e inviolabile fonte stesse alludendo Giovanni Antonio Campano. Già nel secondo dei componimenti di Paolo Spinoso († 1481), che parafrasano l'epigramma "Huius Nympha loci" (manoscritto londinese Additional 25453, ff. 37r-38v) la fonte custodita dalla ninfa era identificata con la fonte Castalia che sgorgava da una grotta sul monte Parnaso e si credeva capace di favorire l'ispirazione poetica:

Unica Castalias inter celeberrima nimphas, / Hic raucum ob fontis dormio
murmur aquae / Haud conferre licet vitrei tibi fontis ad undas, / Cui Venere
est raptus virginitatis honor. / Nostra gravi quamvis rapiantur lumina somno,
/ Invigilo latices ne violare queas (Paolo Spinosi, *Epigrammata ad fonte(m)*
Viceca(ncella)rii ubi mulier marmorea dormiens loquitur, apud Espluga 2013,
131).

La protagonista della poesia diventava poi una musa nel terzo ed ultimo epigramma dello Spinoso, laddove nel primo componimento è definita semplicemente *Virgo vestalis*:

Ad fontis gelidas electa sororibus undis/undas / Marmorei custos sedula
Musa fui. / Romulidum comites petierunt limina vatu(m) / Ut domini fontis

carmine gesta canant (Paolo Spinosi, *Epigrammata ad fonte(m) Viceca(ncella)rii ubi mulier marmorea dormiens loquitur*, apud Espluga 2013, 131).

Non è un caso che nel Cinquecento ninfe e le muse, a cui pure sono sacre le sorgenti Ippocrene e Aganippe, sul Monte Elicona e la fonte Castalia a Delfi, divennero una presenza abituale negli orti letterari di Colocci e di Goritz dove presiedevano gli incontri letterari e venivano invocate dai poeti in cerca d'ispirazione.

Angelo Colocci (1474-1549) fu un poeta in lingua latina di una certa reputazione tra gli eruditi suoi contemporanei, con un profondo interesse antiquario che lo portò a possedere una estesa collezione di sculture romane, iscrizioni, medaglie e gemme intagliate. All'interno della sua bella biblioteca e in un giardino che acquistò nel 1513 nei pressi della Fontana di Trevi, tra il Quirinale e il Pincio, nella parte meridionale degli antichi Giardini di Sallustio, conosciuto con il nome di Horti Colocciani o Sallustiani, o dell'Acqua Vergine, l'umanista continuò le riunioni dell'Accademia di Pomponio Leto (per un quadro più dettagliato della vita di Pomponio Leto e Angelo Colocci si rimanda alle rispettive voci del Dizionario Biografico degli Italiani). In questo giardino in cui esponeva un'imponente raccolta di statue, oggetti antichi e iscrizioni, Colocci conservava anche, in prossimità di una fonte d'acqua e "in calculated apposition to a Claudian arch of the Acqua Virgo" (Bober 1977, 224), una lastra in cui era scolpito l'epigramma "Huius Nympha Loci", di cui ci fornisce una descrizione Martin Smetius nel suo monumentale repertorio epigrafico dato alle stampe a Leida nel 1588:

Hoc epigramma recenti marmoris nuper incisum, in hortulo Colotiano, ad aquae Virginis ductum, qua(m) aquae digitus per canalem educitur, collocatum est, sed an vere antiquum sit, et in vetusto marmore alibi olim extiterit, nescio (cfr. J. Gruter, *Inscriptionum Romanarum corpus absolutissimum*, 1616, 182).

La stessa iscrizione fu vista anche da Jean Jacques Boissard, probabilmente durante la sua visita a Roma nel 1556-59. L'antiquario e poeta francese ne scrisse all'interno del suo libro *Romanae urbis topographia* con queste parole:

In arca marmorea super fonte leguntur hi versus antiquis characteribus, qui sub statua Nymphae dormientis erant adscripti. Sed statua inde sublata est.

Come si può dedurre da queste linee, all'epoca Boissard non poté vedere alcuna statua di ninfa, e nonostante ciò non esitò a rappresentarla nello stesso volume, dando origine ad una tradizione di studi, a mio avviso da riconsiderare, secondo cui nel giardino di Colocci presso la fonte e l'epigrafe era presente anche una scultura di ninfa.

Boissard informa anche di aver visto una versione abbreviata dell'epigramma "Huius Nympha Loci" incisa sopra la vasca di una fonte nella Vigna Salviati "sub Capitolio" che recitava: "Nymphis Loci Bibe Lava Tace Coritius". Coritius era Johann Goritz (?-1527/28), un umanista originario di Treviri di cui era nota la passione antiquaria, che rivestì diverse cariche all'interno della Curia romana, tra cui quella di segretario dei Memoriali sotto Giulio II (cfr. Ceresa 2002). Con i proventi delle varie posizioni in Curia Goritz acquistò una villa, presso il foro Traiano, dove ospitava riunioni poetiche e incoraggiava, anche economicamente, le ambizioni artistiche e letterarie, in particolar modo dei suoi concittadini giunti a Roma. Così facendo formò e divenne il fulcro, come il suo amico e collega Angelo Colocci, di un gruppo di umanisti, le cui riunioni erano a un tempo sociali e private, formali e informali.

Particolarmente solenni erano le celebrazioni di sant'Anna, la santa patrona di Goritz (popolare nelle terre della Renania inferiore), sul cui culto l'umanista aveva incentrato il proprio patronato di arti e lettere. Ogni anno, il 26 luglio, il mecenate e i suoi amici umanisti, dopo aver assistito alla funzione liturgica nella Chiesa di Sant'Agostino ed avere depositato i loro poemi in onore della santa (quasi fossero messaggi votivi) sull'altare a lei dedicato, si recavano alla vigna di Goritz sul clivo capitolino dove proseguivano i festeggiamenti; qui gli umanisti leggevano ad alta voce i loro poemi e poi li affiggevano agli alberi. I testi autografi e i poemi prodotti durante una decade di raduni furono raccolti e pubblicati da Blosio Palladio in un volume intitolato *Coryciana* (1524) che, allo stesso modo del nome latinizzato del Goritz, Coricio, echeggiava il *Corycium antrum*, la grotta del monte Parnaso da cui sgorgava la fonte Castalia. Nella prefazione alla *Coryciana*, Blosio Palladio scrisse: "Nam eo bonorum atque eruditorum virorum ea cohors coit, ac diem celebrat, ut in tuas

hortis medias Athenas, emporiumque doctrinarum possis videri illo die includere et musas de Helicone et Parnasso deductas, in Tarpeium et Quirinalem tuis hortis imminentis trasferre". Come è stato osservato il fascino esercitato dall'immagine della ninfa alla fonte non dipese tanto dal fatto che evocasse una remota ninfa danubiana, ma piuttosto dal fatto che alludesse a una grotta del Parnaso dall'atmosfera numinosa:

It is now possible to prove that the evocative power of this nymph in her grotto lay not in her reflection of some distant 'Danubian' spring, but in echoes from an enchanted cave high on the slopes of Parnassus, praised in antiquity by Pausanias for conveying a numinous presence (Bober 1977, 225).

Fatte queste considerazioni, è più facile capire il perché dell'inviolabilità del sonno della ninfa che custodisce la fonte sacra. A partire da quel primo epigramma composto da Giovanni Antonio Campano che ne fissò l'iconografia, il sonno divenne una caratteristica della ninfa alla fonte, la quale fu sempre rappresentata più o meno profondamente addormentata (mentre l'immagine di altre figure femminili giacenti, per esempio quelle prodotte a Firenze, è più flessibile al rispetto di questo *status* di dormiente). Questo particolare non lasciò indifferente Elisabeth MacDougall che riguardo a ciò scrisse:

The identification of nymph as Muse does not explain why the nymph figures are always represented as asleep. I am inclined to believe that the combination of traditions already discussed is sufficient explanation. First, the best-known myth, that of Amymone, involves sleep as does Ovid's description of Rhea Sylvia. In addition, Propertius' ode, which suggests the existence of an established pose, is a description of his sleeping mistress. Finally, the sculptured prototypes also represent a sleeping figure (MacDougall 1975, 7).



13 | *Il sogno di Petrarca*, in Francesco Petrarca, *Les Triumphe de messire François Petrarque, nouvellement translatéés de langaige vulgaire (add. tuscan) en françoiz*, 1501-1600, Manoscritto 5065, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal.

Forse, proprio la presenza di un testo-fonte, che nella sua brevità fa del sonno inviolabile della ninfa il suo argomento cardine, e di cui si ebbe una conoscenza continuata, fu determinante nel cristallizzare questa specificità iconografica, che accomuna la scultura del Cortile del Belvedere con le immagini di Rea Silvia che sogna il dio Marte addormentata sulle rive del Tevere, con quelle di Arianna abbandonata sull'isola di Nasso, o ancora con quella di altre ninfe come Amymone. Il sonno a cui si fa riferimento nel testo del "Huius Nympha Loci" mi pare corrisponda a una condizione di *vacatio* che lascia spazio al divino entusiasmo, il quale è il vero responsabile della creazione poetica, e quindi anche della scrittura del nostro epigramma. Non mancano nella tradizione testuale e figurativa esempi di poeti che ricevettero durante il sonno l'ispirazione della loro

opera. Solo a titolo d'esempio citerò una miniatura francese del XVI secolo in cui Francesco Petrarca è rappresentato addormentato, mentre matura in sogno l'idea di scrivere i *Trionfi*.

L'idea che esista una forza o un furore divino capace di impossessarsi dell'anima e della mente di pitonesse, indovini, sacerdoti, ma anche di poeti, è un luogo comune che attraversa l'intera storia della cultura occidentale dall'antichità classica ai giorni nostri e per il cui studio rimando al saggio di Raoul Bruni, *Il divino entusiasmo dei poeti* (Bruni 2010). Noi ci limiteremo a ricordare l'importanza che ebbe Platone, e in particolare due suoi scritti, lo *Ione* e il *Fedro*, nel consegnare in eredità alla cultura occidentale la teoria dell'*enthousiasmos*, e a rammentare che le Muse furono il veicolo per eccellenza dell'ispirazione poetica. Come abbiamo già visto, infatti, l'epigramma "Huius Nympha Loci" fu ideato da un umanista, Giovanni Antonio Campano, che si muove in un ambiente ricco di suggestioni neoplatoniche: fu infatti uno dei più stretti

collaboratori dei cardinali Nicolò Cusano e Giovanni Bessarione e venne incaricato, insieme a Iacopo Ammannati Piccolomini e a Gentile de' Becchi, di coordinare le relazioni fra l'ambiente culturale fiorentino e quello romano. Lo stesso Ficino, nel 1469, omaggiò Campano con una copia del suo *Commentarium in Convivium Platonis de amore* (si tratta del Vat. Lat. 2929 della Biblioteca Apostolica Vaticana), come ringraziamento per aver fatto pervenire a Francesco Piccolomini proprio il testo platonico (cfr. Ranfagni 2012). Sempre in quegli anni, tra il 1459-64, Campano frequentò l'accademia di Pomponio Leto, che ebbe come fondamento dottrinario un platonismo non difforme da quello fiorentino e che, come già riferito, fu continuata da Angelo Colocci. Lo spirito delle muse, poi, aleggiava negli orti letterari romani, invocato dall'epigramma "Huius Nympha Loci" trascritto su epigrafi collocate presso una fonte, talvolta affiancate anche da una scultura di ninfa addormentata.

Per concludere quindi, vorrei avanzare l'ipotesi (che mi riservo di approfondire e argomentare) secondo cui a Roma, in un periodo compreso tra l'invenzione del Campano e il sacco dei lanzichenecchi del 1527 (forse anche oltre), l'epigramma "Huius Nympha Loci" e l'immagine della ninfa alla fonte che da esso dipende furono inscindibilmente legati al tema dell'ispirazione poetica, una sorta di *incubatio* mistica cui alludono sia la sorgente d'acqua, sia la ninfa/musa che la custodisce, sia il sonno di quest'ultima, sia il silenzio che favorisce il raccoglimento. Come è stato notato, per altro, il tema della sacralità e del potere curativo dell'acqua è affrontato da Frontino, la cui *editio princeps* fu curata da Pomponio Leto, il quale giocò un ruolo fondamentale anche nel riconoscimento della venerazione professata dagli antichi per le fontane e le grotte (Bober 1977, 229). Si dovette trattare di un tema caro, in primis, a Giovanni Antonio Campano che quel componimento poetico ideò; ma anche agli intellettuali che si riunivano negli *horti* letterari per banchettare lautamente, abbandonarsi a scherzi e facezie, ma soprattutto per recitare poesie, pronunciare orazioni, dedicarsi all'eloquenza e ad erudite dissertazioni sui più svariati argomenti. Tra questi vi era Pietro Bembo, uno dei più illustri sodali che si riunirono sia intorno al Colocci sia intorno al Goritz, il quale all'incirca nel 1532 incaricò a Valerio Belli una medaglia ritratto, in cui sul verso era rappresentato disteso lungo una sorgente d'acqua, egli stesso in veste di ninfa.



14 | Valerio Belli, medaglia ritratto di Pietro Bembo, coniazione in bronzo, 1532, London, British Museum.



15 | *Musa* ovvero *Cleopatra Grimani*. Scultura ellenistica con integrazioni della bottega di Tullio Lombardo, marmo, II secolo a.C. e 1500 ca., Venezia, Polo Museale del Veneto, Museo Archeologico Nazionale.

Sarà poi una coincidenza - ma anche la testimonianza del modo spregiudicato con cui spesso gli umanisti interpretavano e integravano sia le statue che i testi letterari giunti mutili dall'antichità classica - il fatto che all'incirca negli stessi anni, nella bottega veneziana di Tullio Lombardo, un frammento ellenistico di raffinata fattura proveniente dalla collezione di Giovanni Grimani - identificabile con una *Musa* in quanto "rappresentata secondo uno schema iconografico riconducibile a un famoso gruppo scultoreo di età tardo-ellenistica, noto in numerose repliche e varianti, le cosiddette *Muse di Philiskos*" - fu trasformato in una statua di Cleopatra (Beltramini, Gasparotto 2016, 170-171). Il frammento fu sottoposto a un intervento di restauro che comportò una serie di integrazioni: la testa venne coronata, vennero aggiunti il braccio destro con la coppa e l'armilla a forma di serpente, nonché il braccio sinistro, il pilastro e la base. E così la *Musa* fu convertita nella famosa regina egiziana.

Bibliografia

Fonti

Castiglione 1548

Baldassarre Castiglione, *Carmina quinque illustrium poetarum*, Venetiis: Ex officina Erasmiana Vincentii Valgrisi, 1548, in Francesco Berni, Baldassarre Castiglione, Giovanni della Casa, *Carmina*, a cura di M. Scorsone, Torino 1995.

Boissard 1602

Jean-Jacques Boissard, *Romanae urbis topographia & antiquitates*, VI, 4, Francoforte sul Meno: Theodore de Bry, 1602.

Cavalieri 1585

Giovanni Battista Cavalieri, *Antiquarum Statuarum Urbis Romae Primus et Secundus Liber*, Roma 1585.

CIL V

CIL: *Corpus Inscriptionum Latinarum*, VI: *Inscriptiones urbis Romae Latinae, pars V: Inscriptiones falsae*, edited by E. Bormann, G. Henzen, C. Huelsen, Berlin 1885.

Gruter 1616

Janus Gruter, *Inscriptionum Romanarum corpus absolutissimum*, Heidelberg: Commelinus, 1616.

Palladio 1524

Blosio Palladio *Coryciana*, Romae: apud Ludovicum Vicentinum et Leutitium Perusinum, 1524.

Parasacchi 1647

Domenico Parasacchi, *Raccolta delle principali fontane dell'inclitta città di Roma*, Roma: Appresso Gio. Batta. de Rossin [sic] Pa. Nauona, 1647.

Visconti 1784

Ennio Quirino Visconti, *Statue del Museo Pio-Clementino*, Roma: Mirri, 1784.

Winckelmann 1764

Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Bd. 1, Dresden: Walther, 1764.

Riferimenti bibliografici

Accame 2015

M. Accame, *Pomponio Leto, Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 84, 2015.

Baert 2016

B. Baert, *The sleeping Nymph Revisited: Ekphrasis, Genius Loci and Silence*, Leuven 2016.

- Baert 2018
 B. Baert, *The sleeping Nymph Revisited: Ekphrasis, Genius Loci and Silence*, in K.A.E. Enekel, A. Traninger (eds.), *The Figure of the Nymph in Early Modern Culture*, Boston 2018, 149-176.
- Beltramini, Gasparotto 2016
 G. Beltramini, D. Gasparotto, *Aldo Manuzio. Il Rinascimento di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 19 marzo 2015-19 giugno 2016), Venezia 2016.
- Bober 1977
 P.P. Bober, *The Coryciana and the Nymph Corycia*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 40 (1977), 223-239.
- Brummer 1970
 H.H. Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970.
- Bruni 2010
 R. Bruni, *Il divino entusiasmo dei poeti. Storia di un topos*, Torino 2010.
- Ceresa 2002
 M. Ceresa, *Goritz, Johann, detto Coricio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 58, 2002.
- Deswarte-Rosa 2003
 S. Deswarte-Rosa, *Le Mage, le Calice, les Enluminures et le Reste. Francesco Salviati et Francisco de Holanda entre Rome et Venise (1538-1540)*, in *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, actes coll. Rome & Paris 1998, Rome 2001, 312-353.
- Elvira Barba 2010
 M.Á. Elvira Barba, *Cleopatra o Ariadna: retorno a un debate superado*, "Anales de Historia del Arte" 20 (2010), 9-28.
- Espluga 2013
 X. Espluga, *La primera tradición textual de CIL VI 3*e (I)*, in C. Fernández Martínez, M. Limón Belén, J. Gómez Pallarès, J. del Hoyo Calleja (eds.), *Ex officina, Literatura epigráfica en verso*, Sevilla 2013, 121-155.
- Franke, Schade-Tholen 1998
 B. Franke, S. Schade-Tholen 1998, *Jungbrunnen und andere 'Erneuerungsbäder' im 15. und 16. Jahrhundert*, in Richard van Dülmen (hrsg.), *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500-2000*, Wien 1998, 197-220.
- Haskell, Penni [1981] 1982
 F. Haskell, N. Penni, *Taste and the antique: the lure of classical sculpture, 1500-1900*, New Haven [1981] 1982.
- Kapossy 1969
 B. Kapossy, *Brunnenfiguren der hellenistischen und römischen Zeit*, Zurich 1969.
- Kurz 1953
 O. Kurz, *Huius Nympha Loci: A Pseudo-Classical Inscription and a Drawing by Dürer*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 16 3/4 (1953), 171-177.

Lanciani 1902

R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma*, vol. I (1000-1530), Roma 1902.

Liebermann 1968

M. Liebermann, *On the Iconography of the Nymph of the Fountain by Lucas Cranach the Elder*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 31 (1968), 434-437.

MacDougall 1975

E.B. MacDougall, *The Sleeping Nymph: Origin of a Humanist Fountain Type*, "The Art Bulletin" 57 (September 1975), 357-365.

MacDougall 1994

E.B. MacDougall, *Fountains, Statue and Flowers: Studies in Italian Gardens of Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Washington DC 1994.

Marchetti Longhi 1992

G. Marchetti Longhi, "Circus Flaminius" nell'antichità e nelle trasformazioni medievali, "Memorie dell'Accademia nazionale dei Lincei" 16 (1922), 621-770.

Matsche 2007

F. Matsche, 'Nympha super ripam Danubii': Cranachs Quellnymphen und ihr Vorbild, in A. Tacke (hrsg.), *Lucas Cranach 1553/2003*, Leipzig 2007, 159-204.

Meiss 1966

M. Meiss, *Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities*, "Proceedings of the American Philological Society" 110/5 (1966).

Müller 2008

M. Müller, *Von der allegorischen Historia zur Historisierung eines germanischen Mythos: die Bedeutung eines Italienischen Bildkonzepts für Cranachs Schlafende Quellnymphe*, in S. Hoppe, M. Müller, N. Nussbaum (eds.), *Stil als Bedeutung in der nordalpinen Renaissance. Wiederentdeckung einer methodischen Nachbarschaft*, Regensburg 2008, 160-187.

Pataki [2002] 2003

Z.Á. Pataki, *Wechselbeziehungen zwischen Bild und Text am Beispiel von Lucas Cranachs ruhender Quellnymphe*, in W. Weber (hrsg.), *Wissenswelten, Perspektiven der neuzeitlichen Informationskultur*, Augsburg [2002] 2003, 115-133.

Pataki 2005

Z.Á. Pataki, *Nympha ad amoenum fontem dormiens (CIL VI/5, 3*e). Ekphrasis oder Herrscherallegoreses? Studien zu einem Nymphenbrunnen sowie zur Antikenrezeption und zur politischen Ikonographie am Hof des ungarischen Königs Matthias Corvinus*, Stuttgart 2005.

Petrucci 1982

F. Petrucci, *Colocci, Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 27, 1982.

Ranfagni 2012

T. Ranfagni, *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena. Ipotesi per un'esegesi iconologica*, Pisa 2012.

Ritoókne Szalay 2002

Á. Ritoókne Szalay, '*Nympha super ripam Danubii*'. *Tanulmányok a XV-XVI. századi magyarországi művelődés köréből*, Budapest 2002.

Valeri 2013

C. Valeri, *Scienza antiquaria e restauro dei marmi antichi tra XVI e XVIII secolo. Alcuni esempi dai Musei Vaticani*, in S. Kansteiner (hrsg), *Ergänzungsprozesse: Transformation antiker Skulptur durch Restaurierung*, Berlin 2013, 23-24.

Wuttke 1968

D. Wuttke, *Zu Huius nympha loci*, "Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft" 3 (1968), 306-307.

English abstract

In 1512, a sculpture of a sleeping, half-naked woman was bought by Pope Julius II and displayed in the Belvedere Courtyard of the Vatican Palace. Initially, the statue now identified as an Ariadne was believed to represent Cleopatra but it was installed as a fountain figure so that both her surroundings and her pose made her resemble the sleeping guardian nymph of the holy fountain evoked by the epigram *Huius Nympha Loci*, written in an antiquicising style by the Roman humanist Giovanni Antonio Campani. This article attempts to understand the reasons for and the meaning of this choice, that, with slight changes, would be preserved until the 18th century.

Arianna prima di Arianna. Note sulla Pathosformel della 'bella addormentata' prima della 'Cleopatra' vaticana (1512)

Giulia Bordignon

Pathosformel dell'abbandono



1 | Amico Aspertini, *Tevere, Cleopatra, Laocoonte*, dal taccuino di disegni *London I*, f. 17v, f. 18r, ca. 1532-1535, London, British Museum.

Nel quaderno di disegni realizzato da Amico Aspertini negli anni '30 del Cinquecento, e conservato presso il British Museum, vediamo raccolte, in un'unica composizione che congiunge due fogli a fronte, tre sculture allora collocate nel Cortile delle statue del Vaticano [Fig. 1]: la personificazione del fiume Tevere (oggi al Louvre); Arianna dormiente (oggi in una delle sale del Museo Pio-Clementino); il gruppo del Laocoonte (ancora oggi ospitato nel cortile).

Il disegno si potrebbe icasticamente commentare con le parole di Aby Warburg: "La scultura antica ha avuto l'effetto accademico di un manuale illustrato della espressione intensificata dell'uomo patetico" (Warburg 1914, 303). Nei due fogli vediamo infatti raffigurati, mediante gli esemplari antichi, quelli che lo stesso Warburg definisce "valori-limite" dell'espressività umana: da una parte le membra abbandonate alla quiete della divinità fluviale e della bella dormiente, dall'altra parte la contrazione spasmodica dei corpi soggiogati dalla sofferenza.

Proprio per il Laocoonte, Warburg aveva sottolineato che la scoperta del gruppo scultoreo, agli inizi del XVI secolo, rappresentava l'esito, e non l'avvio, di una precisa istanza stilistica: "In modo del tutto errato si ritiene [...] che il ritrovamento del Laocoonte del 1506 sia una delle cause dello stile barocco romano del grande gesto, che in quell'epoca ha il suo inizio.

La scoperta del 'Laocoonte' è per così dire solo il sintomo esterno di un processo storico-stilistico che trova in sé stesso la propria logica e sta allo zenith, non all'inizio della degenerazione barocca. Si trovò semplicemente quanto da tempo si era cercato nell'antichità e perciò si era trovato: la forma stilizzata in sublime tragicità per i valori-limite dell'espressione mimica e fisionomica" (Warburg [1905] 1966, 199).

Analoga considerazione potremmo applicare anche alla scoperta e alla visibilità dell'Arianna vaticana, testimoniata, come noto, dal 1512, ma verosimilmente precedente di una decina d'anni (Faietti, Scaglietti Keleschian 1995, 239-40). Un ritrovamento pressoché contemporaneo alla proliferazione, in quel torno d'anni, di sensuali figure di dee, ninfe, baccanti semidistese che offrono i loro corpi assopiti e lucenti allo sguardo degli osservatori – basti qui pensare alla *Venere* di Giorgione (tra i primi a trattare in modo approfondito il tema della ninfa dormiente, Meiss 1966; v. ora nel volume dedicato al tema della “ninfa” rinascimentale Enenkel, Traninger 2018, in particolare il contributo di Barbara Baert).

Nelle “baccanerie” tizianesche, e nelle formose nude di Giulio Romano – così come nella reinterpretazione che questi stessi artisti propongono per il Laocoonte (si veda tavola 41a del *Bilderatlas* di Warburg) – il modello archeologico è già pienamente ‘metabolizzato’, sfugge alle pastoie della fedeltà filologica; il pathos estatico-melanconico di Arianna non è più mantenuto “a distanza” – per usare ancora parole di Warburg ([1907] 1966, 245) – mediante il disegno documentario, ma si fa carne: non una delle figure di ‘belle addormentate’ che escono dalle botteghe dei pittori negli anni '20 e '30 del secolo, infatti, è pienamente sovrapponibile al marmo vaticano (come lo è invece, naturalmente, lo studio ‘tecnico’ di Aspertini e le diverse incisioni che ritraggono la scultura *in situ*, a testimoniarne la fama e la fortuna).

Va sottolineato, comunque, che l'identificazione della figura con Arianna risale al XVIII secolo: fino ad allora la statua era stata interpretata come Cleopatra morente, in grazia dell'armilla anguiforme, intesa come aspide, che ne orna il braccio. Come noto, il marmo era collocato entro una nicchia su di un sarcofago da cui sgorgava una fonte, circondata da altre figure più propriamente appartenenti alla tradizione mitografica (Ercole, Apollo, Laocoonte; sul Cortile delle statue v. tra gli altri Brummer 1970,

Nesselrath 1993, Winner 1998, Christian 2010). L'identificazione della statua con un personaggio storico – per quanto Cleopatra faccia parte a pieno titolo del 'mito' della storia di Roma – potrebbe apparire non del tutto congruente con la sua collocazione in un contesto che sarebbe apparso più adatto a inquadrare la figura come una delle tante ninfe o divinità dormienti che per l'appunto animavano le opere pittoriche degli inizi del secolo (sull'allestimento della statua al Belvedere v., in questo numero di "Engramma", Agnoletto 2019). A fronte della contemporanea, pervasiva, diffusione della formula iconografica che correttamente leggeva nella figura semidistesa una fanciulla dormiente e non morente, il particolare dell'armilla come aspidè è però elemento sufficiente per la 'nuova' denominazione del capolavoro di derivazione ellenistica: se è pur vero che il dettaglio ha avuto un ruolo rilevante nell'assegnazione dell'identità rinascimentale, non sarà inutile dar conto delle interferenze e, insieme, delle discontinuità che uniscono indissolubilmente la Cleopatra vaticana alle sue coetanee 'sorelle', le belle dormienti presenti nelle opere figurative di questi anni (Elvira Barba 2010).

Se dunque il ritrovamento di Arianna/Cleopatra "sta allo zenith" di un'esigenza espressiva – la raffigurazione del corpo femminile abbandonato al languore del sonno o della morte – possiamo cercare di delineare schematicamente, sulla scorta della lezione warburghiana di tavola 41a, i media e i percorsi che prima del 1512 avevano veicolato la riattivazione di quella che potremmo definire una vera e propria '*Pathosformel* dell'abbandono'. Allo stesso modo in cui la sofferenza di Laocoonte si manifesta già compiutamente in testimonianze artistiche che precedono il ritrovamento del gruppo vaticano, così la malinconica carica espressiva che caratterizza Arianna/Cleopatra era stata rilevata in reperti archeologici già disponibili almeno dalla seconda metà del Quattrocento: questi modelli, in congiunzione con la riscoperta delle fonti letterarie antiche (in particolare le fonti efrastiche), avevano saputo eccitare la fantasia degli artisti della Rinascita nella riproposizione della formula "all'antica" della figura femminile *recubans*.

Nella subitanea fortuna della 'Cleopatra' vaticana confluiscono e precipitano, per così dire, tradizioni figurative e testuali parallele e al contempo intrecciate che hanno inizio dall'età umanistica, intorno alle quali sarebbe necessario costruire una più ampia e complessa rete storico-

culturale, ma che possiamo sintetizzare per didascalia (e mediante pochi casi esemplificativi, qui a seguire, cui si dovrebbero aggiungere molte altre occorrenze e precisazioni):

- I. continuità e ripresa del personaggio mitografico di Arianna;
- II. sviluppo per eterogenesi della figura della “ninfa della fonte”;
- III. continuità e ripresa del ‘mito’ di Cleopatra.

Arianna



2 | Incipit della lettera di *Arianna a Teseo*, dalle *Heroides* di Ovidio, traduzione francese di Octavien de St. Gelais, ms Harley 4867, f. 74v, ultimo decennio del XV secolo, London, British Library.

3 | Jean Pichore, Incipit della lettera di *Arianna a Teseo*, dalle *Heroides* di Ovidio, traduzione francese di Octavien de St. Gelais, ms. occ. fr. 873, fol. 62v, post 1497, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

4 | Baccio Baldini (attr.), *Mito di Teseo e Arianna*, ca. 1460-70, London, British Museum.

Per quanto riguarda la figura di Arianna dormiente, è proprio nella seconda metà del Quattrocento che si verifica uno scarto nella trasmissione iconografica del personaggio (Köhn 1999). A conoscenza di chi scrive, rarissime sono le occorrenze della raffigurazione di Arianna semidistesa fino agli anni '60 del XV secolo: in alcune miniature, la vediamo sì giacente, ma ben coperta o attenta a celare il seno con le mani, in attesa di Dioniso salvatore [Fig. 2]. Solitamente la principessa cretese è raffigurata come semplice ‘controparte’ di Teseo: abbandonata dall’eroe greco mentre piange sulla riva del mare o mentre sventola un drappo per richiamare la nave del fedifrago ormai lontano [Fig. 3], giusta il dettato ovidiano di *Heroides*, che costituisce il principale testo mediatore (insieme a *Metamorfosi*) per la conoscenza del personaggio; in alcuni casi Arianna diviene già una “ninfa” abbigliata all’antica, ma non è comunque raffigurata come una nuda (o seminuda) dormiente [Fig. 4].



5 | *Dioniso e il suo tiaso scoprono una figura velata (Arianna?)*, frammento di cameo antico appartenuto a Lorenzo de Medici, Napoli, Museo Archeologico Nazionale; *Pan e un satiro*, frammento di cameo antico appartenuto a Lorenzo de Medici, Napoli, Museo Archeologico Nazionale; cerchia di Donatello, *Dioniso e il suo tiaso svelano Arianna*, tondo nel cortile di Palazzo Medici-Riccardi, ca. 1460, Firenze.

6 | Sandro Botticelli, *Dioniso e il suo tiaso svelano Arianna, Cimone scopre Ifigenia dormiente*, dettagli dall'architrave de *La Calunnia di Apelle*, 1495 ca., Firenze, Uffizi.

7 | Sandro Botticelli, *Venere-Arianna e Marte-Bacco*, ca. 1485, London, National Gallery; *Dioniso e il suo tiaso svelano Arianna*, sarcofago romano, II sec. d.C., Musei Vaticani, Roma; Sandro Botticelli, *La famiglia dei centauri*, dettaglio dalla base de *La Calunnia di Apelle*, 1495 ca., Firenze, Uffizi.

È soltanto nella Firenze medicea, e segnatamente nel *milieu* 'd'avanguardia' di Donatello e di Botticelli, che gemme e sarcofagi antichi a tema bacchico prestano finalmente le proprie forme alla reinvenzione della 'bella addormentata' [Fig. 5]. Un *virage* che avviene anche sulla scorta dell'allora recente recupero e rilancio delle *Eikones* di Filostrato, del *Carme 64* di Catullo, delle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli (v. Webb 1992, Gaisser 1993, Colantuono 2010, 117), testi che fanno gioco agli artisti nella gara di riconversione ecfrastica rispetto all'antico per la resa di Arianna come creatura dionisiaca (nel testo catulliano, che riecheggia da vicino l'*allure* dell'Arianna/Cleopatra vaticana, la fanciulla abbandonata da Teseo è "saxea effigies bacchantis", v. 61). Arianna offre infatti la propria nudità allo sguardo del satiro che precede Dioniso, in pegno della salvezza tutta neoplatonicamente erotica destinata agli amanti "belli e l'un dell'altro ardenti" (a cui fa da *pendant* anche il soggetto del trionfo di Arianna, che qui non trattiamo). Un tema, quello del 'risveglio amoroso' come fonte di *humanitas*, che aveva trovato un anticipatore in Boccaccio, e che si concreta con straordinaria efficacia nei sofisticati giochi 'olografici' di

Botticelli, che confondono felicemente le figure di Arianna, di Venere, della boccacciana Efigenia ‘amante civilizzatrice’ [Fig. 6, Fig. 7] (per una più approfondita disamina circa la complessità delle relazioni tra le opere di Botticelli, le *ekphraseis* antiche e l’*humanitas* di ascendenza boccacciana, v. Agnoletto 2013, 2014, 2015, 2017; Centanni 2017a; Viero 2005a, 2005b).

Ninfa della fonte

Contemporaneo al recupero fiorentino dell’*imagerie* bacchica su Arianna, se non addirittura di poco precedente, è un secondo filo tematico, che fa capo a fonti letterarie umanistiche: il soggetto poetico – e di qui figurativo – della “ninfa della fonte”, secondo una definizione che nel mondo antico non è attestata se non per la generica associazione delle ninfe con elementi naturali quali boschi e acque, ma che all’antico esplicitamente si richiama come invenzione tutta rinascimentale (un primo contributo sul tema è Kurz 1953; più recentemente MacDougall 1994; Pataki 2005; Baert 2018). A partire dagli anni ’60 del Quattrocento comincia infatti a circolare un epigramma ritenuto antico (e proveniente da un’iscrizione ‘esotica’ posta sulle rive del Danubio) fino agli studi di Mommsen, che per primo lo attribuisce a Giovanni Antonio Campano, interessantissima figura di intellettuale legato ai circoli di Bessarione, di Pomponio Leto, di Enea Silvio Piccolomini (Espluga 2013). Il breve testo costituisce una sorta di ‘didascalia’ mediante la quale prende voce una “*nympha loci*”, anonima divinità pagana delle acque, che invita il lettore a non interrompere il suo sonno:

Huius nympha loci, sacri custodia fontis,
Dormio, dum blandae sentio murmur aquae.
Parce meum, quisquis tangis cava marmora, somnum
Rumpere. Sive bibas sive lavere tace.

I versi sono formulati per richiamare un concreto contro-testo figurativo, ma vanno letti anche contestualmente alla fortuna che ninfe e satiri ottengono negli stessi anni nella poesia di ambientazione arcadico-pastorale esemplata sui modelli antichi (basti qui citare le opere di Pontano, di Sannazaro, di Poliziano), e innestata sulla tradizione cortese del *locus amoenus*: una ambientazione che doveva fare da cornice agli incontri degli intellettuali, come accadrà negli “horti letterari” romani di

Colocci e Golzius, in cui la figura della ninfa si fa – letteralmente – fonte di ispirazione poetica (v. in questo numero di “Engramma” Agnoletto 2019; una prima fontana in forma di ninfa, corredata dall’epigramma, è attestata a Roma “in horto Cardinalis S. Clementis” intorno al 1495: MacDougall, 43; v. anche Bober 1977; tra gli esiti cinquecenteschi segnaliamo la fontana di Villa Giulia, studiata da Del Pino González 2015).



8 | *Panton tokadi*, incisione dall’*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, Venezia 1499.

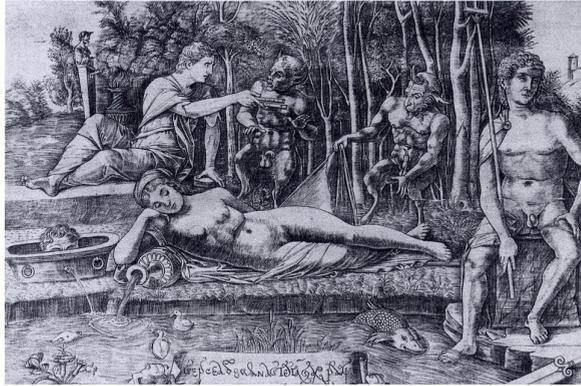
9 | Andrea del Verrocchio, *Ninfa dormiente*, ca. 1475, Firenze, Uffizi, Gabinetto Stampe e disegni.

In ambito figurativo (ma anche, di nuovo, letterario), la ninfa della fonte per eccellenza è la straordinaria *Panton Tokadi*, Madre di Tutto dell’*Hypnerotomachia Poliphili* che, con la sua raffinatissima e bruciante sensualità – in bilico tra il mantenimento e la perdita dell’innocenza – incarna, una volta di più, il ‘passaggio iniziatico’ per veri amanti neoplatonici, che conduce a *virtus* mediante *voluptas* [Fig. 8].

Il motivo diviene una sorta di *passepartout* che si presta a incarnare, anfibiologicamente, la virtù della *castitas* (la ninfa compagna di Diana cacciatrice, raffigurata con arco e frecce) ma anche, insieme, la potenza del desiderio amoroso (la ninfa come figura di Venere: arco e frecce sono, in questo caso, attributo di Eros): un’identificazione che già Warburg e poi Wind avevano riconosciuto nell’interpretazione rinascimentale della *Venus-Virgo* virgiliana [Fig. 9] (Wind [1968] 1999, 93 ss.).



10 | Giovan Battista Palumba, *Priapo svela la ninfa Lotis*, ca. 1510, London, British Museum.



11 | Girolamo Mocetto, *Amymone*, incisione, ca. 1504-1506, London, British Museum.

L'iconografia della ninfa dormiente e della ninfa della fonte si intreccia dunque immediatamente con quella di Arianna svelata dal satiro, ma anche di altre "belle addormentate" antiche (per esempio Rhea Silvia scoperta da Marte, o la baccante assopita del celebre 'Vaso Torlonia': Leoncini 1991) visibili sui rilievi romani, e diviene in questi anni un soggetto alla moda – anche grazie all'erudizione mitografica che sempre più fa da viatico alla creatività degli artisti: la fanciulla dormiente scoperta dai paredri di Dioniso prende anche il nome, nelle incisioni di inizio Cinquecento, della ninfa Amymone o della ninfa Lotis, sempre a partire dalla legittimazione garantita dagli *auctores* (Luciano e il mai abbastanza compulsato Ovidio; sul tema v. Centanni 2017b) [Fig. 10, Fig. 11].



12 | Giorgione, *Venere dormiente*, ca. 1510, Dresden, Gemäldegalerie.



13 | Lucas Cranach il Vecchio, *Ninfa dormiente*, ca. 1530, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

Siamo ormai alle soglie della collocazione dell’Arianna/Cleopatra in Vaticano, quando Giorgione – sulla scorta di questo insieme di esperienze artistiche e culturali – dipinge la sua *Venere dormiente*, a suggellare l’invenzione di una ninfa ‘assoluta’, sola nel dipinto: il punto di vista del satiro si è ormai spostato fuori dal quadro, in perfetta consequenzialità con l’ammonizione quattrocentesca della “nympha loci” (v. Bonicatti, Cieri 1974; Lüdemann 2008) [Fig. 12; Fig. 13].

Cleopatra



14 | Maestro di Boucicaut, *Tomba di Antonio e Cleopatra*, da un manoscritto del *De casibus virorum illustrium* di Giovanni Boccaccio in traduzione francese (*Des cas de nobles hommes et femmes*), 1409, Los Angeles, J. Paul Getty Museum.

15 | *Suicidio di Antonio e Cleopatra*, da un manoscritto del *De casibus virorum illustrium* di Giovanni Boccaccio in traduzione francese (*Des cas de nobles hommes et femmes*), ca. 1480, ms. Royal MS 14 E V, f. 339, London, British Library.

16 | *Suicidio di Cleopatra*, da un manoscritto del *De claris mulieribus* di Giovanni Boccaccio in traduzione francese (*Le livre de femmes nobles et renommées*), ca. 1480, ms. Royal 16 G V, f. 101, London, British Library.

Per quanto riguarda il *Nachleben* della regina egiziana, la sopravvivenza medievale del personaggio è veicolata in particolare da Boccaccio (*De claris Mulieribus*, *De casibus virorum illustrium*) che – al pari delle fonti antiche (in particolare Virgilio, Lucano, Plutarco, Cassio Dione; sulla morte di Cleopatra nelle fonti antiche v. Cristofoli 2016, Tronson 1998) – ne offre un ritratto tanto affascinante quanto connotato negativamente da un punto di vista morale (Walker, Higgs 2001, Ritschard, Morehead 2004, Miles 2011). Tutte le raffigurazioni proto-umanistiche della morte di Cleopatra, immancabilmente legate all’illustrazione di manoscritti dei testi boccacciani (fortunatissimi anche nei volgarizzamenti d’oltralpe), non rappresentano mai (almeno per le indagini sin qui effettuate) la sovrana

come figura *recubans*. Pressoché unica eccezione, la straordinaria miniatura del Maestro di Bocicaut [Fig. 14], nella quale i corpi affiancati degli amanti suicidi già stanno subendo la metamorfosi in *gisant* adagiati su di un monumento sepolcrale gotico.

Le altre testimonianze figurative, a ogni modo, ritraggono Cleopatra sempre in postura stante, o al più seduta, impegnata a trattenere due grandi serpenti (anche in forma di *dracus*) che le mordono il seno (talvolta denudato), che si allacciano intorno alle sue braccia, o che sono collocati a terra ai lati della protagonista [Fig. 15, Fig. 16] (più tarda, posteriore al primo decennio del Cinquecento, è l'inquadratura 'a mezzobusto' della figura: v. Urbini 1993).



17 | Maestro delle eroine Chigi-Saracini (Domenico Beccafumi?), *Cleopatra*, 1506, Siena, Palazzo Chigi-Saracini.

18 | *Musa* ovvero *Cleopatra Grimani*. Scultura ellenistica con integrazioni della bottega di Tullio Lombardo, marmo, II secolo a.C. e 1500 ca., Venezia, Polo Museale del Veneto, Museo Archeologico Nazionale.

Nel Quattrocento tuttavia la valenza del personaggio muta di segno, poiché Cleopatra, soprattutto in ambito senese, è annoverata tra le 'eroine

amoroze' dell'antichità, incarnazione – anche nel vizio – della potenza di eros e di uno stoicismo tutto al femminile: non muta, però, la sua postura, e la sovrana è raffigurata quasi come la santa di una pala d'altare, in piedi mentre regge delicatamente, come attributo iconografico, il serpente strumento della propria morte [Fig. 17] (v. Urbini 1993, Anderson 2003, Schrodi-Grimm 2009).

Sebbene i testi e le fonti letterarie richiamino esplicitamente il fatto che la morte di Cleopatra avvenga “quasi in somnum placidum solveretur” (Boccaccio, *De casibus*, VI, 15; il morso del serpente diviene addirittura metafora per il languore amoroso *tout court*: Matteo Maria Boiardo paragona la condizione dell'amante a “colui che in sonno dolce more morso da l'aspe”, in *Amorum libri*, III, 128), le fonti iconografiche antiche non vengono in aiuto agli artisti per la rappresentazione della tragica fine della sovrana: le testimonianze relative all'immagine di Cleopatra al di fuori dell'Egitto – a seguito della *damnatio memoriae* che segue alla vittoria di Ottaviano su Antonio e sulla “Aegyptia coniunx” – sono al più limitate alla raffigurazione del suo profilo su monete (solitamente di conio orientale; sulle immagini antiche di Cleopatra v. Walker, Higgs 2001).

Non stupisce dunque che quando, intorno al 1500, la bottega dei Lombardo (forse lo stesso Tullio) interviene sulla statua mutila di una replica delle cosiddette ‘Muse di Philiskos’ della celebre collezione di Giovanni Grimani, ne integri le lacune per reinventare una Cleopatra ‘genuinamente’ antica, avvolgendo, intorno al braccio destro ricostruito, un rilievo raffigurante un aspide [Fig. 18] (Pincus 1979; Favaretto, Traversari 1993, 119-121; De Paoli 2004, 96-98).

'Cleopatra' Vaticana (1512)



19 | *Cleopatra/Arianna Vaticana*, copia romana da un originale ellenistico del II secolo a.C., Città del Vaticano, Musei Pio Clementino, Galleria delle Statue Musei Vaticani.

20 | Dosso Dossi, *Ninfa dormiente (Nicea ebbra?)*, ca. 1524, Los Angeles, J. Paul Getty Museum.

21 | Tiziano, *Venere del Pardo (Giove e Antiope?)*, ca. 1540 (ripreso intorno al 1560), Paris, Louvre.

22 | Agostino Carracci, *Satiro e ninfa dormiente*, ca. 1590, London, British Museum.

Il 2 febbraio 1512, Giovan Francesco Grossi, detto il Grossino, ambasciatore di Isabella d'Este a Roma, scrive alla marchesa, sempre attenta alle novità del mercato antiquario: "Hano menato a Belveder [...] una Chleopatra qual è una bella statua" (Archivio di Stato, Mantova, archivio Gonzaga, b. 860, f. 191 bis; cit. in Luzio 1886, 535-536). Quando la "bella statua" dormiente della collezione Maffei passa al Vaticano, l'identificazione con Cleopatra appare dunque già confermata [Fig. 19].

Come abbiamo accennato, la diffusione della ninfa addormentata come motivo 'alla moda' spinge eruditi e artisti a trovare per la figura nomi mitici sempre nuovi, quasi a 'rinnovare' il soggetto: Arianna, ma anche Amymone, Lotis, la stessa Venere, via via fino alla Psyche di Apuleio, alla ninfa Nicea amata da Dioniso, o ad Antiope sedotta da Giove - soggetti questi ultimi che compaiono in pittura a partire dagli anni '20 del Cinquecento [Fig. 20; Fig. 21] (Ciammitti 1998). Questi miti divengono il pretesto, ormai non più (o non solo) neoplatonico, di rappresentare in veste di raffinati racconti pagani il desiderio erotico che negli stessi anni Aretino andava esponendo, con tanta maggiore schiettezza, nei suoi *Modi*, e che ancora alla fine del secolo Carracci avrebbe ambientato in scene arcadiche (che saranno note con il nome di *Lascivie* solo a partire dal Seicento) [Fig. 22].

Basta allora il serpentello attorcigliato al braccio della statua a fornire un ulteriore 'battesimo' alla ninfa dormiente, a maggior ragione identificabile con Cleopatra data l'assenza di modelli archeologici che ritraessero con

certezza la regina egiziana, anche in consonanza con l'‘Egittomania’ già in circolazione a partire dalla metà del Quattrocento in declinazione orfico-sapienziale (Curran 2007), e che a Roma in particolare era stata rinfocolata anche dall' *editio princeps* delle *Vite* di Plutarco in traduzione latina (curata nel 1470 per l'editore Ulrich Han dallo stesso Campano, autore dell'epigramma dedicato alla “*nympha loci*”), e dallo scavo degli obelischi ‘augustei’ dell'Urbe.

Una interessantissima testimonianza che illustra la deriva tutta mondana e sensuale che le figure degli dei pagani andavano assumendo agli occhi dei contemporanei, e in controcanto però anche la fortuna che la ninfa della fonte gode in questi anni, incrociandosi con la rinnovata visibilità della Cleopatra al Belvedere, è la lettera che Giovanni Francesco Pico della Mirandola, nipote del più celebre mirandolano, invia all'amico Lilio Gregorio Giraldi nello stesso 1512, ad accompagnare la sua operetta *De Venere et Cupidine expellendis carmen* (Marques 2013, Piana 2017). Il poema, indirizzato a papa Giulio II, è un'invettiva di sapore savonaroliano contro le statue pagane, *in primis* la *Venus Felix*, che l'autore aveva avuto modo di vedere nel cortile del Belvedere: l'autore intende colpire *per figuras* le divinità dell'amore e del desiderio che avevano sdoganato, mediante la dottrina neoplatonica, proprio la rivalutazione della dimensione carnale dell'eros, e che perciò dovevano essere ruscate ed espulse dalla corte papale. Tra i personaggi antichi condannati da Pico non può mancare Cleopatra, quale *exemplum* opposto al casto amore matrimoniale:

Aut quis non uilem mundi muliebris amictum,
et tenuem cophinum priscae de more Sabinae
Optarit potius casta cum coniuge secum
ferre domum? tua quam baccata monilia quamque
Inclyta Hydaspaeis aggesta cubilia gemmis
Antoni coniunx Aegyptique ultima regum
Obscenos tecum si fers Cleopatra furores? (vv. 216-222).

Poco dopo nel testo l'autore si sofferma a condannare anche il 'dispositivo' della visione amorosa, che tanta parte ha - nelle fonti letterarie da Boccaccio (e in genere nella letteratura cortese) all'*Hypnerotomachia* - nella creazione del 'paradigma erotico' della

fanciulla dormiente (vv 241-248: Nunquam luminibus committite [committere] lumina / [...] Vertenda est facies, nec blando uerba susurro / Excipienda [...] / Nam fugitare decet lasciui retia amoris; sulla fenomenologia del desiderio in Boccaccio v. Bosisio 2013).

Nel poema la citazione della “Antoni coniuX” si riduce in fondo al consolidato *topos* già dantesco di una “Cleopatràs lussuriosa”, ma la descrizione contenuta nella lettera a Giraldo della statua vaticana, che Pico vede in un angolo del cortile, si rivela invece degno di nota:

Et quodam in anculo spectrum demorsae ab aspide Cleopatrae, cuius quasi de mammis destillat fons vetustoru instar aqueductumm excipitur antiquo in quo[d] relata sunt Traiani Principis facinora quaequam, marmoreo sepulchro.

Lo “spectrum Cleopatrae” è raffigurato come una fontana che spruzza acqua “de mammis”, esattamente come l’“antica” *Panton Tokadi* di Polifilo. Se la presenza di una fonte collegata alla statua risulta effettivamente attestata anche da un gran numero di documenti successivi (v. e. g. Aldovrandi, 1556: “Vi è poi una pila antica, nella quale và l’acqua, che scorre dal fonticello, che sotto questa statua versa”), nel testo di Pico vediamo una sorta di crasi tra ciò che l’autore poteva aver apprezzato *ad oculos* in una delle nicchie del Belvedere, e la reminiscenza della fonte letteraria. La sovrapposibilità tra Cleopatra e la “*nympha loci*” doveva risultare particolarmente evidente e consona alla sensibilità dell’epoca, tanto che anche gli epigrammi composti da Evangelista Maddaleni Fausto di Capodiferro l’anno seguente, nel 1513, si richiamano esplicitamente al modello di derivazione umanistica (ma ritenuto, ricordiamo, genuinamente antico):

De Fonte Cleopatrae
Fessa soporifero fontis Cleopatra susurro
Perspicui, dulcis frigidulique fruor.
Adcedas tacitus, tacitusque bibasque
Et tacitus, cesset ne mihi somnus, abi.

Aliud

Ne me tange, precor, dulci ne me excute somno.

Vivo ego, ni caleo, frigida lympha facit.

Come nei versi di Campano, qui Cleopatra si rivolge in prima persona all'osservatore, pregandolo di non interrompere il suo sonno. Ancora in altri epigrammi di Capodiferro troviamo un'ulteriore motivazione per la connessione tra Cleopatra e la fonte, che non solo ripropone l'arcadica associazione con la "nympha", ma offre anche un collegamento tra lo splendore di Roma antica e l'attualità della Roma papale. Nei versi si attua uno di quei 'cortocircuiti' tra passato e presente che tanta parte hanno nella letteratura encomiastica del Rinascimento:

Quantum me, vivam, Caesar mundi arbiter arsit,

Me mortam tantum Iulius alter amat.

De Eodem Fonte

Quae Nilum tenui, parvi facta accola fontis

Et doceo, summis rebus abesse fidem.

Vincta sequi Augusti renui, quae morte triumphos

Servio nunc lymphis, saxea, lule tuis.

Aliud

Accedas et abi tacitusque lavere bibasque

Infelix somno dum Cleopatra fruor.

Iulius invicta nulli pietate secundus

Quam duxit statuit me bene propter aquam

Nam veluti fluit ista fluunt mortalia regna

Maiorique cadunt impete magna satis.

Aliter

Fons parvus licet est: simulatum credite Nilum

Veraque sum lymphis, quae, Cleopatra, fruor.

Niliacas Caesar domuit, has Iulius undas

Duxit: solum annis iste Secundus erat.

Cleopatra, padrona del Nilo, è infine condotta a Roma da papa Giulio, "Iulius alter" (in effigie, come già aveva fatto Ottaviano per il suo trionfo

del 29 a.C.): le fresche acque del fiume egizio rivivono così nella fonte vaticana grazie al pontefice (sull'associazione di Giulio II con il duce romano v. Weiss 1965, Stinger 1985, Seidel Menchi 2012); il papa – giova ricordare – aveva fatto portare al Belvedere anche la statua dell'altro fiume che personificava Roma, il Tevere, e altresì il gruppo 'troiano' del Laocoonte, legato anch'esso alle mitiche origini dell'*Urbs* (per una lettura della statua del cortile come 'ciclo' semanticamente connotato v. Brummer 1998, Stinger 1998).

A suggellare l'identificazione della bella addormentata come Cleopatra è infine un poemetto di Baldassare Castiglione che, scolpito in seguito anche su uno dei pilastri che incorniciavano la statua trasferita nelle sale interne del Vaticano, fornirà una autorevole 'garanzia' letteraria circa il nome del personaggio fino al XVIII secolo:

Marmore quisquis in hoc saevis admorsa colubris
Brachia, et aeterna torpentia lumina nocte
Aspicis, invitam ne crede occumbere leto.
Victores vetuere diu me abrumpere vitam,

Regina ut veherer celebri captiva triumpho
Scilicet, et nuribus parerem serva Latinis;
Illa ego progenies tot ducta ab origine regum,
Quam Pharii coluit gens fortunata Canopi,
Deliciis fovitque suis Aegyptia tellus,

Atque Oriens omnis divum dignatus honore est.
Sed virtus, pulchraeque necis generosa cupido
Vicit vitae ignominiam, insidiasque tyranni.
Libertas nam parta nece est, nec vincula sensi,
Umbraeque Tartareas descendi libera ad undas.

Quod licuisse mihi indignatus perfidus hostis,
Saevitiae insanis stimulis exarsit et ira.
Namque triumphali invectus Capitolia curru
Insignes inter titulos, gentesque subactas,
Exstinctae infelix simulacrum duxit, et amens

Spectaculo explevit crudelia lumina inani.
Neu longaeva vetustas facti famam aboleret,
Aut seris mea sors ignota nepotibus esset,
Effigiem excudi spiranti e marmore iussit,
Testari et casus fatum miserabile nostri.

Quam deinde, ingenium artificis miratus lulus
Egregium, celebri visendam sede locavit
Signa inter veterum heroum, saxoque perennes
Supposuit lacrimas, aegrae solatia mentis;
Optatae non ut deflerem gaudia mortis,

(Nam mihi nec lacrimas letali vipera morsu
Excussit, nec mors ullum intulit ipsa timorem)
Sed caro ut cineri et dilecti coniugis umbrae
Aeternas lacrimas, aeterni pignus amoris
Moesta darem, inferiasque inopes et tristia dona.

Has etiam tamen infensi rapuere Quirites.
At tu, magne Leo, divum genus, aurea sub quo
Saecula et antiquae redierunt laudis honores,
Si te praesidium miseris mortalibus ipse
Omnipotens Pater aetherio demisit Olympo;

Et tua si immensae virtuti est aequa potestas,
Munificaque manu dispensas dona deorum,
Annue supplicibus votis; nec vana precari
Me sine. Parva peto; lacrimas, Pater optime, redde:
Redde, oro, fletum; fletus mihi muneris instar,

Improba quando aliud nil iam Fortuna reliquit.
At Niobe ausa deos scelerata incessere lingua,
Induerit licet in durum praecordia marmor,
Flet tamen, assiduusque liquor de marmore manat.
Vita mihi dispar, vixi sine crimine, si non

(Induerim licet in durum praecordia marmor)
Crimen amare vocas: fletus solamen amantum est.
Adde, quod afflictis nostrae iucunda voluptas

Sunt lacrimae, dulcesque invitant murmure somnos.
Et cum exusta siti Icarius canis arva perurit,

Huc potum veniunt volucres, circumque, supraque
Frondebis insultant; tenero tum gramine laeta
Terra viret, rutilantque suis poma aurea ramis;
Hic ubi odoratum surgens densa nemus umbra
Hesperidum dices truncos non invidet hortis.

Quanto la *Pathosformel* dell'abbandono incarnata dalla ninfa dormiente si fosse rivelata un fertile lascito dell'antichità per gli artisti del Rinascimento – anche, ma non solo, in forza del modello vaticano – è testimoniato dunque dalla sua pervasiva presenza in tante opere pittoriche del Cinquecento (e dei secoli seguenti), e altresì da una sua straordinaria reinterpretazione scultorea, con la quale chiudiamo questo sintetico excursus. Alla metà del XVI secolo, Michelangelo farà pronunciare alla personificazione della *Notte*, malinconica guardiana delle Cappelle medicee, un epigramma che riecheggia da vicino le parole della “*nympha loci*”:

Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso,
mentre che 'l danno e la vergogna dura;
non veder, non sentir m'è gran ventura;
però non mi destar, deh, parla basso.

In un tempo che prelude alle censure della Controriforma (e dunque, per converso, alla ‘contro-risposta’ delle *Lascivie* carraccesche), il languore della Cleopatra di Castiglione – ancora tutto amoroso e arcadico nell'*explicit* del poemetto – diviene per Michelangelo espressione di un saturnino ripiegamento rispetto al presente: incapace di mantenere il mirabile equilibrio quattrocentesco tra *castitas* e *voluptas*, la ninfa si pietrifica, nella tormentata sensibilità dell'artista, in un'immagine di profonda malinconia [Fig. 23, Fig. 24].



23 | Michelangelo, *Cleopatra*, ca. 1535, Firenze, Casa Buonarroti.

24 | Michelangelo, *Personificazione della Notte*, 1526-1531, Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova.

Riferimenti bibliografici

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" 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" 120 (ottobre 2014).

Agnoletto 2015

S. Agnoletto, *Omnia Vincit Amor. Una suggestione efrastica dalle 'Nozze di Alessandro e Rossane' nel fondale della Calunnia di Apelle di Sandro Botticelli*, "La Rivista di Engramma" 124 (febbraio 2015).

Agnoletto 2017

S. Agnoletto, *Malinconico, eroico, Cimone innamorato. Intorno al dettaglio dell'architrave 8 e della base 14 del fondale della Calunnia di Apelle di Botticelli*, "La Rivista di Engramma" 149 (settembre 2017).

Agnoletto 2019

S. Agnoletto, *Giocare a fare i Classici. L'epigramma all'antica Huius nympha loci e l'invenzione dell'Antico. Considerazioni sull'allestimento museografico e l'interpretazione della Arianna/Cleopatra dei Musei Vaticani*, "La Rivista di Engramma" 163 (marzo 2019).

Anderson 2003

J. Anderson, *Tiepolo's Cleopatra*, London 2003.

Baert 2018

B. Baert, *The Sleeping Nymph Revisited: Ekphrasis, Genius Loci and Silence*, in Enenkel, Traninger 2018, 149-176.

Bober 1977

P. Bober, *The Coryciana and the Nymph Corycia*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 40 (1977), 223-239.

Bonicatti, Cieri 1974

M. Bonicatti, Maurizio, C. Cieri, *Lucas Cranach alle soglie dell'Umanesimo italiano*, "Journal of Medieval and Renaissance studies" 4 (1974), 267-285.

Bosisio 2013

M. Bosisio, *Fenomenologia dell' 'amore mezzano' e senso del pudore nella Caccia di Diana e nella Comedia delle ninfe fiorentine*, "Griseldaonline" 13 (2013).

Brummer 1970

H.H. Brummer, *The statue court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970.

Brummer 1998

H.H. Brummer, *On the Julian program of the Cortile delle Statue in the Vatican Belvedere*, in Winner, Andreae 1998, 67-76.

Centanni 2017a

M. Centanni, *26 aprile, giorno di primavera: nozze fatali nel giardino di Venere*, in M. Centanni, *Fantasmî dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento*, Rimini 2017, 441-525.

Centanni 2017b

M. Centanni, "A pedibus tracto velamine": il satiro e la ninfa addormentata, in M. Centanni, *Fantasmî dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento*, Rimini 2017, 527-556.

Christian 2010

K.W. Christian, *Empire Without End. Antiquities Collections in Renaissance Rome, c. 1350-1527*, New Haven-London 2010.

Ciammitti 1998

L. Ciammitti, *Dosso as a Storyteller: Reflections on His Mythological Paintings*, in L. Ciammitti, S.F. Ostrow, S. Settis (a cura di), *Dosso's Fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, Los Angeles 1998, 83-111.

Colantuono 2010

A.D. Colantuono, *Titian, Colonna and the Renaissance Science of Procreation: Equicola's Seasons of Desire*, Burlington 2010.

Cristofoli 2006

R. Cristofoli, *Dopo Azio. L'ultimo anno di Marco Antonio e la sorte di Cleopatra*, in Aldo Setaioli (a cura di), *Apis Matina. Studi in onore di Carlo Santini*, Trieste 2016, 167-178.

Curran 2007

B.A. Curran, *The Egyptian Renaissance: The Afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy*, Chicago 2007.

Del Pino González 2015

E. Del Pino González, *El poema "Ad statuam puellae" del Cardenal Viseu y la "Vergine della fontana" de Villa Giulia en Roma*, "Ágora: estudios clásicos em debate" 18 (2016), 157-192.

De Paoli 2004

M. De Paoli, "Opera fatta diligentissimamente". *Restauri di sculture classiche a Venezia tra Quattro e Cinquecento*, Roma 2004.

Elvira Barba 2010

M.Á. Elvira Barba, *Cleopatra o Ariadna: retorno a un debate superado*, "Anales de Historia del Arte" 20 (2010), 9-28.

Enenkel, Traninger 2018

K.A. E. Enenkel, A. Traninger (eds.), *The Figure of the Nymph in Early Modern Culture*, Leiden 2018.

Espluga 2013

X. Espluga, *La primera tradición textual de CIL VI 3*e (I)*, "Ex officina: literatura epigráfica en verso" (2013), 121-156.

Faietti, Scaglietti Kelescian 1995

M. Faietti, D. Scaglietti Kelescian, *Amico Aspertini*, Modena 1995.

Favaretto, Traversari 1993

I. Favaretto, G. Traversari, *Tesori di scultura greca a Venezia*, Venezia 1993.

Gaïsser 1993

J.H. Gaïsser, *Catullus and His Renaissance Readers*, Oxford 1993.

Köhn 1999

S. Köhn, *Ariadne auf Naxos: Rezeption und Motivgeschichte von der Antike bis 1600*, München 1999.

Kurz 1953

O. Kurz, *Huius Nympha Loci: A Pseudo-Classical Inscription and a Drawing by Dürer*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 16, 3/4 (1953), 171-177.

Leoncini 1991

L. Leoncini, *The Torlonia Vase: History and Visual Records from the Fifteenth to the Nineteenth Centuries*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 54 (1991), 99-116.

Lüdemann 2018

P. Lüdemann, *Virtus und Voluptas. Beobachtungen zur Ikonographie weiblicher Aktfiguren in der venezianischen Malerei des frühen Cinquecento*, Berlin 2008.

MacDougall 1994

E. B. MacDougall, *Fountains, statues, and flowers : studies in Italian gardens of the sixteenth and seventeenth centuries*, Washington DC 1994.

Marques 2013

L. Marques, *L'attacco di Giovanni Francesco Pico della Mirandola alla Venus Felix e alla Stanza della Segnatura*, "Figura. Studi sull'immagine nella tradizione classica" I/ 1 (2013).

Meiss 1966

M. Meiss, *Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities*, "Proceedings of the American Philosophical Society" 110, 5 (1966), 348-382, ora in M. Meiss, *The Painters Choice: Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, New York 1976, 212-239.

Miles 2011

M.M. Miles, *Cleopatra. A Sphinx Revisited*, Berkeley-Los Angeles 2011.

Nesselrath 1993

A. Nesselrath, *The Imagery of the Cortile delle Statue under Julius II and Leo X*, con schede, in *High Renaissance in the Vatican. The Age of Julius II and Leo X*, catalogo della mostra (Tokyo, National Museum of Western Art, 21 September 1993 – 28 November 1993), Tokyo 1993, 44-47; 66-72 (con M. Alfieri); 89-95, 101-105, 110-111, 120-122, 130-136 (con P. Liverani).

Pataki 2005

Z.Á. Pataki, "Nympha ad amoenum fontem dormiens" (CIL VI/ 5, 3*e) Ekphrasis oder Herrscherallegorese? Studien zu einem Nymphenbrunnen sowie zur Antikenrezeption und zur politischen Ikonographie am Hof des ungarischen Königs Matthias Corvinus, Diss., 2 Bde., Stuttgart 2005.

Piana 2017

M. Piana, *Fallax Antiquitas: Gianfrancesco Pico della Mirandola's Critique of Antiquity*, Diss. McGill University, Montreal 2017.

Pincus 1979

D. Pincus, *Tullio Lombardo as Restorer of Antiquities: An Aspect of Fifteenth Century Venetian Antiquarianism*, "Arte Veneta" XXXIII (1979), 29-42.

Ritschard, Morehead 2004

C. Ritschard, A. Morehead (Eds.), *Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental*, Genève 2004.

Schrodi-Grimm 2009

R. Schrodi-Grimm, *Die Selbstmörderin als Tugendheldin. Ein frühneuzeitliches Bildmotiv und seine Rezeptionsgeschichte*, Diss. Georg-August-Universität, Göttingen 2009.

Seidel Menchi 2012

S. Seidel Menchi (Ed.), Erasmus, *Iulius Exclusus*, in Erasmus, *Opera Omnia*, I, 8, Leiden 2012.

Stinger 1985

C.L. Stinger, *The Renaissance in Rome*, Bloomington 1985.

Tronson 1998

A. Tronson, *Vergil, The Augustans, and the Invention of Cleopatra's Suicide: One Asp Or Two?*, "Vergilius" 44 (1998), 31-50.

Weiss 1965

R. Weiss, *The Medals of Pope Julius II (1503-1513)*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 28 (1965), 163-182.

Winner 1998

M. Winner, B. Andreae (Hg.), *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, Mainz 1998.

Urbini 1993

S. Urbini, *Il mito di Cleopatra. Motivi ed esiti della sua rinnovata fortuna fra Rinascimento e Barocco*, "Xenia Antiqua" II (1993), 181-222.

Viero 2005a

M. Viero, *Donne abbandonate sul fondale della Calunnia di Botticelli*, "La Rivista di Engramma" 42 (luglio/agosto 2005).

Viero 2005b

M. Viero, *La quinta giornata del Decameron di Boccaccio: un ipertesto del fondale della Calunnia*, "La Rivista di Engramma" 42 (luglio/agosto 2005).

Walker, Higgs 2001

S. Walker, P. Higgs (Eds.), *Cleopatra of Egypt, From History to Myth*, exhibition catalogue (London, British Museum, April-August, 2001; Chicago, Field Museum, October 2001-March 2002), London 2001.

Warburg [1905] 1966

A. Warburg, *Dürer und die italienische Antike*, "Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg, Oktober 1905", Leipzig 1906 (tr. it. *Dürer e l'antichità italiana*, in Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze [1966] 1996, 193-200).

Warburg [1907] 1966

A. Warburg, *Francesco Sassettis letztwillige Verfügung*, in *Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet*, Leipzig 1907 (tr. it. *Le ultime volontà di Francesco Sassetti*, in Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze [1966] 1996, 211-246).

Warburg 1914

A. Warburg, *Der Eintritt der antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance*, "Kunstchronik" n.f. 25, 33 (8 maggio 1914) (tr. it. *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento*, in Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze [1966] 1996, 283-307).

Webb 1992

R.H. Webb, *The transmission of the Eikones of Philostratos and the development of Ekphrasis from late antiquity to the Renaissance*, Diss., University of London, 1992.

Wind 1968

E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1968 (tr. it. *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano 1986).

English abstract

That the famous statue known as the Vatican Ariadne could be seen in the Belvedere Courtyard has been attested, as is well-known, since 1512, but, as evidenced by a drawing by Amico Aspertini, the sculpture had already been known for about ten years.

The identification of the reclining figure with Ariadne dates back to the 18th century: until then the statue had been interpreted as a dying Cleopatra owing to the anguiform bracelet, understood as the lethal asp, that adorns her arm. The location of the statue in the Belvedere Courtyard – within a niche on a sarcophagus from which a fountain gushed – was simultaneous with the proliferation, in those very years, of sensual figures of reclining goddesses, nymphs, and maenads offering their sleeping bodies to the eyes of their beholders –Giorgione's *Venus* being the example *par excellence*.

The Vatican location of Ariadne/Cleopatra “marked the climax” of an expressive need of the Renaissance: the representation of the female body abandoned to the languor of sleep or death. The aim of this essay is to define the routes that before 1512 had led to the reactivation of what one could call a “*Pathosformel* of abandonment”. The immediate success of the Vatican Cleopatra assembled three intertwined and parallel iconographic and textual traditions that originated during the Humanistic age, exemplified here by a few instances: the continuity and resumption of the mythological character of Ariadne; the heterogenetic development of the figure of the “nymph of the spring”; and the continuity and resumption of the ‘myth’ of Cleopatra. The paper underlines the superimposition of Cleopatra and the “*nympha loci*” (nymph of the spring), which was particularly manifest and compatible with the sensibilities of the time, as is made clear by the epigrams composed by humanists to celebrate the Vatican statue and, with it, the power of Pope Julius II.

Arianna in Andros, una invenzione di Tiziano

In Appendice testo e traduzione di
Demetrio Mosco di Filostrato, *Imagines*
I.24, I.6, I.16

Monica Centanni



1 | Tiziano, *Baccanale degli Andri*, 175 x 193 cm, Madrid, Museo del Prado.

Madrid, Museo del Prado Sala 42: un quadro, grande, di Tiziano invita lo spettatore a entrare in gioco, spalancandogli davanti la scena di una festa *en plein air*. Corpi in movimento, brocche di vino che passano di mano in mano, uomini e donne, vestiti e svestiti, un bimbo che si tira su la vestina

e fa la pipì, musica che par di sentirla suonare, clima di festa. Tutto questo non è che il fondale: perché protagonista è il corpo femminile in primo piano – carne delicatamente rosea, morbida, forme sontuose, capelli sciolti, i riccioli fluttuanti di un biondo caldo. Quasi fuori scala rispetto alla taglia degli altri personaggi, nuda, di un'esibita nudità, il volto, riverso e pervaso da un piacere assoluto, che isola la figura in un suo altrove agli altri inaccessibile, il braccio piegato dietro alla testa, raccontano meglio di qualsiasi altro dispositivo narrativo, verbale o icastico, cosa sia una festa dionisiaca: ebbrezza, dolcezza, abbandono della rigidità delle forme e delle posture, rilassatezza delle membra, oblio di sé, paradosso di un'estasi dal mondo tutta mondana – questo è quanto Dioniso insegna.

Come è stato ampiamente argomentato, l'opera di Tiziano trae spunto da una delle *Imagines* di Filostrato (sull'operetta di Filostrato e la *Philostratfrage*, v. l'edizione a cura di Pucci 2010, in particolare la Presentazione alle pagine 7-14; sulla questione della realtà dei *pinakes* che Filostrato descrive, con una ricapitolazione dello *status quaestionis*, v. Savru 2013). Sappiamo che Demetrio Mosco tradusse dal greco l'operetta di Filostrato, per interessamento di Mario Equicola che dal 1508 era in servizio presso la corte mantovana di Isabella d'Este (Zorzi 1997, 526-530: sulla fortuna delle *Imagines* e sulle prime edizioni a stampa, a partire dall'*editio princeps* pubblicata da Aldo a Venezia nel 1503, v. ancora Zorzi 1997, 532-534, con ampia bibliografia). Una lettera di Isabella d'Este a Girolamo Ziliolo, datata 12 dicembre 1515, testimonia del fatto che il fratello Alfonso si era fatto prestare la traduzione di Filostrato e, a distanza di anni, non l'aveva ancora restituita:

Apresso perché già più anni anchora prestassimo al signor Ducha una certa operetta di Philostrato che tracta di pictura, quale noi havevamo facta tradurre dal greco per messer Demetrio habitante qua, et accadendone hora bisogno di vedere alcune cose che gli sono scritte dentro, pregamovi vogliati di vedere di farla ritrovare et mandarcela similmente con consentimento del predicto signor Duca. Mario nostro dice haverla visto nel studio di S.E. et in sue proprie mani (Bertolotti 1888 e Luzio, Renier 1899).

Sulla base di questa e di altre testimonianze, il volgarizzamento di Filostrato per mano di Mosco, presentato a Isabella con una dedica dell'Equicola, è stato datato intorno al 1510 (Zorzi 1997, 531). Di fatto,

Alfonso sequestra la copia di Filostrato per un fine molto preciso – il progetto iconografico per il suo Camerino – per il quale arruola lo stesso consulente della sorella, a quanto si evince da una lettera che Mario Equicola scrive da Ferrara a Isabella d'Este, il 9 ottobre 1511:

Al signor Duca piace che reste qui octo di: la causa è una pictura di una camera nella quale vanno sei fabule o vero hystorie: io le ho trovate e datele in scritto.

Fu dunque l'Equicola a suggerire ad Alfonso il tema del ciclo di "sei fabule" per il quale dopo Giovanni Bellini, saranno arruolati Tiziano e poi Dosso Dossi. Ma il testo che ispira la prima *fabula* – affidata a Bellini – non è Filostrato. Infatti, è ormai dato critico acquisito che il testo che ispira Bellini per la storia di Lotis/Vesta e Priapo è Ovidio e in particolare due diversi episodi dei *Fasti* VI, 359-346: tentato stupro di Priapo su Vesta; IX, 346-355: tentato stupro di Priapo su Lotis (Wind 1948). E forse, come è stato precisato e di recente argomentato, l'*Ovidio Metamorphoseos* di Giovanni Bonsignori, pubblicato a Venezia nel 1497 (Fehl 1974; Goffen 1989; Soragni [2007] 2009; Centanni 2014, 349-351; Centanni 2017, 506). Sulla scelta di questo tema da parte di Bellini, certo di concerto con il suo committente, forse avrà avuto una qualche influenza l'immagine della scultura romana della bella dormiente identificata con Cleopatra che nel 1512 Giulio II si assicura e che allestisce come fontana per il Cortile del Belvedere. E comunque, una suggestione ancorché vaga, ma importante, sarà venuta dal mitema della ninfa addormentata, intriso di valenze sapienziali e allegoriche, pervasivo a cavallo tra XV e XVI secolo (v. Bordignon 2019; Agnoletto 2019, con bibliografia).

La genesi del ciclo pittorico per il Camerino di Alfonso vede l'avvicendamento di tre grandi artisti del tempo, ed è complicata dal fatto che è stato accertato che Tiziano (e forse poi anche Dosso) sia intervenuto anche sul primo dipinto di Bellini, per modificarne significativamente molti dettagli, arrivando fino a neutralizzare e mutare il soggetto stesso dell'opera di Bellini, convertendolo da uno sventato stupro di Priapo durante una festa bacchica (puntualmente ripreso dal testo ovidiano) a un "festino degli dei" (Wind 1948).

Il progetto della costituzione di un ciclo continuo è confermata innanzitutto da due dati formali: l'intervento per l'uniformità del fondale e le dimensioni stesse dei quattro 'baccanali'. Tiziano opera una interpolazione sul fondale del dipinto belliniano e il suo pesante intervento sulla quinta arborea denuncia l'istanza di creare una scenografia comune per tutti gli 'atti' del ciclo, un paesaggio continuato con una *facies* vegetale unitaria corre su tutte le pareti del Camerino, e su esso si aprono, a squarcio, le scene bacchiche in quattro quadri di uguale formato (Centanni 2017, 552). Infatti, le dimensioni in altezza e in larghezza delle quattro opere, con un minimo margine di scarto, sono sovrapponibili quasi *ad unguem*, a comprovare, una volta di più, che furono pensati in serie.



2 | Ciclo pittorico per il Camerino di Alfonso
 Giovanni Bellini (e Tiziano), *Festino degli dei*, 170,2 x 188 cm, Washington, The National Gallery.
 Tiziano, *Omaggio a Venere*, 172 x 175 cm, Madrid, Museo del Prado.
 Tiziano, *Bacco e Arianna*, 176,5 x 191 cm, London, National Gallery.
 Tiziano, *Baccanale degli Andri*, 175 x 193 cm., Madrid, Museo del Prado.

Dopo la conclusione dell'impresa del vecchio Bellini che firma e data il suo lavoro nel 1514, il testo che viene adottato come principale fonte di ispirazione mitografica per il ciclo è il Filostrato che stava, come si legge nell'epistolario di Isabella, "nel studio" di Alfonso (una ricostruzione completa delle testimonianze sulla consulenza dell'Equicola, e più in generale sulle fonti a cui l'umanista si ispirò per il programma del Camerino delle pitture è in Ballarin [2002] 2007, I, 115-ss., 298-ss.; Menegatti [2002] 2007; sul ruolo di Equicola nel progetto iconografico del Camerino v. Colantuono [2010] 2017, 29-153 che legge il ciclo in chiave astronomica come una allegoria della *libido* nelle quattro stagioni). In particolare, per quanto concerne l'*Omaggio a Venere*, il testo di riferimento è stato facilmente rintracciato in *Imagines* I.6 (ΕΡΩΤΕΣ), per il *Baccanale degli Andri* in *Imagines* I.24 (ΑΝΔΡΕΙΟΙ). Ma vediamo in che modo - e in che misura - Tiziano, mediante il volgarizzamento di Mosco (e con

tutta probabilità la mediazione di Equicola), trae ispirazione dal testo antico.

In Appendice riproduciamo il testo greco relativo alla γράφη degli Andri con accanto una traduzione di servizio. Qui di seguito “la pictura” nel volgarizzamento di Mosco: essendo l’importantissimo testo ancora inedito, lo proponiamo secondo la trascrizione condotta da Zorzi 1993-1994, 292-293, secondo il Ms It 1091, conservato alla Bibliothèque National Paris (Zorzi propone anche la trascrizione del testo di Mosco così come compare nel Ms. Cambridge Univ. Libr. Addot 6007, che presenta qualche maggiore asperità linguistica e minime varianti che non mutano sostanzialmente il senso, e delle quali, pertanto, in questa sede non teniamo conto in quanto irrilevanti ai fini di questo studio):

Il corso de vino che è in Andro isola et li Andrii inebriati da lo fiume sonno ragion della pictura, perché <...> rompe il terreno delli Andrii vinoso da Baccho et manda a quelli un fiume. Se tu pensi ch’el sia di aqua, non grande, ma, se pensi tu che sia de vino, grande. E per certo questo fiume è divino. Perché se gustassi di questo, son certo farresti poco stima del Nilo o del Danubio, e forse diresti de quelli che pareriano migliori se fossero piccoli, ma corresseno como questo. Tal cose cantano li Andrii, quanto io comprendo, a femmine et putti coronati d’edera e di salvia. Et alcuni di quelli ballano in una e l’altra riva, altri sonno distesi. Forse anchor questo è parte del suo canto, che ‘l fiume Acheloo produce canne, Peneo tene luochi delettevoli in Thesaglia, il Pattolo già fiori. Ma questo fiume pò mostrare homeni potenti in consigli e ricchi e curiosi verso li amici e belli e grandi de piccioli, perciò ch’è possibile comprendere insieme tutte queste cose ad uno che sia satio dal suo fluxo et condurle nello suo animo. Cantano anchora forsi che questo sol fiume né a mandre di bestiamе, né a cavalli è licito passare. Ma è ben dato a bere da Baccho e bevese salvandosi senza manchare mai il suo corso a li homeni soli. Datte ad intendere udire queste cose da alcuni cantare con la voce confusa per il vino. Ma quello che vedere poi di la pictura: il fiume giace in uno letto de uve dando la fonte, esso lui chiaro et di aspetto multo desiderosamente inclinato. Nascono et cerca lo fiume thyrse, cioè rami incolti de pampini, come nascono canne apresso le aque. Ma si tu scorri oltre la terra et li conviti che se fanno in quella, vengono in contra Tritoni, cioè trombette marini e tolgiono del vino con le loro trombe. Parte di quello bevono, parte soppiano in su. Sonno alcuni di quelli inebriati et ballono.

Navica Bacco a la festa di Andro et è intrata homai in porto la nave.. Et conduce Satiri et insieme lupi cerveri e Sileni, e mena seco et il Riso et anchora il Como, quali sonno dei multo alegri et atti a praticare in conviti, acciò che 'l fiume se possa vendemare dolcissimamente.

A quanto leggiamo nel testo di Mosco (ma anche nel corrispondente testo greco) Filostrato fu certo una fonte di ispirazione per l'allegro *komos* che anima la scena del dipinto, ma è da rilevare che nel testo non c'è alcun accenno a una Baccante distesa ed ebra, nessuno spunto che possa aver ispirato Tiziano per la maestosa figura sdraiata in primo piano.

Per arrivare a proporre un'ipotesi sul senso dell'inserzione della grande menade ebra nel *Baccanale degli Andri*, pare a questo punto indispensabile ripercorrere la storia della genesi del ciclo del Camerino ferrarese – una storia che sintetizziamo per i dati che risultano qui utili, perché già ricostruita nella varia e abbondante letteratura critica.

Quando Giovanni Bellini viene incaricato da Alfonso per il primo dipinto della serie (v. *infra*), la scelta cade sul tema del tentato stupro a Lotis/Vesta. Per altro, a cavallo tra l'ultimo quarto del XV secolo l'inizio del XVI, il soggetto della ninfa addormentata – da violare, contemplare o il cui sonno va turbato/disturbato – era un tema molto presente e, sulla scorta del ritrovamento di fonti antiche o più spesso di rifacimenti 'all'antica', quasi pervasivo sia sul fronte della produzione letteraria che in ambito visivo (sul tema della ninfa addormentata v. Bordignon 2006 e, in questo stesso numero di Engramma, Agnoletto 2019 e Bordignon 2019).

Il coinvolgimento del vecchio pittore nella scelta di un tema che non solo è profano ma che, pur all'interno del repertorio delle *fabulae* antiche, per la materia in sé morbosa e implicitamente voyeristica, parrebbe così distante dalla sua sensibilità, forse più che alla poetica dell'artista corrisponde ai *desiderata* della committenza. Non si può quindi escludere che Alfonso, una volta scelto il tema di concerto con il pittore veneziano, sperasse in una restituzione dell'episodio mitico un po' più impudica rispetto a come risultò dall'esecuzione del rigido e moralista Bellini. Per altro questa ipotesi pare confermata da quel che avverrà di lì a poco con il rimaneggiamento affidato ad altri artisti della stessa opera belliniana.

È a questo punto che interviene Tiziano chiamato da Alfonso a continuare e portare a compimento il progetto secondo la, ben diversa, temperatura della sua propria poetica. Dunque, il testo di riferimento per il vecchio Bellini era stato l'Ovidio dei *Fasti* (v. *supra*): grazie al morigerato stile belliniano il tema era stato tradotto in una scena di figure, maschili e femminili, castigate nelle vesti e composte nelle posture, trasfigurando un soggetto, potenzialmente lascivo, in una gentile gentile e costumata allegoria filosofica. Dopo la traduzione di Filostrato, sottratta da Alfonso alla sorella Isabella, la fonte di riferimento diventano le *Imagines* della immaginaria (o reale) galleria di pitture antiche. Resta che l'opera di Bellini dà in certo qual senso il *la* all'intero ciclo: il primo dipinto detta infatti le misure del formato (che, come abbiamo visto, saranno rispettate con precisione da Tiziano nelle tre opere successive) e, *lato sensu*, detta anche il tema del ciclo. Pare infatti accertato che Tiziano (e poi forse, in un secondo tempo, Dosso) mette le mani, e senza tanti complimenti, sul quadro di Bellini, sia dal punto di vista formale che concettuale, manipolando (e rendendo più facile, leggero e giocoso) il tema erudito che il pittore veneziano aveva scelto.

Formalmente, Tiziano cambia l'aspetto della quinta arborea, accompagnando il fondale a quello degli altri tre dipinti; più sostanzialmente, la mano correttiva interviene a spogliare e spettinare le ninfe, facendo spuntare dalle irreprensibilmente accollate vesti e ben acconciate teste delle ninfe belliniane, spalle, seni, braccia denudate, ciuffi di capelli sciolti che sfuggono alla pettinatura (Walker 1956; AA.VV. 2011). Inoltre, intervenendo prepotentemente, evidentemente per facilitare la lettura di un soggetto che pareva troppo sofisticato ed erudito, l'interpolatore giustappone alle figure dei Tebani riuniti a festa attributi iconografici che li identificano, piuttosto grossolanamente, come divinità, traducendo il tema della "Casta Vesta (o Lotis) insidiata da Priapo" in un generico "Festino degli dei" (Wind 1948; AA.VV. 2011; Centanni 2017, 548-552).



3 | Bellini, Tiziano, *Mito di Priapo e Lotis/Vesta/Festino degli dei*, 1514 ss.

A sinistra: ricostruzione della prima versione Bellini: un diverso fondale; le ninfe castigate; assenza degli attributi di riconoscimento degli 'dei'.

A destra: da Bellini a Tiziano: fondale arboreo modificato; svestimento delle ninfe; aggiunta degli attributi degli dei.

Così ritoccato il primo della serie, tutti e quattro i dipinti potevano rientrare, più o meno, nel ciclo dei "festini bacchici", tutti *en plein air*, tutti pervasi dall'eccesso e dalla sensualità dionisiaca. Il risultato finale è una narrazione di baccanali, in quattro sequenze. Il primo dipinto a cui mette mano Tiziano è l'*Omaggio a Venere* (1518-1519): pur essendo il soggetto liberamente tratto e interpretato secondo le esigenze, anche compositive, dell'artista, l'opera è la più vicina alla fonte, la più puntuale nel riportare l'ispirazione dal testo di Filostrato I.6 (vedi, in Appendice, il testo greco, la traduzione italiana, e il volgarizzamento di Mosco).



4 | Tiziano, *Omaggio a Venere*, 1518-1519, Madrid, Museo del Prado.

Dopo l'*Omaggio a Venere*, in ordine cronologico di realizzazione delle opere, viene poi il *Bacco e Arianna* (1521-1523).



5 | Tiziano, *Bacco e Arianna*, 1520-1523, London, National Gallery.

Per il terzo dipinto della serie, come è stato riconosciuto dalla critica, vari sono i testi che forniscono spunti a Mario Equicola e da lui a Tiziano per la sua spregiudicata rielaborazione (Easson 1969): oltre alla fonte principale che restano i *Fasti* di Ovidio (chiamati in causa da Wind 1948), al repertorio delle fonti che ispirano il soggetto del dipinto si aggiungono Catullo, *Carmen* LXIV e Ovidio *Ars Amatoria* I, 527-564 (già richiamate da Thompson 1956, 259-160; 262-264).



6 | Tiziano, *Bacco e Arianna*, particolare.

Ma forse uno spunto si può rintracciare anche nello stesso testo che, come abbiamo visto più sopra, sappiamo che si trovava presso Alfonso, “in sue proprie mani”. Dal ‘quadro’ ΑΡΙΑΔΝΗ (*Imagines* I.14: vedi Appendice), una suggestione può essere stata tratta non tanto per la figura e la postura di Arianna, che Tiziano tratta in modo tutt’affatto diverso rispetto alla fonte, ma per la figura e l’atteggiamento del “Dioniso innamorato”. Così il testo di Filostrato nella traduzione di Mosco:

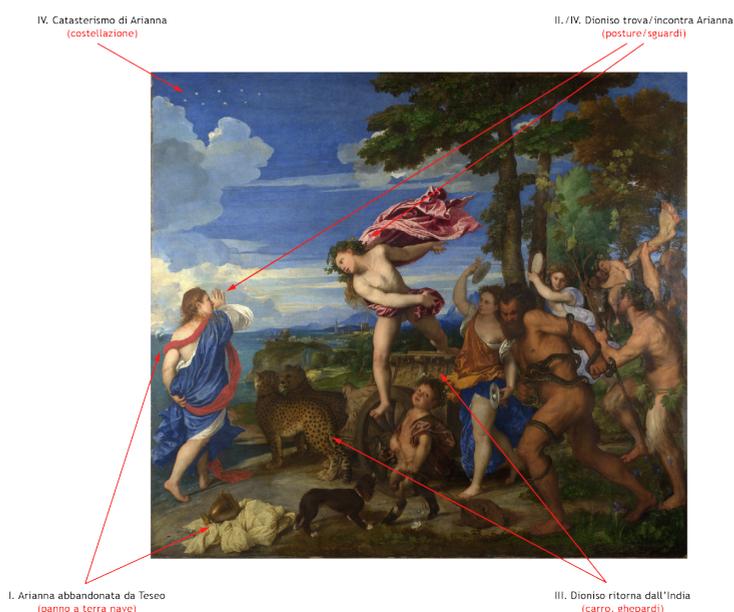
Et diverse sonno le immagine di Bacco cui le volesse dipignere o vero poca parte se ben conseguisse alcuno ha espresso tucto il·dio. Perché li boccoli di l’hedera, delli quali

sonno fatte corone, sono segno di Baccho, anchora che l’artificio non stia troppo bene, e le corna che nascono nelle tempie dichiarano Baccho, et il pardo che appare è segno di quello medesimo. Ma questo Baccho è dipinto da solo innamorato. Perciò che l’habito et li rami fioriti et le pelle di cervo sonno refutate come cose che non faccino al proposto; né ‘Ili cimbali usano al presente le donne sacrificanti a Baccho, né ‘Ili Satiri cantono con fiutti. Anchora il dio Pan ritene lo salto temendo non isvegliare la giovene del sonno. E ornandosi Baccho con una veste di porpora e il suo capo con fiori viene da Ariadna come inebriato d’amore.

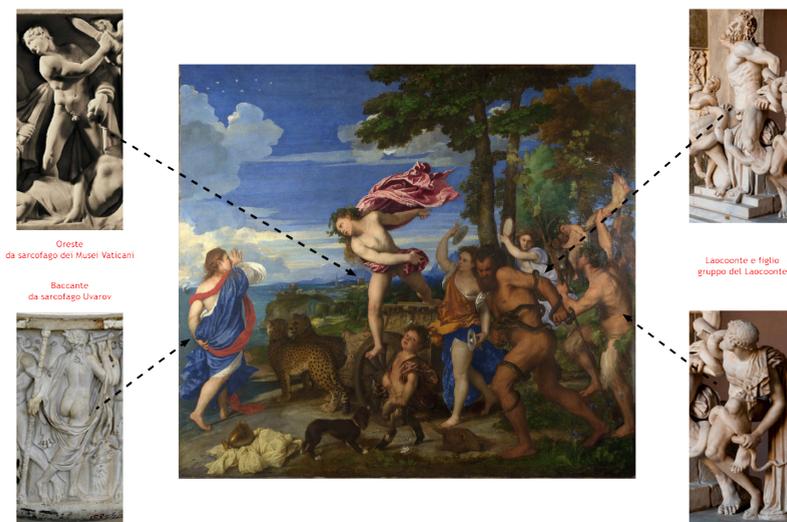
Anche in questo caso, il testo pittorico del *Bacco e Arianna* di Tiziano certo non riproduce esattamente il quadro descritto da Filostrato; in particolare, a differenza del variegato corteo danzante e musicante che nel dipinto accompagna il carro di Dioniso, nella descrizione di Filostrato il corteo dionisiaco ferma le danze e la musica di cembali e di flauti e sta in silenzio per non svegliare la fanciulla che dorme. Lo stesso Bacco porta in testa la corona d’edera e accanto a lui c’è una πάρδαλις, che nel testo sono indicati come gli attributi iconografici che basta per far riconoscere il dio nonostante i suoi μυρία φάσματα (le sue “diverse ... immagine”, nella traduzione di Mosco), ma le corna spuntano sulla fronte del satirello ai suoi piedi, non sulla sua. Però Tiziano pare trarre ispirazione proprio dalla

descrizione di Filostrato per lo slancio del Bacco “inebriato d’amore”: è Dioniso che balza dal carro del trionfo perché un’altra passione lo chiama; Dioniso, a differenza di Teseo che “ama solo Atene”, è il dio del qui e dell’ora e subito, all’istante, appena la vede, fa tacere tutti i rumori del suo festoso corteo per immergersi totalmente nell’amore per Arianna.

Da notare in particolare per il tema della nostra indagine che, a differenza del testo di Filostrato, nel *Bacco e Arianna* di Tiziano Arianna non è affatto addormentata: è in piedi, agitata, in corsa verso la nave che si allontana all’orizzonte. Inoltre, nell’impaginazione del *Bacco e Arianna*, la fascia verticale di sinistra costituisce già di per sé un racconto, per frammenti, di tre episodi della storia Arianna: dal basso in alto: l’abbandono di Teseo, l’incontro con Dioniso, il catasterismo (la corona boreale che brilla in cielo nell’angolo in alto a sinistra). Nell’audace sintesi degli episodi del mito che Tiziano propone, l’intento non è tanto quello di proporre una riconversione dall’*ekphrasis* antica, quanto piuttosto di inventare una scena unica, che ricomponga in uno diversi ‘atti’ del mito.



7 | Tiziano, *Bacco e Arianna*: sintesi di diversi episodi del mito.



8 | Tiziano, *Bacco e Arianna*, citazioni di modelli archeologici.

Dall'alto a sinistra, in senso antiorario: Oreste da sarcofago Musei Vaticani; Baccante da sarcofago Uvarov; Laocoonte e figlio dal gruppo del Laocoonte Vaticano.

Un collage mitografico, dunque, ma non solo: nel terzo dipinto della serie, Tiziano sembra impegnato a proporre anche un montaggio di citazioni di vari modelli archeologici che l'artista aveva a disposizione nel suo repertorio. Si tratta, in particolare, della postura di Bacco mutuata dall'Oreste del sarcofago oggi ai Musei Vaticani, Inv. 10450; dell'evocazione nel tiaso dionisiaco delle figure di Laocoonte e di uno dei figli; della posa di Arianna, mutuata da un Baccante in un sarcofago dionisiaco (Sarcofago Uvarov, oggi a Mosca al Museo Pushkin, Inv. II 1a 231). Per riassumere le identificazioni dei modelli, in parte già richiamate e argomentate dalla critica, proponiamo qui una tavola con una sintesi delle citazioni archeologiche. Si tratta di modelli tutti certamente accessibili al tempo, per conoscenza diretta o via taccuini di disegni: la posa di Oreste, come sappiamo dai preziosi disegni conservati nel Codice Vallardi, circola dalla prima metà del XV secolo offrendosi come modello per posture (Pisanello che disegna le figure del figlio assassino e di Clitemnestra morente in due diverse composizioni del Codice Vallardi: v. Centanni 2017, 217-ss.). Per il Laocoonte la notissima caricatura con Scimmione e scimmioncini, conservata grazie all'incisione di Nocolò Boldrini, basterà per garantire la frequentazione del tema da parte di Tiziano.



9 | Pisanello, montaggio di figure da due diversi sarcofagi antichi, Codex Vallardi, Paris, Musée du Louvre.
 Nicolò Boldrini, xilografia su invenzione di Tiziano, con caricatura del Laocoonte, Firenze, Gallerie degli Uffizi.

Per la postura di Arianna e il movimento degli accessori (capelli e vesti) Tiziano pare ispirarsi a una doppia suggestione, operando una sorta di felice cortocircuito tra una fonte letteraria e una iconografica: l'Arianna disperata sulla riva di Nasso che rincorre vanamente la nave di Teseo già al largo, è infatti la "baccante concitata dal dio" che, contemporaneamente, invoca l'epifania di Bacco (da Ovidio, *Heroides* 10 e *Fasti* III); ma, sotto il profilo iconografico, la postura dell'Arianna tizianesca pare tratta con una certa puntualità da un sarcofago dionisiaco 'a lenos', ora a Mosca ma al tempo a Roma che, verso la metà del XV secolo, entrò nella collezione di Marco Sittico Altemps (Akimova 2011): si confronti il movimento delle gambe, la posa della mano destra, l'ondeggiare della fascia del panneggio.



10 | Baccante/Arianna
 da Ovidio, *Heroides X*: ("aut ego diffusis erravi sola capillis, / qualis ab Ogygio
 concita Baccha deo")
 e da sarcofago Uvarov, cfr. *Fasti III*, 459-510; sarcofago Uvarov (dettaglio), Moscow,
 Museo Pushkin (Inv. II 1a 231).

Dunque in *Bacco e Arianna*, sia per le figure dei protagonisti sia per alcune delle figure del tiaso, le movenze plastiche dei corpi sono tratte dai modelli archeologici, e rispetto al bianco e nero dei marmi antichi riprendono vita e colore. Eppure, nel piccolo compendio di esemplari archeologici citati nell'opera, sorprendentemente manca Arianna. E arriviamo al *Baccanale degli Andri* e all'ultimo atto di questa storia.

Nell'ultima opera della serie troviamo quella che pare essere la sigla/firma finale sull'intero progetto iconografico che dal Priapo e Lotis di Bellini, approda al baccanale di Andros. Anche in questo caso, infatti, non si tratta soltanto dell'esercizio erudito della riconversione dall'*ekphrasis* che abbiamo analizzato più sopra: la scena che Tiziano mutua da Filostrato entra infatti come elemento finale e conclusivo di una sequenza che, a stare alla successione del racconto mitografico, culminerebbe nel *Bacco e Arianna*.

Forse lo spunto per la figura distesa nel *Baccanale degli Andri* si può rintracciare in un'altra delle *Imagines* di Filostrato - l'"Arianna" (I.14) che abbiamo già chiamato in causa per la postura e l'atteggiamento del "Bacco innamorato":

Vedi la Ariadna, anzi il sonno. Questo petto è discoperto insino allo ombillico et il collo in su disteso et la morbida gola, la dextra lasena tutta discoperta; ma l'altra mano è sopra la veste, preoccupando il vento che non discoprisse in lei qualche parte non licita et disonesta a vedere. Oh quanto è dolce el suo fiato, o Baccho, et par che sappia de pomi o vero d'uva: basciala, poi ne lo dirrai.



11 | Tiziano, *Baccanale degli Andri*, 1523-1526. Madrid, Museo del Prado.

In questo sofisticatissimo e complicato gioco di rimandi, un livello del gioco a cui Tiziano ci invita, è questo: se nel *Bacco e Arianna* la postura di spalle dell'Arianna, sorpresa da Dioniso mentre, agitata "come una Baccante", è ancora protesa a rincorrere la nave di Teseo è tratta dalla figura (maschile) di baccante dal sarcofago Altemps/Uvarov, l'Arianna dormiente la ritroviamo invece come menade ebba nell'ultimo dipinto del ciclo, la cui fonte primaria è Filostrato I.24 che però non prevede la

presenza di Arianna tra i personaggi del *komos*. E la menade ebbra del *Baccanale degli Andri* appare nettamente ispirata all'Arianna Vaticana.

Si tratta di un vero e proprio cortocircuito di segni e di significati, che Tiziano sigla con le vesti e la fisionomia di alcuni dei personaggi, che passano da uno all'altro dipinto, facendo da link visivo e narrativo: costruendo, di fatto, una sequenza cinematografica. La menade gradiva dell'*Omaggio a Venere* ricompare come menade ebbra nel *Baccanale degli Andri*: stessa veste (bianca e leggera la camicia, con le maniche rimboccate fino alle spalle a scoprire le braccia; rossa di tessuto più pesante la gonna panneggiata); stessi capelli biondo-rossastri, trattenuti nella stessa, elaborata, pettinatura (la treccia che corre intorno al capo; i ricci sciolti sul collo); stessi piedi nudi.



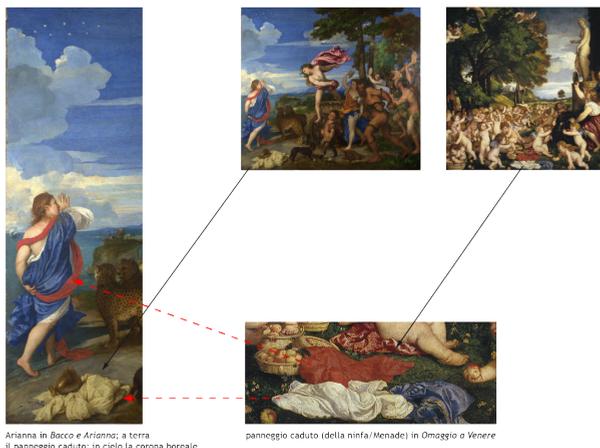
Menade gradiva in *Omaggio a Venere*



Menade ebbra in *Baccanale degli Andri*

12 | Confronto tra l'aspetto e le vesti della ninfa gradiva in *Omaggio a Venere* e della menade ebbra nel *Baccanale degli Andri*.

Per siglare la continuità della serie e la sua leggibilità, Tiziano crea un altro collegamento, mediante il panneggio, indossato o caduto della menade: nell'*Omaggio a Venere* – il quadro apparentemente meno dionisiaco del ciclo – Arianna, che pare assente, latita invece per sineddoche sotto il panneggio caduto a terra, che nei tre colori e nei tre elementi richiama precisamente la veste della protagonista femminile del *Bacco e Arianna* (sulla ninfa e il panneggio caduto rimando alla illuminante riflessione di Didi-Huberman [2002] 2004). Di converso, nel *Bacco e Arianna*, la fanciulla cretese come abbiamo visto è in piedi, non stesa a terra, ma il panneggio caduto e la brocca ai suoi piedi alludono allo stato di sonno (o di estasi) della ninfa.



Arianna in Bacco e Arianno; a terra il pannello caduto; in cielo la corona boreale

panneggio caduto (della ninfa/Menade) in Omaggio a Venere

13 | Vesti e panneggi caduti in *Omaggio a Venere*, *Bacco e Arianna*, *Baccanale degli Andri*. Circuitazione di forme/significati tra i Baccanali del Camerino il pannello caduto.



La ninfa addormentata: Lotis/Vesta nel Festino degli dei



Il pannello della ninfa caduto nel Bacco e Arianna



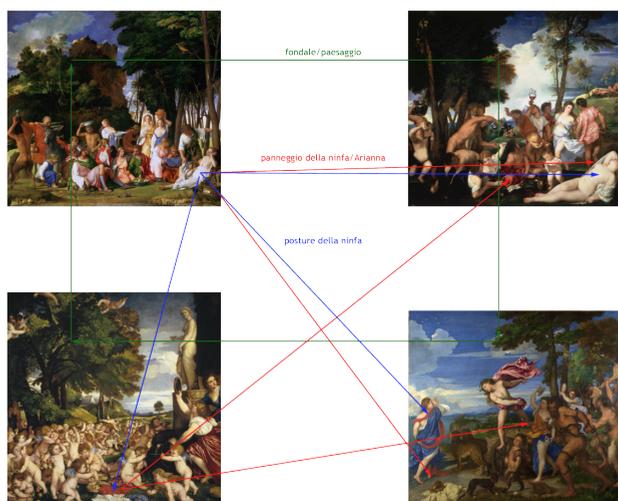
Il pannello della ninfa caduto nell'Omaggio a Venere



La menade ebba addormentata nel Baccanale degli Andri

14 | Ninfa addormentata, in figura o per sineddoche. Circuitazione di forme/significati tra i Baccanali del Camerino: la ninfa ebba/addormentata e il pannello caduto.

In questo disegno, anche l'uniformità del fondale arboreo, ottenuta come si è visto interpolando prepotentemente il paesaggio del primo dipinto belliniano, fa parte del gioco: l'obiettivo dell'artista è creare una scenografia comune per tutti gli 'atti' del ciclo, un *continuum* botanicamente uniforme che faccia da sfondo alle *fabulae* mitologiche. Sulle pareti del Camerino si aprono così, a squarcio, le quattro scene, di uguale formato - tutte presentate come feste bacchiche.



15 | Circuitazione di forme/significati tra i *Baccanali* del Camerino: il fondale, le vesti e il panneggio, la ninfa ebbra/addormentata.

Di tappa in tappa Tiziano inventa e costruisce una sintassi, giocata su connessioni visive e concettuali, formali e narrative, tra i quattro diversi dipinti. Di fatto, il cortocircuito che Tiziano inscena con l'inedito montaggio del ciclo rompe la sequenza piattamente cronologica della mitografia, proponendo in ogni dipinto almeno un flash back, o un flash forward, su altre 'puntate' della storia.

E non sarà da dimenticare che nell'ultima menade dormiente degli Andri, Tiziano intende esplicitamente richiamare anche la prima "bella addormentata" del ciclo: quella che era la casta Vesta/Lotis di Bellini compare infatti nell'ultimo atto del racconto in una versione del tutto trasfigurata. Come si è detto, i gusti della committenza avranno avuto un ruolo importante nel cambio stilistico e di soggetto che Tiziano attua rispetto al vecchio maestro veneziano, ma tra l'atteggiamento composto della ninfa invano insidiata da Priapo e la posa della baccante ebba di Tiziano, la cui sensualità attira la mossa del *puer mingens* - atto insieme tenero e libidinoso, esoterico e giocoso, allegorico e vagamente osceno - si può misurare la distanza siderale - formale, morale, estetica e concettuale - tra i mondi dei due artisti, tra le due temperature culturali, tra la loro stessa, diversissima, concezione di quale fosse l'antico che l'artista era chiamato a far rinascere.



16 | Lotis/Vesta ebbra nel *Festino degli dei*; la menade ebbra nel *Baccanale degli Andri*.

Un'ultima notazione su un dettaglio sul quale varrà la pena di porre una qualche attenzione. Come si è cercato di argomentare, Tiziano immagina il ciclo dei Baccanali anche come una sequenza di episodi, in serie, della "storia di Arianna" e perciò non è un caso che l'ultima immagine con cui il pittore sigla l'opera sia quella della menade ebbra e dormiente che, come ha ben visto tutta la critica, è ispirata direttamente dall'Arianna Vaticana (Ballarin [2002] 2007, I, 188 ss.)

È ben noto, ma sarà pur il caso di ricordare qui, che al tempo dell'esecuzione dei dipinti per il Camerino ferrarese (e fino all'ultimo quarto del XVIII secolo) il soggetto del marmo vaticano era identificato come una Cleopatra morente, in ragione di una sovrinterpretazione dell'armilla a forma di aspidi che stringe il braccio sinistro della figura come attributo iconografico della regina egizia (vedi da ultima, in questo stesso numero di Engramma, Valeri 2019).

Nel trarre dal reperto archeologico la *Pathosformel* che gli serve per la figura in cui culmina l'ebbrezza del corteo dionisiaco l'artista non ha alcuna esitazione: nella "Cleopatra" che Giulio II aveva allestito come fontana nel Cortile del Belvedere, Tiziano vede l'estasi della baccante. Tiziano vede, ben prima degli archeologi e della critica, Arianna. Ma va ancora oltre: la bella dormiente del marmo Vaticano è caratterizzata da una doppia postura.



17 | Arianna, Firenze, Galleria degli Uffizi (particolare).

Riprendiamo la descrizione della statua e l'interpretazione della sua gestualità da un contributo sulle *Pathosformeln* della malinconia che trae spunto dalle immagini presenti nel Mnemosyne Atlas di Aby Warburg:

La mano sinistra sostiene il volto mentre il braccio destro è volto all'indietro in un gesto di abbandono languido, totale, inconsapevolmente seduttivo. [...] Ma è proprio il doppio movimento delle braccia che rende così intensa ed espressiva l'iconografia del marmo vaticano, riuscendo a condensare due episodi del mito di Arianna: l'abbandono da parte di Teseo sull'isola di Nasso e il successivo incontro

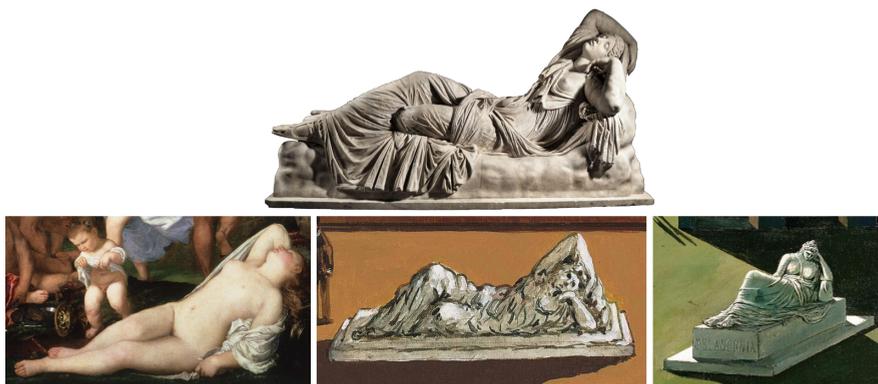
della principessa cretese con Dioniso. Posa ambivalente questa di Arianna, ritratta in una *Pathosformel* complessa che esprime un doppio sentimento: sia il suo *essere abbandonata*, sia il suo *abbandonarsi* al languore della disperazione. Una malinconia *ex maerore*, dunque, originata dalla perdita dell'amato e dalla disperazione; ma la mano destra poggiata malinconicamente al volto, a dire la desolazione della fanciulla, si confonde con la mano al volto della 'malinconia profetica'. Arianna è (come ci racconta Ovidio) "fatta pietra", quasi morta dal dolore, ma pare che già stia sognando la sua propria rinascita. Con il braccio sinistro languidamente piegato dietro il capo, Arianna ci dice che, insieme alla postura del dolore e della nostalgia, sta mettendo in scena anche la posa dell'abbandono estatico propria della ninfa che sarà presto risvegliata alla vita e all'amore da Dioniso. Arianna, protomartire della *Pathosformel* della malinconia dolorosa, ci promette anche, con la bellezza del suo corpo svelato e con la postura estatica del braccio piegato, la prossima beatitudine dionisiaca (Seminario Mnemosyne 2017).

Ma nel *Baccanale degli Andri* – e in genere nel Camerino di Alfonso – non c'è posto per la malinconia. C'è posto solo per l'estasi: perciò Tiziano manipola il modello, espunge il gesto del braccio sinistro poggiato al volto

come segnale di pensosità e di malinconia e punta tutto sulla postura dell'abbandono estatico: il braccio sinistro piegato dietro la nuca.

A quanto pare il genio dell'artista non ha bisogno di aver seguito un corso di iconografia per prendere dal modello quel che gli serve. E una conferma dell'intenzionalità – tutta intuitiva – che guida la mano del pittore nella revisione della postura del modello, viene dalla manipolazione che un altro artista, a distanza di secoli, impone allo stesso modello archeologico, per ottenere un significato di segno rovesciato rispetto a Tiziano.

Nella serie delle Piazze d'Italia di Giorgio de Chirico spesso al centro campeggia una Arianna (sul punto v. in questo stesso numero di Engramma, Nativo, Prati 2019; su quale Arianna de Chirico scelga come suo modello, v. Forti 2019). Da notare però che nel sotto-gruppo in cui sul piedistallo della fanciulla dormiente leggiamo l'iscrizione MELANCOLIA, il pittore sottrae alla figura la *Pathosformel* dell'estasi dionisiaca e le lascia soltanto la mano al volto.



18 | Il modello archeologico e l'interpretazione d'artista: Tiziano, la menade/ Arianna senza posa malinconica; Giorgio de Chirico, Arianna in una *Piazza d'Italia*; Giorgio de Chirico, Arianna come Melanconia (senza posa estatica).

In un noto passaggio del suo saggio sull'ingresso dello stile anticheggiante nella pittura del Rinascimento, Aby Warburg scrive che “Il gruppo dei dolori di Laocoonte il Rinascimento, se non lo avesse scoperto, avrebbe dovuto inventarlo, proprio per la sua sconvolgente eloquenza patetica” (Warburg [1914] 1966, 307). Parafrasando Warburg, potremmo dire che anche l'immagine della bella addormentata – Cleopatra, o

Arianna, o una generica ninfa alla fonte che fosse – al tempo della sua apparizione era tanto desiderata che se non avessero scoperto la statua romana l'avrebbero inventata (v. ancora Agnoletto 2019). E a parte le molteplici tracce su vari supporti, proprio in quello stesso torno d'anni e nello stesso ambiente culturale, il soggetto aveva fatto la sua prima, rivoluzionaria, epifania con la *Venere* di Giorgione.



19 | Giorgione (o Tiziano), *Venere dormiente*, olio su tela, 108,5 × 175 cm, 1507-1510 circa, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.

È sotto questo cielo che Tiziano è all'opera. Ora, per il Camerino di Alfonso, l'artista aveva bisogno di una postura che rappresentasse come sintesi e cortocircuito concettuale e iconografico, insieme la Ninfa addormentata, la Menade ebra, e infine la ninfa dionisiaca per eccellenza: Arianna non già abbandonata al dolore per la perdita di Teseo, ma abbandonata all'ebbrezza, in estasi per il prossimo (o già avvenuto) incontro con Dioniso. Ed è così che Tiziano, ispirandosi con grande libertà alla statua vaticana, senza alcuna soggezione del modello, con geniale intuizione di artista, inventa Arianna in Andros.



20 | Arianna in Andros.

Riferimenti bibliografici

AA. VV. 2011

Analisi del "Festino degli Dei" un capolavoro a più mani, pagina web di Cultur College.

Agnoletto 2019

S. Agnoletto, *Giocare a fare i Classici. L'epigramma Huius nympha loci e l'invenzione dell'Antico. Considerazioni sull'allestimento museografico e l'interpretazione della Arianna/Cleopatra dei Musei Vaticani*, "La Rivista di Engramma" 163 (marzo 2019).

Akimova 2011

L.I. Akimova, Саркофаг Уварова, scheda 131 "opere di Arte Romana" Catalogo on line del Museo Pushkin, Moscow.

Ardissino 1993

E. Ardissino, *Saggio per l'edizione critica dell'Ovidio Metamorphoseos vulgare*, "Traditio" 48 (1993), 107-171.

Ballarin [2002] 2007a

A. Ballarin, *Lo studio dei marmi ed il Camerino delle pitture di Alfonso I. Analisi delle fonti letterarie. Restituzione dei programmi. Riallestimento del Camerino*, in A. Ballarin (a cura di), *Il Camerino delle pitture di Alfonso I*, tomi 1-VI, Padova 2002 [ristampa anastatica Padova 2007], tomo I, 63-353.

Ballarin ([2002] 2007b

A. Ballarin, *Ricostruzione virtuale*, in A. Ballarin (a cura di), *Il Camerino delle pitture di Alfonso I*, tomi I-VI, Padova 2002 [ristampa anastatica Padova 2007], tomo II.

Bertolotti 1888

A. Bertolotti, *Un'operetta di Filostrato fatta tradurre dalla Marchesa di Mantova*, "Il Bibliofilo" IX (1888), 71.

Bordignon 2006

G. Bordignon, *La ninfa svelata (1485-1525)*, "La Rivista di Engramma" 53 (dicembre 2006).

Bordignon 2019

G. Bordignon, *Arianna prima di Arianna. Note sulla Pathosformel della 'bella addormentata' prima della 'Cleopatra' vaticana (1512)*, "La Rivista di Engramma" 163 (marzo 2019).

Centanni 2014

M. Centanni, *A pedibus tracto velamine: il satiro e la ninfa addormentata. Un mitologema in versione ovidiana nel Festino degli dei di Bellini e Tiziano*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*, Atti del convegno (Padova, 15-17 settembre 2011), a cura di I. Colpo, F. Ghedini, Padova 2012, 345-364.

Centanni 2017

M. Centanni, *A pedibus tracto velamine: il satiro e la ninfa addormentata*, in M. Centanni, *Fantasmî dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento*, Rimini 2017, 527-556.

Colantuono [2010] 2017

A. Colantuono, *Titian, Colonna and the Renaissance Science of Procreation*. *Equicola's Seasons of Desire*, II ed., London 2017.

Blud, Plesters 1990

D. Bull, J. Plesters, *The Feast of the Gods. Conservation, Treatment and Interpretation*, Washington 1990.

Didi-Huberman [2002] 2004

G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto* [ed. or. *Ninfa Moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris 2002], Milano 2007.

Easson 1969

A. Easson, *The source of Titian's Bacchus and Ariadne*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 32 (1969), 396-397.

Fehl 1974

P. Fehl, *The Worship of Bacchus and Venus in Bellini's and Titian's Bacchanals for Alfonso d'Este*, "Studies in the History of Art" 6, 1974, 37-95.

Forti 2019

M. Forti, *'Sotto gli occhi di tutti': note sulla raffigurazione di Arianna addormentata nell'arte contemporanea*, "La Rivista di Engramma" 163 (marzo 2019).

Gentili 1996

A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Roma 1996.

Goffen 1989,

R. Goffen, *Giovanni Bellini*, New Haven 1989.

Guthmüller 1996

B. Guthmüller, *Tintoretto e Ovidio. Il problema dei testi mediatori*, in *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, Atti del Convegno Internazionale di Studi su Jacopo Tintoretto (Venezia 1994), a cura di P. Rossi e L. Puppi, Venezia 1996, 257-262.

Guthmüller 1997

B. Guthmüller, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma 1997.

Guthmüller 2009

B. Guthmüller, *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana*, Roma 2009.

Lo Monaco 1991

F. Lo Monaco (a cura di), *Commento inedito ai Fasti di Ovidio di Angelo Poliziano*, Firenze 1991.

Luzio, Renier 1899

A. Luzio, R. Renier, *La coltura e le relazioni letterarie d'Isabella d'Este Gonzaga*, "Giornale storico della letteratura Italiana", XXV (1899), 193-257.

Menegatti [2002] 2007

M.L. Menegatti, *Documenti per la storia dei Camerini di Alfonso I (1471-1634)*, in A. Ballarin, *Il Camerino delle pitture di Alfonso I*, tomi I-VI, Padova [ristampa anastatica Padova 2007], tomo II, 3-340.

Nativo, Prati 2019

M.J. Nativo, Alessia Prati, *Giorgio de Chirico, Arianna 1912-1913. Una nota*, "La Rivista di Engramma" 163 (marzo 2019).

Ricci 2007

L. Ricci, *L'amore a corte: gli "Asolani" di Pietro Bembo e il "Libro de natura de amore" di Mario Equicola*, in A. Ballarin, *Il Camerino delle pitture di Alfonso I*, tomi I-VI, Padova, tomo VI, 245-262.

Seminario Mnemosyne 2017

Seminario Mnemosyne, a cura di M. Centanni, M. Bergamo, G. Bordignon, D. Pisani, D. Sacco, *Tre forme di malinconia. Una ricognizione su figure di malinconici, a partire dall'Atlas Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma" 144 (aprile 2017).

Soragni [2007] 2009

U. Soragni, *Il Festino degli dei di Giovanni Bellini: mitologia e paganesimo rinascimentali da Alessandro VI a Leone X*, [già U. Soragni, L. Servadei, *Il Festino degli dei di Giovanni Bellini: mitologia e paganesimo rinascimentali da Alessandro VI a Leone X*, Roma, 2007], "Acta Concordium" 11 (aprile 2009), 1-22.

Stavru 2013

A. Stavru, *Ekphrasis e verosimiglianza nelle Eikones di Filostrato il Vecchio*, in D. Iozzia (ed. by), *Philosophy and Art in Late Antiquity*, Acireale 2013, 115-126.

Thomson 1956

G.H. Thompson, *The Literary Sources of Titian's "Bacchus and Ariadne"*, "The Classical Journal" 51/6 (1956), 259-264.

Valeri 2019

C. Valeri, *L'Ariann addormentata dei Musei Vaticani, già Cleopatra in Belvedere*, "La Rivista di Engramma" 163 (marzo 2019).

Walker 1956

J. Walker, *Bellini and Titian at Ferrara*, London 1956.

Warburg [1914] 1966

A. Warburg, *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento* [ed. or. *Der Eintritt der antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance*, 1914], in *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, 283-307.

Wind 1948

E. Wind, *Bellini' Feast of the Gods. A study in Venetian Humanism*, Cambridge (Mass.) 1948.

Zanker, Ewald [2004] 2008

P. Zanker, B.C. Ewald, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani* [ed. or. *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, München 2004], Torino 2008.

Zorzi 1993-1994

N. Zorzi, *Le Imagines di Filostrato nel volgarizzamento di Demetrio Mosco (sec. XVI in.)*, Tesi di laurea Università di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Scienze dell'Antichità, Relatore: Anna Meschini Pontani, A.A. 1993/1994.

Zorzi 1997

N. Zorzi, *Demetrio Mosco e Mario Equicola. Un volgarizzamento delle "Imagines" di Filostrato per Isabella d'Este*, "Giornale storico della letteratura italiana", CLXXIV, fasc. 568 (1997), 522-572.

Appendice

Testo greco di Filostrato I.24 ΑΝΔΡΙΟΙ, I.6 ΕΡΩΤΕΣ, I.16 ΑΡΙΑΔΝΗ, con traduzione italiana e trascrizione della traduzione di Mosco (da Zorzi 1993-1994)

Filostrato, *Imagines*, ed. Carl Ludwig Kayser, in *aedibus* B. G. Teubneri. Lipsiae, 1871

Traduzione italiana a cura di Monica Centanni

Filostrato, traduzione di Demetrio Mosco, basata sul ms. Paris. Fonds Ital. 1091 (P); varianti nella versione conservata nel ms. Cambridg. Univ. Libr. 6004 (C) (trascrizione basata su Zorzi 1993-1994)

I.24 ΑΝΔΡΙΟΙ

τὸ τοῦ οἴνου ῥεῦμα τὸ ἐν Ἄνδρῳ τῇ νήσῳ καὶ οἱ μεθύοντες τοῦ ποταμοῦ Ἄνδριοι λόγος εἰσὶ τῆς γραφῆς. Ἄνδριοὺς γὰρ δι' ἐκ Διονύσου ἡ γῆ ὑπαινοῦς ῥήγνυται καὶ ποταμὸν αὐτοῖς ἀναδιδωσιν, εἰ μὲν ἐνθυμηθεῖς ὕδωρ, οὐπω μέγαν, εἰ δὲ οἶνον, μέγας ὁ ποταμὸς καὶ θεῖος. ἔστι γὰρ τοῦτου ἀρυσσαμένῳ Νείλου τε ὑπεριδεῖν καὶ Ἰστρου, καὶ πού καὶ φάναι περὶ αὐτῶν, ὅτι κάκεινοι βελτίους ἂν ἐδόκουν ὀλίγοι μὲν, ἀλλὰ τοιοῦτοι ῥέοντες. καὶ ἄδουσιν, οἶμαι, ταῦτα γυναῖκας ἅμα καὶ παιδίοις ἐστεφανωμένοι κίττῳ τε καὶ σμίλακι, καὶ οἱ μὲν χορεύοντες ἐφ' ἑκατέρας ὄχθης, οἱ δὲ κατακείμενοι.

I.24 Gli Andri

Il tema del dipinto è lo scorrere del vino nell'isola di Andros e i suoi abitanti che si ubriacano bevendo al fiume. Grazie a Dioniso la terra fa sgorgare un fiume di vino per gli Andri e lo offre loro. Se hai in mente un corso d'acqua, non è così grande, ma se pensi che è vino, è un fiume grande e divino. Chi ne beve disprezzerà il Nilo e l'Istro e di loro potrebbe dire che anch'essi sarebbero migliori se fossero più scarsi ma buttassero come quel fiume. Cantano così [gli Andri] - mi pare - insieme a donne e bambini, con in testa corone di edera e di smilace, alcuni danzano sulle due rive del fiume,

I.24 ANDRII

Traduzione di Demetrio Mosco (ca 1510)

Il corso de vino che è in Andro isola et li Andrii inebriati da lo fiume sonno ragion della pictura, perché <...> rompe il terreno delli Andrii vinoso da Baccho et manda a quelli un fiume. Se tu pensi ch'el sia di aqua, non grande, ma, se pensi tu che sia de vino, grande. E per certo questo fiume è divino. Perché se gustassi di questo, son certo farresti poco stima del Nilo o del Danubio, e forse diresti de quelli che pareriano migliori se fossero piccoli, ma corresseno como questo. Tal cose cantano li Andrii, quanto io comprendo, a femmine et putti coronati d'edera e di salvia. Et

εἰκὸς δὲ που κάκεινα εἶναι
 τῆς ὄδης, ὡς δόνακκα μὲν
 Ἀχελῷος, Πηνειὸς δὲ
 Τέμπη φέρει, Πακτωλὸς
 δὲ ἄνθη λοιπόν, οὐτοσί δὲ
 ὁ ποταμὸς πλουσίους τ'
 ἀποφαίνει καὶ δυνατοὺς
 τὰ ἐν ἀγορᾷ καὶ ἐπιμελεῖς
 τῶν φίλων καὶ καλοὺς καὶ
 τετραπήχεις ἐκ μικρῶν,
 ἔστι γὰρ κορεσθέντι αὐτοῦ
 συλλέγεσθαι ταῦτα καὶ
 ἐσάγεσθαι ἐς τὴν γνώμην.
 ἄδουσι δὲ που, ὅτι μόνος
 ποταμῶν οὗτος μήτε
 βουκολίους ἔστι βατὸς
 μήθ' ἵππους, ἀλλ'
 οἰνοχοεῖται μὲν ἐκ
 Διονύσου, πίνεταί δὲ
 ἀκήρατος, μόνοις
 ἀνθρώποις ῥέων. ταυτί
 μὲν ἀκούειν ἡγοῦ καὶ
 ἄδόντων αὐτὰ ἐνίων καὶ
 κατεψελλισμένων τὴν
 φωνὴν ὑπὸ τοῦ οἴνου. τὰ
 δὲ ὀρώμενα τῆς γραφῆς: ὁ
 μὲν ποταμὸς ἐν βοτρυῶν
 εὐνῇ κεῖται τὴν πηγὴν
 ἐκδιδούς ἄκρατός τε καὶ
 ὀργῶν τὸ εἶδος, θύρσοι δ'
 αὐτῷ παραπεφύκασι,
 καθάπερ οἱ κάλαμοι τοῖς
 ὕδασι, παραμειψαντι δὲ
 τὴν γῆν καὶ τὰ ἐν αὐτῇ
 ταῦτα συμπόσια
 Τρίτωνες ἤδη περὶ τὰς
 ἐκβολὰς ἀπαντῶντες
 ἀρύονται κόχλοις τοῦ
 οἴνου, καὶ τὸ μὲν πίνουσιν
 αὐτοῦ, τὸ δ' ἀναψυῶσιν,

altri stanno distesi a terra.
 Probabilmente il tema dei
 loro canti è l'Acheloo e le
 sue canne, il Pneo che
 attraversa la Valle di
 Tempe, e poi il Pattolo e i
 suoi fiori; e cantano che il
 fiume li fa ricchi, capaci
 nei loro affari, premurosi
 verso gli amici, e li fa belli
 e, da piccoli, li fa alti due
 metri: per quelli che si
 saziano di quel bere è
 possibile raccogliere tutte
 queste cose e portarle a
 comprensione. Cantano
 che solo questo fiume non
 è frequentato da greggi o
 da cavalli; scorre il vino
 grazie a Dioniso, e si beve
 puro: solo per gli uomini
 scorre. Pensi di sentire
 cantare così e alcuni di
 loro hanno la voce
 impastata per il vino.
 Questo è ciò che si vede
 nel quadro: il fiume
 disteso su un letto di
 grappoli e sgorga puro a
 fiotti e il suo aspetto è
 alterato; tirsi crescono
 tutto intorno, come le
 canne presso i corsi
 d'acqua; allontanandosi
 dal quella terra e dai suoi
 simposio, si incontrano
 Tritoni, presso la foce del
 fiume che attingono vino
 con le conchiglie: alcuni ne

alcuni di quelli ballano in
 una e l'altra riva, altri
 sonno distesi. Forse
 anchor questo è parte del
 suo canto, che 'l fiume
 Acheloo produce canne,
 Pneo tiene luochi
 delettevoli in Thesaglia, il
 Pattolo già fiori. Ma questo
 fiume pò mostrare homeni
 potenti in consigli e ricchi
 e curiosi verso li amici e
 belli e grandi de piccioli,
 perciò ch'è possibile
 comprendere insieme tutte
 queste cose ad uno che sia
 satio dal suo fluxo et
 condurle nello suo animo.
 Cantano anchora forsi che
 questo sol fiume né a
 mandre di bestiame, né a
 cavalli è licito passare. Ma
 è ben dato a bere da
 Baccho e bevese
 salvandosi senza
 manhare mai il suo corso
 a li homeni soli. Datte ad
 intendere udire queste
 cose da alcuni cantare con
 la voce confusa per il vino.
 Ma quello che vedere poi
 di la pictura: il fiume giace
 in uno letto de uve dando
 la fonte, esso lui chiaro et
 di aspetto multo
 desiderosamente inclinato.
 Nascono et cerca lo fiume
 thyirse, cioè rami incolti de
 pampini, come nascono

εἰσὶ δ' οἱ καὶ μεθύουσι τῶν
 Τριτώνων καὶ ὀρχοῦνται.
 πλεῖ καὶ Διόνυσος ἐπὶ
 κῶμον τῆς Ἄνδρου καὶ
 καθώρμισται μὲν ἢ ναῦς
 ἤδη, Σατύρους δὲ ἀναμιξ
 καὶ Ληνᾶς ἄγει καὶ
 Σειληνός οἱ τὸν Γέλωτά τε
 ἄγει καὶ τὸν Κῶμον
 ἰλαρωτάτω καὶ
 ξυμποτικωτάτω δαίμονε,
 ὡς ἦδιστα ὁ ποταμὸς αὐτῷ
 τρυγῶτο.

bevono, altri lo soffiano
 nell'aria, alcuni altri Tritoni
 sono ubriachi e danzano.
 Anche Dioniso naviga
 verso la festa di Andros e
 la sua nave ha già gettato
 gli ormeggi: guida i Satiri,
 mescolati alle Baccanti e
 conduce Riso, e Comos, le
 due divinità più allegre e
 più adatte ai simposi,
 perché il fiume sia
 vendemmiato con sommo
 piacere.

canne apresso le aque. Ma
 si tu scorri oltra la terra et
 li conviti che se fanno in
 quella, vengono incontra
 Tritoni, cioè trombette
 marini e togliono del vino
 con le loro trombe. Parte
 di quello bevono, parte
 soppiano in su. Sonno
 alcuni di quelli inebriati et
 ballono. Navica Bacco a la
 festa di Andro et è intrata
 homai in porto la nave. Et
 conduce Satiri et insieme
 lupi cerveri e Sileni, e
 mena seco et il Riso et
 anchora il Como, quali
 sonno dei multo alegri et
 atti a praticare in conviti,
 acciò che 'l fiume se possa
 vendemare
 dolcissimamente.

1.6 ΕΡΩΤΕΣ

μηλα ἔρωτες ἰδοῦ
 τρυγῶσιν, εἰ δὲ πλῆθος
 αὐτῶν, μὴ θαυμάσης,
 νυμφῶν γὰρ δὴ παῖδες
 οὔτοι γίνονται, τὸ θνητῶν
 ἅπαν διακυβερνῶντες,
 πολλοὶ διὰ πολλά, ὧν
 ἐρώσιν ἄνθρωποι, τὸν δὲ
 οὐράνιον φασὶν ἐν τῷ
 οὐρανῷ πράττειν τὰ θεῖα.
 μὴν ἐπήσθου τι τῆς ἀνὰ
 τὸν κήπον εὐωδίας ἢ
 βραδύνει σοι τοῦτο; ἀλλὰ
 προθύμως ἄκουε,
 προσβαλεῖ γὰρ σε μετὰ
 τοῦ λόγου καὶ τὰ μηλα.

1.6 Gli Amori

Guardali, gli Amori che
 raccolgono mele. Sono
 moltissimi, non
 meravigliartene: sono figli
 delle ninfe e governano
 tutti i mortali. Molti sono
 perché molte cose gli
 uomini amano, ma dicono
 che l'amore celeste in cielo
 tratta quel che è divino.
 Non senti il profumo che si
 alza dal giardino? Sei tardo
 di sensi? Ma ascolta
 almeno con attenzione:
 con le mie parole ti

1.6 Amori

Ecco li Amori che fanno
 vendemmia de pomi. Ma si
 sonno molti non ti dare
 meraviglia, perciò che
 nascono figlioli de nimphe,
 governadoli tucti li mortali,
 molti per molte cose in
 quali li homeni se
 innamorano; ma lo celeste,
 secondo che se dice, tratta
 in celo le cose divine. Senti
 tu l'odore che se sparge
 per l'orto o vero anchora
 non l'hai sintito? Ma sii
 pronto a l'udire perché da
 qui a uno poco te

ὄρθοι μὲν οὗτοι φυτῶν
ὄρθοι πορεύονται, τοῦ
μέσου δὲ αὐτῶν ἐλευθερία
βαδίζειν. πόα δὲ ἀπαλή
κατέχει τοὺς δρόμους οἷα
καὶ κατακλιθέντι
στρωμνῇ εἶναι. ἀπ' ἄκρων
δὲ τῶν ὄζων μῆλα χρυσᾶ
καὶ πυρσᾶ καὶ ἠλιώδη
προσάγονται τὸν ἔσμον
ὄλον τῶν ἐρώτων
γεωργεῖν αὐτά. φαρέτραι
μὲν οὖν αὐταὶ
χρυσόπαστοι καὶ χρυσαῖ
καὶ τὰ ἐν αὐταῖς βέλη,
γυμνῇ τούτων ἡ ἀγέλη
πᾶσα καὶ κοῦφοι
διαπέτονται
περιαρτήσαντες αὐτὰ
ταῖς μηλέαις, αἱ δὲ
ἐφεστρίδες αἱ ποικίλαι
κεῖνται μὲν ἐν τῇ πόα,
μυρία δὲ αὐτῶν τὰ ἄνθη,
οὐδὲ ἐστεφάνωνται τὰς
κεφαλὰς ὡς ἀποχρώσεως
αὐτοῖς τῆς κόμης. πτερὰ
δὲ κυάνεα καὶ φοινικᾶ καὶ
χρυσᾶ ἐνίοις μονοσὺ καὶ
αὐτὸν πλήττει τὸν ἀέρα
ξὺν ἀρμονίᾳ μουσικῇ. φεῦ
τῶν ταλάρων, ἐς οὓς
ἀποτίθενται τὰ μῆλα, ὡς
πολλῇ μὲν περὶ αὐτοὺς ἡ
σαρδῶ, πολλῇ δὲ ἡ
σμάραγδος, ἀληθινὴ δὲ ἡ
μάργηλις, ἡ συνθήκη δὲ
αὐτῶν Ἐφαιστοῦ
νοεῖσθω. οὐδὲ κλιμάκων

invaderà anche l'odore
delle mele.
I filari di piante procedono
in linea retta e tra di essi
c'è spazio libero per
passeggiare e l'erba cresce
morbida sui lati dei
sentieri, buona per
sdraiarsi e riposare.
Dall'alto dei rami, mele
dorate, rosse, gialle
invitano tutta la frotta
degli amori a raccoglierle.
Le loro faretre sono
rivestite d'oro e così le
frecce che contengono e lo
stormo è tutto nudo e
volano, leggeri:
appendono le faretre ai
meli, e i loro mantelli
colorati giacciono
sull'erba, variopinti dei
colori di tutti i fiori. Non
hanno corone in testa
come se bastassero i
capelli ad adornarli. Le ali
sono azzurre e pupuree e
dorate talvolta, e
percuotono l'aria con
un'armonia musicale. E
vedi le ceste in cui
raccolgono le mele!
Quante pietre preziose:
sardonica, smeraldi, vere
perle - Sembrano opera di
Efesto! Non hanno bisogno
che il dio costruisca per
loro scale per salire sugli

percoterando i pomi con le
parole insieme.
Questi rami di piantie
crescono in dritto, tra
quali piante è licito
passigiare, et herba tenera
copre le vie, la qual non
mancho che 'l letto
potrebe dare commodità
di riposo. Ma nella cima de
li rami pomi de colore
aureo e focoso e solare
sono; tirano in sua cultura
una gran compagnia de
Amori. Quasi tutti sono
spogliati de le faretre
indorate, piene de aurei
strali et havendo atthacate
quelle sopra li pomari, essi
volano legiermente e li
varii soi vestimente sonno
ben distesi sopra l'erba e
mostrano infiniti colori. Né
ghirlande portano in testa:
invece di quelle sonno
assai ornati dalle prope
chiome. Nere e roscie et
auree sonno le ale er
alcuni batthono con esse
quasi l'aere con armonia
musilcale. Deh! pon mente
a li cestelli nelli quali
repongono li pomi
vendemiati, quanto
resplendono de pietre
pretiose, sardoniche e
smeraldi e margeli
naturali, de quali la
compositione possemo

δέονται πρὸς τὰ δένδρα
παρ' αὐτοῦ, ὑψοῦ γὰρ καὶ
ἐς αὐτὰ πέτονται τὰ μήλα.

καὶ ἵνα μὴ τοὺς
χορεύοντας λέγωμεν ἢ
τοὺς διαθέοντας ἢ τοὺς
καθεύδοντας ἢ ὡς
γάνυνται τῶν μήλων
ἐμφαγόντες, ἴδωμεν, ὃ τι
ποτὲ νοοῦσιν οὗτοι. οἱ γὰρ
κάλλιστοι τῶν ἐρώτων
ἰδοῦ τέτταρες
ὑπεξεληθόντες τῶν ἄλλων
δύο μὲν αὐτῶν
ἀντιπέμπουσι μῆλον
ἀλλήλοισι, ἢ δὲ ἐτέρᾳ δυᾶς
ὁ μὲν τοξεύει τὸν ἕτερον, ὁ
δὲ ἀντιτοξεύει καὶ οὐδὲ
ἀπειλὴ τοῖς προσώποις
ἔπεισιν, ἀλλὰ καὶ στέρνα
παρέχουσιν ἀλλήλοισι, ἵν'
ἐκεῖ που τὰ βέλη πελάσῃ.
καλὸν τὸ αἰνίγμα: σκόπει
γὰρ, εἴ τι ξυνίημι τοῦ
ζωγράφου: φιλία ταῦτα,
ὃ παῖ, καὶ ἀλλήλων
ἴμερος, οἱ μὲν γὰρ διὰ τοῦ
μήλου παίζοντες πόθου
ἄρχονται, ὅθεν ὁ μὲν
ἀφίησι φιλήσας τὸ μῆλον,
ὁ δὲ ὑπτίαις αὐτὸ
ὑποδέχεται ταῖς χερσὶ
δηλον ὡς ἀντιφιλήσων, εἰ
λάβοι, καὶ ἀντιπέμψων
αὐτό, τὸ δὲ τῶν τοξοτῶν
ζεῦγος ἐμπεδοῦσιν ἔρωτα
ἦδη φθάνοντα, καὶ φημί

alberi: volano, infatti, in
alto sui meli.

Ma non parliamo soltanto
di quelli che danzano, di
quelli che corrono, di
quelli che dormono o che
stanno mangiando, di
gusto, le mele. Vediamo
cosa mai intendano fare
anche questi altri: vedi
quattro Amori, i più belli
di tutti, in disparte dagli
altri: due si palleggiano
l'un l'altro una mela; degli
altri due, si lanciano
frecce, l'uno contro l'altro,
ma non c'è alcuna
minaccia nei loro volti e
l'uno offre il petto all'altro,
pronto a ricevere la
freccia. Un bell'enigma:
vedi se riesco a capire
qualcosa di quel che ha
fatto il pittore. È l'amicizia,
ragazzo mio, è il desiderio
reciproco. Quelli che
giocano con la mela
significano l'inizio del
desiderio per cui l'uno
bacia la mela prima di
tirarla, l'altro la accoglie a
braccia tese ed è chiaro
che a sua volta, dopo
averla presa, la bacerà e la
rilancerà. La coppia di

reputare essere opera di
Volcano. Né de schali
hanno bisogno per
montare su li arbori,
perciò che volano in alto
apresso li pomi.

Ma acciò non consumiamo
parole de quelli che
ballano o vero corrono o
vero quelli altri che
dormono o veramente
come se alegrano satiati
de pomi, contempliamo
quel che costoro
intendono, perciò che
quattro bellidissimi tra
tucti li altri sonno reducti
in un loco. Fra quali, dui se
rimandono uno pome uno
a l'altro; li altri dui, uno
feriscie il compagno con
una freza, da la quale lui
medemo anchora è ferito.
Né segnio alcuno de
minacci se vede nelli volti
loro, anzi porgono el petto
uno a l'altro, per dare loco
alle ferrite. È molto bona
questa significazione.
Attendi bene anchora tu se
comprendi l'intento del
pittore. Sonno amicitie
queste, o giovane, et
amore di uno ver l'altro.
Quelli che giocavano col
pomo cominciano
innamorarsi, per la qual
cosa uno manda il pomo
poi che l'ha basciato e

τοὺς μὲν παίζουεν ἐπὶ τῷ
ἄρξασθαι τοῦ ἐρᾶν, τοὺς
δὲ τοξεύουεν ἐπὶ τῷ μὴ
ληξαι τοῦ πόθου.

ἐκεῖνοι μὲν οὖν, περὶ οἷς
οἱ πολλοὶ θεαταῖ, θυμῷ
συμπεπτῶκασιν καὶ ἔχει
τις αὐτοὺς πάλην. λέξω
καὶ τὴν πάλην, καὶ γὰρ
τοῦτο ἐκλιπαρεῖς: ὁ μὲν
ἤρηκε τὸν ἀντίπαλον
περιπτὰς αὐτῷ κατὰ τῶν
νώτων καὶ ἐς πνίγμα
ἀπολαμβάνει καὶ καταδεῖ
τοῖς σκέλεσιν, ὁ δὲ οὔτε
ἀπαγορεύει καὶ ὀρθὸς
ὑπανίσταται καὶ διαλύει
τὴν χεῖρα, ὑφ' ἧς ἄγχεται,
στρεβλώσας ἕνα τῶν
δακτύλων, μεθ' ὧν οὐκέτι
οἱ λοιποὶ ἔχουσιν, οὐδέ
εἰσιν ἐν τῷ ἀπρίξ, ἀλγεῖ δὲ
ὁ στρεβλούμενος καὶ
κατεσθίει τοῦ παλαιστοῦ
τὸ οὔς. ὅθεν
δυσχεραίνουσιν οἱ
θεώμενοι τῶν ἐρώτων ὡς
ἀδικοῦντι καὶ
ἐκπαλαίοντι, καὶ μήλοισ
αὐτὸν καταλιθοῦσι.

arcieri invece rafforzano
un amore già avviato: io
dico che la coppia che
gioca è all'inizio
dell'amore, i due Amori
tirano con l'arco perché
l'amore non scemi.

A quegli altri sta intorno
una folla di spettatori:
sono animosi ed è in corso
una lotta - ti descriverò
anche la lotta, dato che so
che lo desideri. L'uno ha
afferrato l'avversario dalle
spalle e lo stringe per
soffocarlo e lo avvinghia
con le sue gambe. L'altro
non cede e sta ritto e si
libera dalla mano che lo
sta strozzando,
torcendogli un dito, così
che le altre dita mollino la
presa: in preda al dolore,
quello con il dito storto
morde un orecchio al
compagno. E gli Amori che
assistono alla scena,
disgustati dalla
scorrettezza nella lotta, lo
lapidano a colpi di mele.

l'altro col mane stese lo
aspetta, con animo de
basciarlo, se lo pigliasse, e
da rimandarlo. Li altri dui
con la saetta confermano
amore già principiato. E
dico quelli giocare per
dare principio a lo amore,
et questi altri ferirse con
saette per non cessare de
amare.

Ma quelli circondati da
multi spettatori già se
corrocciano e combattono.
Io ti dichiararò anchora el
modo del suo combattere:
so che disidiri udire.
Costui ha preso l'avversario
volandoli sopra le spalle e
strignie per afogarlo,
avilupandoli intorno le
cosse. Ma quello non si
stracha, anzi sta dritto
nelli piedi e. discioglie le
mane da le quale è stretto,
torcendoli un deto, per la
qual cosa li altri non
posson più durare, né
pigliare, e questo altro,
sentendosi il deto storto,
si dole e magna l'orechia
al suo nimico. Questa cosa
commove a sdegno contra
lui li altri Cupidini, che lo
riguardano come Iniusto e
combattente contra
ragione del combattere,
dalli quali è con pomi
lapidato custui.

μηδὲ ὁ λαγῶς ἡμᾶς
 ἐκείνοσι διαφευγέτω,
 συνθηράσωμεν δὲ αὐτὸν
 τοῖς ἔρωσι. τοῦτο τὸ
 θηρίον ὑποκαθήμενον
 ταῖς μηλέαις καὶ
 σιτούμενον τὰ πίπτοντα
 ἐς γῆν μῆλα, πολλὰ δὲ καὶ
 ἡμίβρωτα καταλείπον
 διαθηρῶσιν οὔτοι καὶ
 ταράττουσιν ὁ μὲν κρότῳ
 χειρῶν, ὁ δὲ κεκραγῶς, ὁ
 δὲ ἀνασειῶν τὴν χλαμύδα,
 καὶ οἱ μὲν ὑπερπέτονται
 τοῦ θηρίου καταβοῶντες,
 οἱ δὲ μεθέπουσιν αὐτὸ
 πεζοὶ κατὰ ἴχνος, ὁ δ' ὡς
 ἐπιρρίψων ἑαυτὸν ὄρμησε
 καὶ τὸ θηρίον ἄλλην
 ἐτράπετο, ὁ δὲ
 ἐπιβουλεύει τῷ σκέλει τοῦ
 λαγῶ, τὸν δὲ καὶ
 διώλισθεν ἠρηκότα:
 γελῶσιν οὖν καὶ
 καταπεπτῶκασιν ὁ μὲν ἐς
 πλευράν, ὁ δὲ πρηνής, οἱ
 δὲ ὕπτιοι, πάντες δὲ ἐν
 τοῖς τῆς διαμαρτίας
 σχήμασι. τοξεύει δὲ
 οὐδεὶς, ἀλλὰ πειρῶνται
 αὐτὸν ἐλεῖν ζῶντα ἱερεῖον
 τῆ Ἀφροδίτῃ ἡδιστον.

οἷσθα γάρ που τὸ περὶ
 τοῦ λαγῶ λεγόμενον, ὡς
 πολὺ τῆς Ἀφροδίτης
 μέτεστιν αὐτῷ: λέγεται
 γοῦν περὶ μὲν τοῦ
 θηλάζειν τε αὐτό, ἃ ἔτεκε,

E non ci lasciamo sfuggire
 quella lepre là dall'altra
 parte: diamole la caccia
 insieme con gli Amori!
 Eccola, la bestia,
 acquattata sotto gli alberi
 che mangia le mele cadute
 a terra e le lascia
 semirosicchiate: gli Amori
 le danno la caccia e fanno
 rumore, uno battendo le
 mani, l'altro gridando,
 l'altro ancora agitando in
 aria il mantello; altri le
 svolazzano intorno
 urlando, altri la inseguono
 a piedi, sulle sue orme.
 Uno le si lancia sopra, per
 afferrarla, ma la bestia
 scappa via; un altro tenta
 di afferrare la lepre per
 una zampa, ma quella
 scappa di nuovo alla
 presa. E ridono tutti, chi
 buttandosi a terra di
 schiena, chi su un fianco,
 chi bocconi: tutti nelle
 pose della propria impresa
 fallita. Nessuno di loro usa
 l'arco: cercano di
 prenderla viva perché è
 questo il dono più gradito
 ad Afrodite.

Sai cosa dicono della lepre
 - che è strettamente
 collegata ad Afrodite. Della
 lepre femmina dicono che
 mentre sta allattando i
 piccoli che ha partorito ne

Né quel lépore voglio che
 lasciamo fugire, ma
 pigliònola insieme con
 quisti Cupidini. Questo
 animai, sedendo sotto
 quelli pomari e magniando
 li pomi che in terra
 caschono e molti anchora
 ne lassa infin al mezo
 magniati costoro il
 scacciono e disturbano,
 chi sbattendo le man e chi
 gridando, chi scrollando la
 veste, et elli volano con
 grido sopra l'animale et
 quelli altri lo persiquitano
 caminando a piede, un
 altro ha destese le aie per
 volare, e l'animai fugie per
 una altra via; un altro se
 ignegna prenderlo per la
 coda, da quel altro già è
 scorso oltra. Ridono
 dunque li Amori e
 cascano chi in el lato, chi
 con faccia in terra, chi in
 su, ciascuno in la figura
 del suo fallo, e nesuno lo
 feriscie, ma se sforzano
 pigliarlo vivo e offerirlo
 vivo a Venere, sacrificio
 gratissimo.

Sai bene anchora in quel
 che se dice del lepore, che
 è molto abbondante de cose
 di Venere. Perciò se dice
 che la femmina che lacta
 quelli che ha partorito [e]

καὶ ἀποτίκτειν πάλιν ἐπὶ
ταύτῳ γάλακτι καὶ
ἐπικυΐσκειν δὲ καὶ οὐδὲ εἷς
χρόνος αὐτῷ τοῦ τοκετοῦ
κενός, τὸ δὲ ἄρρεν σπείρει
τε, ὡς φύσις ἄρρένων, καὶ
ἐπικυΐσκει παρ' ὃ
πέφυκεν. οἱ δὲ ἄτοποι τῶν
ἐραστῶν καὶ πειθῶ τινὰ
ἐρωτικὴν ἐν αὐτῷ
κατέγνωσαν βιαίῳ τέχνῃ
τὰ παιδικὰ θηρώμενοι.

ταῦτα μὲν οὖν
καταλείπωμεν
ἀνθρώποις ἀδίκους καὶ
ἀναξίους τοῦ ἀντερᾶσθαι,
σὺ δέ μοι τὴν Ἀφροδίτην
βλέπε: ποῦ δὴ καὶ κατὰ τί
τῶν μηλεῶν ἐκείνη; ὄρας
τὴν ὑπαντρον πέτραν, ἧς
νᾶμα κυανώτατον
ὑπεκρέχει χλωρόν τε καὶ
πότιμον, ὃ δὴ καὶ
διοχετεύεται ποτὸν εἶναι
ταῖς μηλέαις; ἐνταῦθ' αἱ μοι
τὴν Ἀφροδίτην νόει,
νυμφῶν, οἶμαι, αὐτὴν
ἰδρυμένων, ὅτι αὐτὰς
ἐποίησεν ἐρώτων
μητέρας καὶ διὰ τοῦτο
εὐπαιδᾶς. καὶ κάτοπτρον
δὲ τὸ ἀργυροῦν καὶ τὸ
ὑπόχρυσον ἐκείνο
σανδάλιον καὶ αἱ περόναι

partorisce altri e li nutre
con lo stesso latte, e poi
ingravida di nuovo e non
c'è periodo in cui il suo
ventre sia vuoto di un
piccolo. La lepre maschio
la insemina, come fanno
tutti i maschi, ma rimane
anche gravido lui stesso al
contrario di quanto
solitamente avviene in
natura. E chi ha strane
abitudini sessuali
imparano dalla lepre
questa seduzione erotica
per sedurre con pratiche
violente i ragazzi.

Ma lasciamo queste cose
agli uomini ingiusti e
indegni di ricevere amore.
Tu invece guarda Afrodite.
Dove si trova, nel frutteto?
Vedi quell'antra nella
roccia, da cui sorge una
fonte d'acqua
azzurrissima, fresca e
dissetante che scorre a
irrigare gli alberi di melo?
Là, credimi, c'è Afrodite:
l'hanno collocata là le
ninfe perché le ha fatte
madre degli Amori, madri
di figli così belli. E lo
specchio d'argento, e quel
sandalo dorato e le fibbie
anch'esse d'oro, non sono
stati appesi a caso ma c'è
scritto che sono offerte di
Afrodite, doni delle ninfe.

partorisce altri sopra
quello medesimo latte e
doppo quelli anchora
partorisce, e niuno tempo
è vacuo del suo parto; è
maschio e femmina e
secondo la natura del
maschio s'impregna
contra suo natural. Ma
quelli che non hanno bon
loco apresso lo amore
hanno cognosciuto in
esso una' persuasione
amatoria, con arte violenta
consequendo li soi amori.

Lasciamo queste cose a
homeni iniusti et non
degni de essere reamati,
ma tu guarda la dea
Venere, dove et in qual
pomaro la sia. Vedi tu
quella petra formata come
speluncha, da la quale
escie una fonte chiara,
verdegianta e soave da
bere, la quale anchora
se sparge per adaquare i
pomari? Ivi hanno
collocata le nymphe la dea
Venere, rengratiandola
però che le fece matre de
bon figlioli, cioè Cupidini.
Ma il spechio de argento et
la pianella inaurata, le fibie
di oro non stando in otio,
ma dicono che sonno cose
di Venere, et è scritto et

αί χρυσαῖ, ταῦτα πάντα
οὐκ ἀργῶς ἀνήπται: λέγει
δὲ Ἀφροδίτης εἶναι, καὶ
γέγραπται τοῦτο, καὶ
νυμφῶν δῶρα εἶναι
λέγεται, καὶ οἱ ἔρωτες δὲ
ἀπάρχονται τῶν μήλων
καὶ περιστῶτες εὔχονται
καλὸν αὐτοῖς εἶναι τὸν
κῆπον.

I.15 ΑΡΙΑΔΝΗ

ὅτι τὴν Ἀριάδην ὁ Θησεὺς
ἄδικα δρῶν — οἱ δ' οὐκ
ἄδικά φασιν, ἀλλ' ἐκ
Διονύσου — κατέλιπεν ἐν
Δία τῇ νήσῳ καθεύδουσαν,
τάχα που καὶ τίθης
διακῆκοας, σοφαὶ γὰρ
ἐκεῖναι τὰ τοιαῦτα καὶ
δακρύουσιν ἐπ' αὐτοῖς,
ὅταν ἐθέλωσιν. οὐ μὴν
δέομαι λέγειν, Θησέα μὲν
εἶναι τὸν ἐν τῇ νηί,
Διόνυσον δὲ τὸν ἐν τῇ γῆ,
οὐδ' ὡς ἀγνοοῦντα
ἐπιστρέφοιμ' ἂν ἐς τὴν ἐπὶ
τῶν πετρῶν, ὡς ἐν μαλακῷ
κεῖται τῷ ὕπνῳ.

οὐδὲ ἀπόχρη τὸν
ζωγράφον ἐπαινεῖν, ἀφ'
ᾧ κἂν ἄλλος ἐπαινοῖτο,
ῥᾶδιον γὰρ ἅπαντι καλῆν

A lei gli Amori offrono
mele e le stanno intorno,
pregandola che sia sempre
bello il loro giardino.

I.15 Arianna

Traduzione italiana

La storia di Teseo che agì
ingiustamente nei
confronti di Arianna – ma
alcuni dicono che non fu
ingiustizia, ma per volere
di Dioniso – quando la
abbandonò nell'isola di
Dia addormentata, certo
l'hai sentita dalle fiabe
della tua balia. Sono, le
balie, a raccontare le storie
e piangono a volontà nel
raccontarle. Non serve
dunque che dica che è
Teseo quello sulla nave, e
Dioniso quello che sta
approdando a terra. E se ti
dico di guardare a quella
donna distesa in un dolce
sonno tra le braverocce,
non credo che tu non la
riconosca.

Ma non basta elogiare il
pittore per ciò per cui
chiunque potrebbe essere
elogiato. È piuttosto facile,

dicese anchora che sonno
doni di nymphe. E li Amori
fanno le primitie de pomi
et li circostanti pregono
che l'orto li sia bono.

I.14 Arianna

Che il Theseo, facendo
torto ad Ariadna, o vero,
secondo alcuni, non li
facendo lui torto, ma
trovandola dormire presa
da Baccho, l'havesse'
lassata in una isola ditta
Dia, forse hai udito dalla
tua balia. Perché quelle
sonno savie circa simile
cose et alchune volte non
senza lachrime le
raccontano quando li vien
voglia. Ma al presente non
accade ch'io te dechiari
costui essere Theseo;
quello oltre che è in terra è
Bacco; né come
inconsapevole se
affrettarebe verso colei
che dorme molto
sohavemente sopra le
pietre.

Nè basta lodare questo
pittore per quello che
lodaresti ogni altro, perché
quale è quel pittore che

μὲν τὴν Ἀριάδην
 γράφειν, καλὸν δὲ τὸν
 Θεσέα, Διονύσου τε
 μυρία φάσματα τοῖς
 γράφειν ἢ πλάττειν
 βουλομένοις, ὧν κἄν
 μικροῦ τύχη τις, ἤρηκε τὸν
 θεόν: καὶ γὰρ οἱ κόρυμβοι
 στέφανος ὄντες Διονύσου
 γνώρισμα, κἄν τὸ
 δημιουργημὰ φαύλας
 ἔχη, καὶ κέρασ
 ὑπεκφυόμενον τῶν
 κροτάφων Διόνυσον
 δηλοῖ, καὶ πάρδαλις
 ὑπεκφαινομένη αὐτοῦ
 θεοῦ σύμβολον. ἀλλ'
 οὕτως γε ὁ Διόνυσος ἐκ
 μόνου τοῦ ἐρᾶν
 γέγραπται: σκευὴ μὲν γὰρ
 ἠνθισμένη καὶ θύρσοι καὶ
 νεβρίδες, ἔρριπται ταῦτα
 ὡς ἔξω τοῦ καιροῦ, καὶ
 οὐδὲ κυμβάλοις αἰ Βάκχαι
 χρῶνται νῦν, οὐδὲ οἱ
 Σάτυροι αὐλοῦσιν, ἀλλὰ
 καὶ ὁ Πᾶν κατέχει τὸ
 σκίρτημα, ὡς μὴ
 διαλύσειε τὸν ὕπνον τῆς
 κόρης, ἀλουργίδι τε
 στείλας ἑαυτὸν καὶ τὴν
 κεφαλὴν ῥόδοις ἀνθίσας
 ἔρχεται παρὰ τὴν
 Ἀριάδην ὁ Διόνυσος,
 μεθύων ἔρωτι, φησὶν περὶ
 τῶν ἀκρατῶς ἐρώντων ὁ
 Τήιος.

per chiunque, dipingere
 una bella Arianna, o un bel
 Teseo. Ma molteplici sono
 le sembianze di Dioniso
 per chi voglia dipingerlo o
 scolpirlo, basta trovare un
 piccolo dettaglio, e si
 potrà dire di aver trovato il
 dio: la corona d'edera è
 l'attributo che identifica
 Dioniso anche nell'opera
 di un artista da poco;
 anche le corna che
 spuntano dalla fronte
 indicano Dioniso, e se
 compare una pantera è il
 simbolo del dio. Ma questo
 Dioniso è raffigurato solo
 come un innamorato. Via
 la veste fiorita, i tirsi, le
 pelli di cerbiatto: non
 c'entrano con questo
 attimo speciale; e le
 Baccanti non battono i
 cembali, e i Satiri non
 suonano gli auloi, anche
 Pan trattiene i suoi balzi,
 per non turbare il sonno
 della fanciulla. Ha
 indossato la rossa veste,
 ha il capo cinto di rose, e
 si slancia verso Arianna,
 ebbro d'amore, come dice
 il poeta di Teo di chi ama
 senza misura.

non dipignesse facilmente
 Ariadna bella et Theseo
 bello? Et diverse sono le
 inmagine di Bacco cui le
 volesse dipignere o vero
 scolpire, delle qual poca
 parte se ben consequisse
 alcuno ha espresso tucto
 il-dio. Perché li boccoli di
 l'hedera, delli quali sonno
 fatte corone, sono segno
 di Baccho, anchora che
 l'artificio non stia troppo
 bene, e le corna che
 nascono nelle tempie
 dichiarano Baccho, et il
 pardo che appare è segno
 di quello medesimo. Ma
 questo Baccho è dipinto da
 solo innamorato. Perciò
 che l'habito et li rami
 fioriti et le pelle di cervo
 sonno refutate come cose
 che non faccino al
 proposto; né 'lli cimbali
 usano al presente le donne
 sacrificanti a Baccho, né 'lli
 Satiri cantono con fiutti.
 Anchora il dio Pan ritene lo
 salto temendo non
 isvegliare la giovane del
 sonno. E ornandosi Baccho
 con una veste di porpora e
 il suo capo con fiori viene
 da Ariadna come inebriato
 d'amore, come dirrebe il
 poeta de quelli che sonno
 incontinenti d'amore.

ὁ Θησεύς δὲ ἐρᾶ μὲν, ἀλλὰ
τοῦ τῶν Ἀθηνῶν καπνοῦ,
Ἀριάδνην δὲ οὔτε οἶδεν
ἔτι, οὔτε ἔγνω ποτέ, φημι
δ' αὐτὸν ἐκλελῆσθαι καὶ
τοῦ Λαβυρίνθου, καὶ μηδὲ
εἰπεῖν ἔχειν, ἐφ' ὅτῳ ποτὲ
ἔς τὴν Κρήτην ἔπλευσεν,
οὔτῳ μόνον τὰ ἐκ πρῶρας
βλέπει. ὄρα καὶ τὴν
Ἀριάδνην, μᾶλλον δὲ τὸν
ὑπνον: γυμνὰ μὲν ἔς
ὀμφαλὸν τὰ στέρνα
ταῦτα, δέρη δὲ ὑπτία καὶ
ἀπαλὴ φάρυγξ, μασχάλη
δὲ ἡ δεξιὰ φανερὰ πᾶσα, ἡ
δὲ ἑτέρα χεὶρ ἐπίκειται τῇ
χλαίνῃ, μὴ αἰσχύνῃ τι ὁ
ἄνεμος. οἶον, ὃ Διόνυσε,
καὶ ὡς ἡδὺ τὸ ἄσθμα. εἰ δὲ
μήλων ἢ βοτρώων ἀπόζει,
φιλήσας ἐρεῖς.

Anche Teseo, sì, è
innamorato, ma del fumo
che si alza dalle case di
Atene: non conosce più
Arianna, né mai l'ha
conosciuta. Dico che si è
dimenticato anche del
labirinto e non sa dire
perché ha navigato fino a
Creta: vede soltanto quel
che c'è davanti alla sua
prua. Ma guarda Arianna,
o piuttosto il suo sonno:
nuda sul petto fino alla
vita, Il collo reclinato
all'indietro mostra la gola
morbida; tutta la spalla
destra è scoperta, e la
mano sinistra trattiene la
veste, perché il vento non
la scopra impudicamente.
Com'è dolce, Dioniso, il
suo respiro! Profuma di
miele e di grappoli d'uva:
baciala e ci dirai se è vero.

Theseo è bene
innamorato, ma del fumo
de Athene sua patria, ma
Ariadna né hora conosce,
né ha mai conosciuto. <...
> lui ancora essere
dimenticato del labirinto,
né poter dire per che
cagion navigasse in
Candia, tanto attesamente
guarda lui solo che è
contra la prora. Vedi la
Ariadna, anzi il sonno.
Questo petto è discoperto
insino allo ombillico et il
collo in su disteso et la
morbida gola, la dextra
lasena tutta discoperta;
ma l'altra mano è sopra la
veste, preoccupando il
vento che non discoprisse
in lei qualche parte non
licita et disonesta a
vedere. Oh quanto è dolce
el suo fiato, o Baccho, et
par che sappia de pomi o
vero d'uva: basciala, poi
ne lo dirrai.

English abstract

Around 1515, Titian (Tiziano Vecellio) was called by Alfonso d'Este to complete his "Camerino delle pitture": Titian found the cycle begun by Giovanni Bellini with the so-called *Feast of the Gods* – a painting that Titian himself retouched heavily to satisfy the client's tastes. The other three paintings in the series were inspired, in varying degrees, by the text of *Imagines* by Philostratus that Demetrius Mosco had recently vulgarised for Alfonso's sister, Isabella.

Titian drew inspiration from the *ekphrasis* of ancient paintings and yet interpreted them freely, going as far as inventing, for the image that concludes the cycle *The Bacchanal of the Andrians* (1523-1524), the figure of sleeping maenad that had as its model a statue that just recently had entered the collection of Julius II: the Vatican Ariadne. It should be noted, however, that at the time, the sculpture was identified as Cleopatra. But Titian, with brilliant artistic intuition, sees in that Sleeping Beauty the bacchante *par excellence*, Dionysus' bride: Ariadne.

The essay also presents, in an Appendix, the excerpts from *Imagines* by Philostratus (I.24 ΑΝΔΡΙΟΙ, I.6 ΕΡΩΤΕΣ, I.16 ΑΡΙΑΔΝΗ), which inspired the painter for the cycle: a Greek text, with Italian translation and the vulgarisation by Demetrio Mosco that Alfonso (and therefore Titian) had at his disposal.

'Sotto gli occhi di tutti'

Note sulla raffigurazione di Arianna addormentata nell'arte del Novecento

Micol Forti

In occasione della realizzazione, a opera del Primaticcio, della copia in bronzo del *Laocoonte* nel 1540, Benvenuto Cellini scrive un immediato – e alquanto polemico – resoconto che lamenta la diffusa tendenza di nobili e facoltosi committenti a richiedere copie sempre delle medesime opere, le “prime belle anticaglie” di Roma, invece di sostenere il talento creativo di artisti contemporanei, come lui. Quelle “prime belle anticaglie” sono di fatto le sculture collocate nel Cortile del Belvedere in Vaticano, dove era presente anche l'*Arianna addormentata*, individuata all'epoca come *Cleopatra*, copia romana del II secolo d.C. da un originale ellenistico. Nell'analisi di tale scritto, Salvatore Settis sottolinea il valore di “lista canonica” assunto dall'elenco stilato da Cellini e che la “riduzione del *corpus* a poche statue scelte (e consacrate dal luogo di collocazione) si traduceva in un'esaltazione del carattere perpetuamente esemplare della scultura antica, innescando la pratica di riprodurla” (Settis 1999, 13-14; vedi anche Settis, Anguissola, Gasparotto 2015).

Tralasciando aspetti legati alla storia del gusto e al ruolo delle repliche nel corso dei secoli, tale considerazione pone la ben più vasta questione relativa allo statuto della scultura classica nell'arte contemporanea. Questione sottesa ma non elusa nella scelta e nell'analisi delle opere che, a mo' di esempio, si offrono sul tavolo della riflessione, estrapolate dalla folta presenza del mito di Arianna e della sua figura nell'arte del Novecento e contemporanea.

Punto di partenza sono la specificità e la forza iconica della celebre scultura vaticana che permette di isolare alcuni snodi cruciali, intorno ai quali riconsiderare l'espansione della persistenza mnemonica, conscia e inconscia, e della polivalenza semantica di questa immagine esemplare.

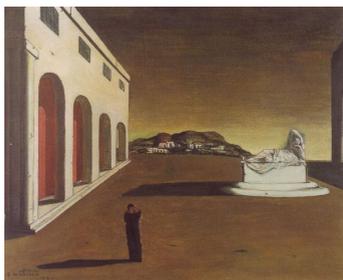
Nella raffigurazione ‘canonica’ dei Musei Vaticani, *Arianna* è distesa, dorme, forse sogna. Alcuni dei cuori pulsanti del mito che porta il suo nome – il labirinto, il Minotauro, Teseo, lo stesso Dioniso – sono esclusi dal perimetro narrativo. Immaginata quale elemento singolo, isolato e rialzato, al di là della corretta individuazione del personaggio, che da Cleopatra passa ad Arianna, la scultura condensa l’intero impianto narrativo e dispone il ‘tempo del racconto’ nella sospensione del detto, nella pausa quale radura per possibili, percorribili, sentieri.

Le tante rielaborazioni artistiche della scultura confermano i caratteri di “flessibilità, legata alla leggerezza e alla resistenza del mito”, così come la sua “versatilità, ovvero la polivalenza” (Sbardella 2017, 20) che, rispetto a questa particolare immagine, pongono l’artista a confronto con il labirintico terreno d’incontro tra interpretazione e creazione. Il rapporto che si attiva fra tradizione, memoria, artista e contesto, nella realizzazione di ogni opera esplicitamente o implicitamente dialogante con un’immagine del passato, rende indispensabile collocare in un’ottica non di degrado ma di vitale interpolazione, i concetti di ‘deviazione’ e di ‘perdita’ rispetto a una specifica e dichiarata formula espressiva. Ovvero deviazione e perdita vanno intese quali forme di durata, di persistenza, quali aspetti del *Nachleben*, secondo l’accezione warburghiana, prerogativa delle immagini prototipo, delle *Urformen*. Una prospettiva nodale per affrontare alcune delle coordinate all’interno delle quali si sono sviluppate e si sviluppano le ricerche contemporanee.

“Differenza e ripetizione” (Deleuze 1968), serialità, rottura della linearità temporale, enigmatica alterazione degli schemi precostituiti, rispetto a un’immagine la cui esemplarità è ‘sotto gli occhi di tutti’, rappresentano importanti modalità di azione del sistema mitopoietico della cultura e dell’arte novecentesca. E tali modalità influenzano i diversi accenti interpretativi dei tanti volti espressi dal personaggio Arianna, che dalla appartenenza alla sfera mitologica diventa una potente lente di ingrandimento, deformazione, intensificazione attraverso cui affrontare le domande, senza risposta, del tempo presente.



1 | Henri Matisse, *Nude Bleu (Souvenir de Biskra)*, 1907, Olio su Tela, Baltimore Museum of Art, Baltimore, Maryland, US.



2 | Giorgio de Chirico, *La Mélancolie d'une belle journée*, 1913, olio su tela, Musée des Beaux-Arts, Bruxelles.

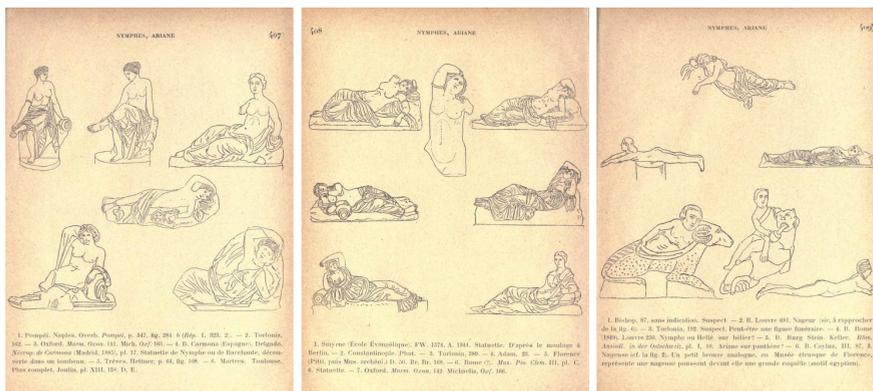
Si esclude da queste note il pur ricco scambio che l'arte della fine del XIX secolo ha avuto con il mito e il prototipo dell'*Arianna* dormiente, il cui moto oscillatorio – tra Cleopatra (Delacroix), l'odalisca distesa (Ingres), la ninfa addormentata (Vanderlyn) e Arianna abbandonata (Waterhouse o Watts) – è estremamente fluido e spesso associato a una predilezione per le composizioni di nudi nel paesaggio o per il gusto orientaleggiante, ed arriva fino al celebre *Nude bleu (Souvenir de Biskra)* [Fig. 1] dipinto da Henri Matisse nel 1907 parallelamente alla realizzazione della scultura in bronzo dello stesso soggetto, opera che apre questioni più complesse che saranno oggetto di un ulteriore, futuro approfondimento.

La serie di dipinti che Giorgio de Chirico realizza nella prima metà del secondo decennio del Novecento, oggetto di una ricognizione da parte di Matias Nativo e Alessia Prati in questo stesso numero di *Engramma* (Nativo, Prati 2019), rappresenta un passaggio centrale della presa in carico da parte dell'artista del deposito mnemonico dell'antico, da un lato attraverso l'evidenza della riconoscibilità dell'opera, fino alla citazione in vari titoli, dall'altro giocando con la sua dichiarata ambiguità semantica [Fig. 2].

Molto si è scritto intorno alla produzione di de Chirico di questi anni, alla nascita della Metafisica, alla serie delle *Piazze* in generale e a quelle con *l'Arianna* in particolare. Fondamentale lo studio di Michael R. Taylor su questa serie (Taylor 2002), che ricostruisce il contesto in cui nasce nonché l'influenza esercitata sulla produzione successiva, e il catalogo curato da Ester Coen nel 2003 per la mostra *Metafisica*, con scritti di Hans Belting, Marisa Volpi e Paul Zanker dedicati alle 'arianne' (Coen 2003), preceduti e seguiti dagli studi di Paolo Baldacci (a partire da Baldacci 1997). A questi e

a numerosi altri testi si rimanda per la puntuale ricostruzione storico-critica delle opere in questione, rispetto alle quali si vogliono qui isolare solo alcuni aspetti.

La citazione della scultura di *Arianna* è tanto esplicita quanto falsa: pur conoscendo il capolavoro Vaticano e il suo doppio fiorentino, de Chirico predilige quale riferimento iconografico i disegni raccolti nelle tavole del *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, pubblicato in vari e fortunati volumi da Salomon Reinach (Reinach 1897, I, 415, 385; II, 407, 408, 409) [Fig. 3 a-b-c], autore peraltro di un interessante studio dal titolo *L'histoire des gestes*, apparso sulle pagine della "Revue archéologique" nel 1924 (Reinach 1924). Un repertorio di gesti, pose, atteggiamenti, disposizioni e articolazioni dei corpi, così come di panneggi, acconciature, tipologie fisionomiche. Per lo storico e archeologo, nonché studioso di Schopenhauer, le aree di provenienza, le datazioni, le collezioni a cui le opere appartengono, pur rappresentando dati essenziali ricostruiti sulla base delle conoscenze dell'epoca, non esauriscono gli obiettivi del repertorio. Reinach è interessato a individuare, fissare, rendere riconoscibile, una tipologia e le sue varianti, sganciandola da qualsivoglia implicazione estetica, qualitativa, artistica nel senso più complesso del termine. Il riferimento a modelli tratti da sculture tridimensionali, risulta 'controllato' ed 'edulcorato', attraverso il trasferimento grafico e la visione frontale, che contribuisce a riportare su un piano bidimensionale, le composizioni fortemente accentuate nella loro verticalità e orizzontalità, restituendo un'immagine parzialmente storica delle opere riprodotte, resa ancora più astratta dalla sequenza paratattica sullo spazio della pagina. Un aspetto che entra in consonanza con le riflessioni che, in quello stesso arco di anni, stanno facendo studiosi come von Hildebrand (Hildebrand 1893), Riegl, Worringer, Wölfflin (Wölfflin 1931) e lo stesso Warburg (Forti 2013; Forti 2015, 249-264), intorno al binomio tridimensionalità-angoscia, al residuo di inquietudine depositato nello spazio cubico, quello in cui l'uomo si trova di fronte all'inarrestabile e non dominabile fluire del mondo esterno.



3a-b-c | Salomon Reinach, *Répertoire des statues*, Leroux, Paris 1897, Tomo II, pp. 407, 408, 409.

Com'è noto de Chirico svolge la sua prima formazione nella terra natale, in Grecia, dove studia disegno con Emile Gilliéron, che fu il disegnatore prima di Heinrich Schliemann a Tirinto, nell'Argolide, poi di Arthur Evans a Cnosso, proprio nel palazzo di Minosse, padre del Minotauro e di Arianna. Gilliéron e Evans hanno contribuito a formare l'immagine collettiva del mondo preclassico, attraverso la declinazione visiva di uno dei luoghi simbolo di quel mondo, utilizzando canali differenti: le ricostruzioni/ invenzioni delle decorazioni pittoriche all'interno del Palazzo; la pubblicazione di quattro volumi illustrati relativi al sito; l'intensa attività commerciale di Gilliéron come copista che diffuse, vendendole, le sue riproduzioni a collezioni pubbliche e private.

Un insegnante di sicuro interesse per il giovane de Chirico affascinato, come il fratello minore Andrea (Alberto Savinio), dal mondo antico, assetato di un pensiero filosofico e letterario che gli consentisse di scardinare la struttura consolidata dell'estetica winckelmanniana, per avvicinare e forse riformulare il mito tragico, insinuandosi nel ventre ove ogni pulsione umana, anche la più indicibile, ha origine e senso. La sua dichiarata predilezione per la pittura di Böcklin e per il pensiero di Friedrich Nietzsche, oltre che di Schopenhauer, e di Otto Weininger, Freud, Jung, nutre il terreno della sua ricerca artistica, nella quale tensioni biografiche e volontà di rendere visibile una diversa percezione dello spazio, estraniante ed ermetico, e un tempo 'sospeso' del racconto, convergono. In linea con le statue dei politici che nello stesso periodo abitano le stesse *Piazze*, anche la scultura di *Arianna*, tratta da diversi

modelli di Reinach, è allo stesso tempo icona culturale e figura anonima. Non è l'esattezza della citazione che interessa de Chirico ma la riattivazione del nostro deposito di memoria, facendoci domandare chi è, perché si trova lì, se è proprio lei. Non è la vicenda del mito a coinvolgere l'artista, piuttosto la posa malinconica (Centanni 2001 e, in questo numero di Engramma, Centanni 2019), con il braccio alzato e la testa sostenuta dall'altra mano, un sonno che non è ristoratore bensì accumulatore di inquietudini, incarnazione di una distanza o di un dolore non espressi, non narrati, ma portati al centro della scena, posti su un piedistallo, messi 'sotto gli occhi di tutti'.



4 | Giorgio de Chirico, *La statue silencieuse*, 1913, olio su tela, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

Le variazioni sul tema e le diverse disposizioni della scultura nello spazio diventano elemento pregnante del meccanismo creativo, fino a *La statue silencieuse*, del 1913 [Fig. 4], tela conservata a Düsseldorf, dove l'artista sembra ispirarsi alla figura riprodotta al n. 6 di pagina 407 del secondo volume del *Répertoire* di Reinach. Il busto, con il braccio alzato e i capelli corti, è ribaltato sul piano frontale, riducendo maggiormente la plasticità della scultura e

chiudendo lo spazio della piazza, che non comprende più *Arianna*, ma è ormai dietro di lei. Il "close up", come rileva Belting, separa lo sguardo e genera una frattura tra interno e esterno già fortemente in bilico nelle altre composizioni (Belting 2003, 18-32), invertendo i rapporti gerarchici tra spazio e oggetti, offrendo a questi ultimi – qui alla figura/icona *Arianna* – un dominio incontrastato sulla presenza dell'uomo. L'*Arianna* nel dipinto di Düsseldorf è la sola che non si mostra nella sua interezza, ma soprattutto è la sola che non getta la lunga ombra a terra, carattere distintivo della soluzione luministico-poetica di queste opere. Come analizzato da Victor Stoichita in *Breve storia dell'ombra*, nell'intero sviluppo della storia delle immagini, l'ombra è un elemento nel quale convergono molteplici implicazioni semantiche (Stoichita 1997). È de Chirico che, nel bello e complesso testo del 1912, *La volonté de la statue*, sembra voler dare voce ad Arianna e la immagina, nel sogno di un equilibrio tra malinconia e beatitudine, mentre "nel piacere dell'eternità

annega la sua anima nella contemplazione della sua ombra” (de Chirico 1912, 36). Le ombre nelle opere di de Chirico pongono la questione dell’identità di oggetti e personaggi, messi in discussione quali immagini del loro doppio, che l’artista indaga costantemente, anche nei suoi autoritratti. L’ombra che *Arianna* proietta alla luce obliqua di un tardo meriggio che si diffonde in tutte le versioni delle *Piazze*, non è la sua ombra, o meglio, essa si distingue dall’immagine così immediatamente riconoscibile della scultura classica, contraendosi entro i confini geometrici di un’ombra anonima e generica, squadrata e cieca come le arcate e le finestre degli edifici che la circondano.



5 | Gianfranco Gorgoni, *Andy Warhol e Giorgio de Chirico*, 1974 ca., fotografia.
 6 | Giorgio de Chirico, *Piazza d'Italia*, 1950, olio su tela, Collezione Privata.
 7 | Andy Warhol, *Piazza d'Italia with Arianna (from de Chirico)*, 1982, acrilico su tela, Andy Warhol Museum, Pittsburgh, Pennsylvania, US.

È forse questo uno degli elementi di attrazione, oltre al rapporto tra ripetizione e differenza, che portano Andy Warhol a interessarsi a de Chirico, conosciuto anche personalmente ad un party nel 1974 [Fig. 5] (Bonito Oliva 1982; Taylor 2002, 164-167; Kuspit 1993, 67 e ss.). La versione della *Piazza d'Italia* che Warhol sceglie è del 1950 [Fig. 6], quasi a sottolineare che non può e non deve avere peso il dato storico-filologico del primato dell’esecuzione e dell’originalità dell’opera. Nel viraggio cromatico e nella giustapposizione delle quattro repliche della stessa immagine [Fig. 7], Warhol esaspera le ombre, le rende protagoniste della composizione, agendo anche sui rapporti tra pieno e vuoto, primo piano e fondo, rispetto all’opera del maestro italiano. Attraverso quello che Stoichita definisce un processo di “polimerizzazione dell’immagine”, Warhol agisce sia sul piano fisico, “attribuendo un’unità liscia, artificiale e indistruttibile al multiplo della vita”, sia sul piano simbolico, seguendo l’idea radicata nella dialettica della rappresentazione occidentale, secondo la quale “la frontalità – e lo specchio – rappresentano la forma simbolica

del rapporto tra l'io e il sé, mentre il profilo - e l'ombra - rappresentano la forma simbolica del rapporto tra sé con l'altro" (Stoichita 1997, 187-208).

La dialettica tra sé e l'altro attraversa drammaticamente, spesso violentemente, gran parte dell'arte della prima metà del Novecento, che reagisce come un sismografo alla Grande guerra, all'avvento delle dittature, alla Guerra civile spagnola e al Secondo conflitto mondiale, di fronte all'inesorabile smantellamento di un sistema di valori e di principi etico-civili. Nell'ambito del movimento Surrealista il mito, e in particolare il mito di Arianna, del labirinto e del Minotauro, svolge un ruolo di crocevia di tensioni, luogo dove esplodono profonde lacerazioni, potente strumento metaforico per poter affrontare la realtà. Come altri artisti anche André Masson vive l'esperienza dell'arruolamento e della partecipazione diretta ai combattimenti nello scenario della Prima guerra mondiale, quando viene gravemente ferito rimanendo agonizzante, per un'intera notte, sul campo di battaglia. La convivenza con questo trauma, la partecipazione attiva agli avvenimenti che segneranno i decenni seguenti, insieme al suo personale mondo poetico, determineranno la sua percezione 'attuale' e 'inquieta' del mito.



8 | André Masson, *Gradiva*, 1938-1939, olio su tela, Centre Pompidou, Paris.

Nel 1939 Masson, di rientro dalla Spagna, ricuce i rapporti con il movimento surrealista, interrotti nel 1929 dopo una furiosa lite con Breton. A suggellare la riconciliazione sarà un'opera di grande interesse, *Gradiva* [Fig. 8] (Chadwick 1970; Masson 1989). Il soggetto è naturalmente ispirato all'omonimo romanzo di Jensen del 1903 (Jensen 1903), reso celebre dall'interesse di Freud, che gli dedicò un saggio (Freud 1907) acquistando anche un calco del rilievo conservato ai Musei Vaticani, ove è raffigurata una *Gradiva* ovvero "colei che cammina" [Fig. 9]. Questa figura femminile nell'atto di incedere è un topos archeologico e letterario particolarmente caro al gruppo, se si pensa che Breton le intitolerà la sua



9 | *Gradiva*, rilievo marmoreo da un originale di IV sec. a.C., Musei Vaticani, Città del Vaticano.

Galleria, aperta nel 1937 al numero 31 di Rue de Seine e chiusa l'anno successivo per la sua partenza alla volta del Messico (Breton 1939, 19).

Nonostante l'evidenza del titolo e i chiari riferimenti al contesto pompeiano in cui si svolge la novella di Jensen (le pareti dipinte, il Vesuvio in eruzione) – contesto che delimita uno spazio debitore della pittura di de Chirico, artista particolarmente amato dai surrealisti (Breton 1957, 82-83, 245-246) – la

fanciulla non avanza, ma è arrestata nella posa di Arianna addormentata, distesa quasi in bilico su un piedistallo, con il braccio alzato, la testa reclinata e gli occhi chiusi. Il corpo parzialmente panneggiato è dilaniato, ma soprattutto sta subendo un processo di metamorfosi. Le carni morbide che un giorno avevano dato forma all'incedere leggiadro della fanciulla, si stanno trasformando – novella *Dafne* – in freddo marmo, in quello strumento che dà veste eterna all'arte: ma nulla può contro le atrocità della vita. Dalla donna al suo simulacro, e forse anche l'inverso, seguendo Eraclito, filosofo che Masson predilige subito dopo Nietzsche, "il cammino della partenza è il cammino del ritorno". "Qui est le plus vivant, le peuple des statues ou celui des mortels? Une multitude de Commandeurs se mêle à la foule des Trompeurs" proclama Masson in un articolo del 1959 su *Monsù Desiderio* e sulla capacità dell'artista lorenese di operare "une véritable osmose : l'homme de marbre et l'homme de chair s'identifient, comme s'ils avaient fait un alchimique échange. Leur départ, au premier regard, est indiscernable" (Masson 1994, 163-164).

Uno sciame d'api sembra attratto dal corpo in putrefazione che né il fascino femminile né la bellezza artistica, possono fermare. La componente erotica, mescolata alla drammaticità, alla violenza e alla morte, è un'importante chiave interpretativa nella rilettura delle fonti mitologiche da parte del surrealismo e costantemente presente nell'opera di Masson come ben ricordato da Daniel Henry Kahnweiler:

“l’universo di Masson non era un universo di forme come quello dei cubisti, ma un universo di forze. I cubisti vivevano in un Eden in cui avevano bandito l’infelicità e la morte. Il mondo di Masson è scosso da passioni violente. È un mondo dove gli uomini nascono e muoiono, conoscono la fame e la sete, l’amore e la guerra. È una pittura tragica che non resta estranea a nulla che sia umano, è veramente la pittura di una generazione che, proprio quando aspira all’esaltazione dionisiaca di Nietzsche, trema di ‘Weltangst’” (Kahnweiler 1942).

Tale universo si è arricchito anche della profonda amicizia che ha legato Masson a Georges Bataille, conosciuto nel 1927. La loro fertile collaborazione genererà ricerche, progetti, iniziative, tra cui la fondazione della rivista “Minotaure” nel 1933, alla quale collaboreranno per le copertine Matisse, Picasso, Dalì, Ernst, Magritte e molti altri. Per entrambi il mito appare come veicolo di potenti esigenze creative, in continua elaborazione, strumento indispensabile, per quanto sfuggente, per riannodare la percezione del sacro, per indagare l’inconscio e il sogno, in una ricerca implacabile, nelle parole e nei segni, delle esperienze-limite a cui sottoporre la materia simbolica.

Il percorso nell’ambito surrealista potrebbe arricchirsi di numerosi mascheramenti, citazioni, interpolazioni del modello iconico dell’*Arianna addormentata*, attraverso le opere di grandi artisti da Picasso a Dalì fino a Delvaux. Una produzione che supera i confini del movimento, proseguendo le sue sperimentazioni in contesti storico-sociali e culturali differenti, eppure consentendo di verificare la persistenza vitale di alcuni elementi.

Citiamo qui solo un dipinto che Picasso realizza il 29 dicembre 1953, in duplice versione, intitolato *L’ombre sur la femme* [Fig. 10]. L’artista si è separato da Françoise Gilot. La sua ombra si staglia, inquietante e minacciosa, proiettando la sagoma sul corpo della donna, la quale è raffigurata distesa, come un piedistallo, sul letto della loro camera, con le braccia alzate e le gambe incrociate, mentre dorme. È evidente il richiamo alla posa dell’*Arianna addormentata*, frequentemente utilizzata da Picasso e spesso da lui associata al sonno, al sogno e all’incubo, in un abbandono rivelatore di verità nascoste che circondano la figura femminile, da sempre fulcro e convergenza, nella sua ricerca artistica, di accadimenti

biografici e sperimentazione formale (Picard 2018, 42-44) [Fig. 11]. Il prototipo dell'*Arianna addormentata* rappresenta per Picasso l'archetipo della donna offerta allo sguardo e la sua citazione, più o meno letterale nel corso della sua lunga carriera, è di volta in volta associata a passione e dolore, ossessione e appropriazione, repulsione e desiderio, come nella serie dedicata al mito cretese, *Suite Vollard*, ideata tra il 1930 e il '34, nella quale compare ripetutamente, e con significati differenti, la posa della figura classica nella sua tensione conflittuale con il mostruoso Minotauro.



10 | Pablo Picasso, *L'ombre sur la femme*, 1953, olio e carboncino su tela, Musée Picasso, Paris.

11 | Allestimento della mostra *Picasso. Metamorfosi*, Milano, Palazzo Reale, 18 ottobre 2018-17 febbraio 2019.

La fine del 1953 segna un momento fondamentale nella vita e nella carriera dell'artista, fonte di un rinnovamento fatto di tappe "quasi initiatiques qui ont conduit au saut final" della sua fase conclusiva e potentemente innovativa di ricerca artistica (Bernadac 1988, 18 e ss). Lasciato solo nella sua villa La Galloise, tra il 18 novembre 1953 e il 3 febbraio 1954 Picasso esegue circa 180 disegni dedicati a un unico tema, l'artista e il suo modello, attraverso il quale egli pone le questioni dell'angoscia della creazione, della menzogna dell'arte, della fragilità dell'apparenza, come Michel Leris ha dimostrato in modo esemplare nel suo saggio *Le peintre et son modèle* (Leris 1980). Un tema che prepara l'impegno quasi esclusivo, nei dieci anni successivi, dedicati alla "pittura della pittura", ovvero alla rielaborazione di celebri capolavori del passato, dalle *Femmes d'Alger* di Delacroix, a *Las Meninas* di Velázquez, al *Déjeuner sur l'herbe* di Manet.

Nel dipinto Picasso pone la sua ombra, “silhouette découpée dans un rectangle de lumière” (Bernadac 1988, 20), davanti al modello-Françoise, figura ideale, fissa, quasi fuori dal tempo. In questo contesto intimo e asfissiante, il gioco di inversione e attivazione dei ruoli è moltiplicato dall’ambiguità dei diversi piani di lettura. Finestra o tela, modello reale o scultura, presenza concreta o riflesso: qui il rapporto tra l’artista e il modello non è mediato dalla presenza del cavalletto o del pennello, ma è interamente affidato allo sguardo, unilaterale, di uno verso l’altro: “Du regard qui scrute au regard qui désire, il n’y a qu’un pas” scrive Michel Leris (Leris 1980, 64). Il riferimento alla posizione dell’*Arianna addormentata* amplifica la portata semantica dell’atto della visione: l’artista fa entrare fisicamente il nostro sguardo, lo sguardo dell’osservatore, nella composizione, ponendo la sua/nostra ombra sul corpo di *Arianna*, mentre siamo Teseo e Dioniso nello stesso momento. La stiamo abbandonando o forse la stiamo perdendo. La scultura classica non è per Picasso solo un ricordo iconografico, ma sembra essere recuperata nella sua dimensione mitologica perché la sua continua metamorfosi ne testimonia la potente attualità nel momento in cui aderisce alla vita.

Una tela della pittrice inglese Doris (Dod) Procter, *Morning*, del 1926 [Fig. 12], dispone una condizione analoga e differente. Qui l’evocazione del modello plastico vaticano, esplicitamente dichiarato dall’artista che negli anni Venti, influenzata dal clima del ritorno all’ordine, lavora alla realizzazione di grandi tele dedicate a solitarie figure femminili, è potente nella plasticità della materia pittorica e pone l’osservatore in una scomoda posizione di dominio sulla ragazza addormentata sul suo letto.



12 | Doris (Dod) Procter, *Morning*, 1926, olio su tela, Tate Gallery, London.

Rispetto all'opera di Picasso, la cui ombra fa da filtro alla nostra presenza nella scena, qui è il nostro sguardo ad essere improprio, indiscreto, voyeuristico sulla "ninfa" che dorme, su una *Arianna* in carne ed ossa, non più bloccata nel monocromo di una forma schematizzata e geometrica. Nonostante le chiare tonalità di bianco e di grigio che compongono il dipinto, ci troviamo di fronte alla verità di un corpo abbandonato nel sonno, di cui possiamo quasi percepire il ritmo del respiro. La modella era una ragazza sedicenne, Cissie Barnes, figlia di un pescatore di Newlyn, un villaggio a sudovest della Cornovaglia, dove la pittrice risiedeva con il marito, anch'egli pittore, Ernest Procter. Una variante che, nel segnare la distanza dalle eroine lamentose e ripiegate su se stesse delle *Metamorfosi* ovidiane, conferma l'esigenza di dislocare il mito nel terreno della contemporaneità e di allestire un nuovo modo di raccontarlo, trasformandolo in un mondo ibrido, nel quale coesistono tensioni, pulsioni, realtà radicalmente differenti.



13 | Francesco Jodice, *Spectaculum Spectatoris*, 2015, Musei Vaticani, Città del Vaticano.

Seguire questo sentiero vuol dire muoversi in un territorio ricco e multiforme – impossibile da sintetizzare in questa sede – che comprende anche il ruolo della citazione della scultura vaticana nelle opere di molti artisti (da Fabrizio Clerici a Jeff Koons, da Ivana de Vivanco a Ulrik Samuelson) a completamento e complemento della trasformazione, rivisitazione, persistenza del modello iconico dell'*Arianna addormentata*, quale 'traccia mnemonica' nella contemporaneità.

Rinviano, dunque, a uno studio più esaustivo, si propone quale simbolica conclusione un'opera fotografica realizzata nel 2015 da Francesco Jodice

all'interno di un più ampio progetto commissionato dai Musei Vaticani (Forti, Mauro 2018). Negli ultimi anni Francesco Jodice si sta dedicando alla raffigurazione dei visitatori di musei, appositamente selezionati, fermati e coinvolti nell'iniziativa, messi in posa davanti a sfondi accuratamente identificati. All'interno dei Musei Vaticani l'artista ha individuato cinque differenti ambienti che da protagonisti dello sguardo dei visitatori sono diventati sfondo. Tra questi anche l'*Arianna addormentata*, perfettamente centrata nell'inquadratura, davanti alla quale sono stati ritratti numerosi visitatori. La successiva selezione operata da Francesco Jodice sulle foto realizzate, ha portato a una radicale scrematura e alla scelta di sole tre figure femminili in posa davanti alla celebre scultura. Come già proposto da Giovanni Careri, autore di un bel saggio nel volume che presenta questo nucleo delle collezioni vaticane (Careri 2018, 190), ci fermiamo sulla figura di una giovane ragazza dai capelli rossi [Fig. 13], che l'artista ha posizionato stante ma con la gamba e il piede destri leggermente fuori asse; il braccio sinistro, piegato, sfiora una ciocca dei suoi lunghi capelli; il destro è disteso lungo il fianco. Dietro di lei l'*Arianna*, leggermente e volutamente fuori fuoco, le fa eco: il piede destro della gamba accavallata viene afferrato dalla luce; oppone il braccio destro alzato, mentre il sinistro, anch'esso piegato a sostegno del capo reclinato, rende esplicita la

corrispondenza tra le due figure. Come gli altri visitatori, la ragazza è stata “messa in posa” dall’artista, ovvero è stata trasformata già *in corpore* in un’immagine, ancor prima che la fotografia, *in effigie*, faccia di noi un’immagine” (Belting 2001, 132-133), e lo dichiara guardando dritto dentro l’obiettivo, verso di noi.

Tra le due figure si innescano numerose tensioni energetiche, convergenti e divergenti, che oltrepassano il già fertile terreno del rapporto tra le opere in esposizione in un museo e i loro visitatori. Lo scambio tra verticalità, della ragazza, e orizzontalità, della scultura, esaspera la naturale estraneità tra le due presenze; la loro appartenenza a due differenti temporalità narrative, entrambe bloccate, raggelate, dall’occhio dell’artista. L’inversione di priorità tra il capolavoro, relegato sfocato sul fondo, e la fanciulla di passaggio, qui trasformata in nuova “ninfa”, da guardante a guardata, modifica il senso dello spazio museale, lo trasforma in un luogo in cui passato e presente, memoria e futuro, mito e destino, convivono e convergono.

Ma soprattutto l’artista ha disposto un meccanismo grazie al quale l’immagine fotografica è ‘estrapolata’, non risolta nella sua adesione o coerenza con il dato reale, anzi è ad esso estranea, come lo sono tra di loro *Arianna* e la fanciulla, entrambe fissate in una postura aoristica, presenze e apparizioni ad un tempo, insieme nel tempo e fuori dal tempo – sebbene in modo diverso, poste ‘sotto gli occhi di tutti’.

Riferimenti bibliografici

Baldacci 1997

P. Baldacci, *De Chirico (1888-1919). La metafisica*, Milano 1997.

Belting [2001] 2011

H. Belting, *Antropologia delle immagini*, a cura di S. Incardona [ed. or. *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001], Roma 2011.

Belting 2003

H. Belting, *De Chirico a Parigi 1911-1915*, in *Metafisica*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 27 settembre 2003-6 gennaio 2004), a cura di E. Coen, Milano 2003.

Bernadac 1988

M.L. Bernadac, *Picasso, 1953-1973: la peinture comme modèle*, in *Le dernier Picasso 1953-1973*, catalogo della mostra (Paris, Centre Pompidou, 17 février-16 mai 1988, Paris), éd. par M.-L. Bernadac, I. Monod-Fontaine, D. Sylvester, Paris 1988.

Bonito Oliva 1982

A. Bonito Oliva (a cura di), *Warhol verso de Chirico*, catalogo della mostra (Roma, Campidoglio, sala degli Orazi e Curiazi, 20 novembre 1982-31 gennaio 1983), Milano 1982.

Breton 1939

A. Breton, *Prestige d'André Masson*, "Minotaure" (Mai 1939).

Breton [1957] 1991

A. Breton, *L'arte magica*, a cura di A. Comba e R. Lucci [ed. or. *L'art magique*, Paris 1957], Milano 1991.

Careri 2018

G. Careri, *Questi fantasmi*, in M. Forti, A. Mauro (a cura di), *In piena luce. Nove fotografi interpretano i Musei Vaticani*, Roma 2018.

Centanni 2001

M. Centanni, "Pictor classicus sum": il ritorno e l'enigma. La prima testimonianza del termine 'metafisica' nell'incontro a Parigi tra Giorgio de Chirico e Dimitri Pikionis, "La Rivista di Engramma" 7 (aprile 2001).

Centanni 2019

M. Centanni, *Arianna in Andros: una invenzione di Tiziano*, "La Rivista di Engramma" 163 (marzo 2019).

Chadwick 1970

W. Chadwick, 'Masson's Gradiva'. *The metamorphosis of a surrealism myth*, "Art Bulletin" (December 1970), 415-422.

Coen 2003

E. Coen (a cura di), *Metafisica*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 27 settembre 2003-6 gennaio 2004), Milano 2003.

de Chirico 1912

G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Torino 1985.

Deleuze [1968] 1971

G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, traduzione G. Guglielmi [ed. or. *Différence et répétition*, Paris 1968] Bologna 1971.

Forti 2013

M. Forti, *Art publique et mémoire collective: Warburg et le Monument à Bismarck de Hambourg (1906)*, "Images Re-vues" 21 (février 2013).

Forti 2015

M. Forti, *Riflessione storiografica e rinnovamento artistico: Warburg e Longhi tra critica e storia*, in *L'Italia e l'arte straniera. La storia dell'arte e le sue frontiere*, Atti dei Convegni Lincei, 23-24 novembre 2012, Roma 2015.

Forti, Mauro 2018

M. Forti, A. Mauro, *In piena luce. Nove fotografi interpretano i Musei Vaticani*, Roma 2018.

Freud [1907] 1969:

S. Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, a cura di Cesare Musatti [ed. or. *Der Wahn und die Träume in Jenseits Gradiva*, Wien 1907], Torino [1961], 1969:

Hildebrand [1893] 2002

A. von Hildebrand, *Il problema della forma nell'arte figurative*, a cura di A. Pinotti e F. Scrivano [ed. or. *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Heitz, Strassburg, 1893], Palermo 2002).

Kahnweiler 1942

D. H. Kahnweiler, *Prefazione al catalogo André Masson*, (New York, Buchhloz Gallery, Willard Gallery, 17 febbraio-14 marzo 1942), New York 1942.

Kuspit 1993

D. Kuspit, *The Cult of the Avant-Garde Artist*, Cambridge-New York, 1993.

Jensen [1903] 2013

W. Jensen, *Gradiva*, postfazione di C. Capuana, traduzione di A. Lucioni Dal Collo [ed. or. *Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück*, Dresden 1903] Roma 2013.

Leris 1980

M. Leris, *Au verso des images*, Montpellier 1980.

Masson [1959] 1994

A. Masson, *Catastrophisme, ou le peintre-sismographe*, "La Nouvelle Revue Française" 77 (1 Mai 1959, 784-785); ripubblicato in A. Masson, *Le rebelle du surréalisme*, Paris 1994.

Masson 1989

Masson. *L'insurgé du XXème siècle*, Villa Medici e Palazzo degli Uffici all'EUR, Roma 1989.

Nativo, Prati 2019

M.J. Nativo, A. Prati, *Giorgio de Chirico, Arianna 1912-1913*, "La Rivista di Engramma" 163 (marzo 2019).

Ottiger 2002

D. Ottiger, *Surréalisme et mythologie moderne : les voies du Labyrinthe d'Ariane à Fantomas*, Paris 2002.

Picard 2018

P. Picard (a cura di), *Picasso Metamorfosi*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 18 ottobre 2018-17 febbraio 2019), Milano 2018.

Reinach 1897

S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romane*, Paris 1897, Tomi I-II; 1906, Tomo III; 1910, Tomo IV.

Reinach 1924

S. Reinach, *L'histoire des gestes*, "Revue archéologique" XX (1924), 64-79.

Sbardella 2017

A. Sbardella, *Il mostro e la fanciulla. Le riscritture di Arianna e del Minotauro nel Novecento*, Macerata 2017.

Settis 1999

S. Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma 1999.

Settis, Anguissola, Gasparotto 2015

S. Settis, A. Anguissola, D. Gasparotto (a cura di), *Serial/Portable classic: the Greek canon and its mutation*, catalogo della mostra (Milano-Venezia, Fondazione Prada, 9 maggio - 24 agosto 2015), Milano 2015.

Stoichita [1997] 2000

V. Stoichita, *Breve storia dell'ombra*, traduzione di B. Sforza [ed. or. *A Short History of the Shadow*, London 1997], Milano 2000.

Taylor 2002

M.R. Taylor, *Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne*, catalogo della mostra (Philadelphia Museum of Art, 3 November 2002-5 January 2003), Philadelphia 2002.

Wölfflin [1931] 2001

H. Wölfflin, *L'arte del Rinascimento. L'Italia e il sentimento tedesco della forma*, a cura di M. Ghelardi, traduzione di B. Carta e M. Ghelardi [ed. or. *Die Kunst der Renaissance: Italien und das deutsche Formgefühl*, München 1931] Livorno 2001.

English abstract

This essay examines the different renditions of the many faces of Ariadne and her belonging to the mythological sphere while at the same time being a powerful magnifying glass, as well as a means of deformation and intensification, through which to deal with unanswered issues of the present time: seriality, the breaking of temporal linearity, the enigmatic alteration of preconceived schemes in relation to an image whose model lies "before everyone's eyes" influence these aspects of the currency of Ariadne, and the important modalities of the mythopoietic system of culture and contemporary art. In this essay, the author traces an itinerary of representations of the sleeping Ariadne through modern and contemporary art in a path that goes from de Chirico, Warhol, and Masson to Picasso.

Giorgio de Chirico, Arianna 1912-1913

Una galleria ragionata

Matias Julian Nativo, Alessia Prati



1 | Giorgio de Chirico, *La partenza degli Argonauti*, olio su tela, 1909, collezione privata.

Centauro, Argonauti, Muse e divinità inquiete. Ma nel vario repertorio del mito a cui Giorgio de Chirico attinge, la figura di Arianna, proprio per la frequenza con cui compare, può risultare una via privilegiata per l'analisi di alcuni aspetti formali e contenutistici centrali nella poetica dell'artista. Tuttavia, prima di procedere con la lettura delle otto Arianne realizzate tra il 1912 e il 1913 conviene delineare l'atteggiamento con cui de Chirico si relaziona al mito in senso più ampio.

Se in una prima fase, circoscritta agli anni della formazione presso il Politecnico di Atene (1903-1906) e presso l'Accademia di Belle Arti di Monaco (1906-1909) dove la famiglia si trasferisce in seguito alla morte di Evaristo de Chirico – padre del pittore – a prevalere è un'attitudine simbolista tardo-romantica (si veda *Lotta di Centauro* e *Centauro morente*), dal 1909 il mito diviene ricettacolo di esperienze biografiche, di tracce mnemoniche dell'infanzia greca, di suggestioni e riflessioni che la letteratura, coeva e non, producono nell'immaginario e quindi nelle opere dell'artista. In *La partenza degli Argonauti* [Fig. 1] la vela in secondo piano – che diverrà una sorta di sigla iconografica – si pone al crocevia di elementi eterogenei: Argo salpa da Jolcos, la contemporanea Volos, città natale di Giorgio e Andrea (Alberto Savinio) de Chirico; la nave trasporta Orfeo, il padre della poesia, figura frequente nell'opera del pittore con cui lo stesso tende a identificarsi – si veda *Le poète et le philosophe*, *il trovatore*, *Il piacere del poeta* – e al contempo porta Castore e Polluce, i

Dios Kouroi, figli di Zeus e Leda, ulteriori personificazioni dei due artisti; *Le note ed appunti sulle Argonautiche di Apollonio Rodio* è il testo a cui lavora il fratello a Milano tra il 1908 e il 1909; la nave, rimando alla partenza effettiva compiuta dalla Grecia nel 1906, è anche una metafora sia della riflessione filosofica sia della poetica dell'infinito, così come delineata da una delle letture che in quegli anni concorre maggiormente a definire l'opera dechirichiana, lo *Zibaldone* di Leopardi.

Passato e presente, riflessioni e dati biografici insistono su un segno che apre a una costellazione di significati. Nella produzione giovanile evidente è la tendenza a ibridare il mito con una eterogeneità di elementi che appartengono talvolta all'esperienza del pittore, talvolta alle riflessioni filosofiche o di natura più strettamente formale sviluppate attraverso le conversazioni con il fratello Alberto Savinio e i compagni di Accademia. Una rappresentazione didascalica sembra non aver mai fatto parte degli interessi del pittore se non in una preliminare fase di esercizio stilistico. Il caso preso in esame mostra, inoltre, non soltanto una propensione a rivedere il mito ma anche una conoscenza accurata e un utilizzo puntuale delle riflessioni e dell'archeologia interpretativa che ruotano intorno a quest'ultimo.

Possiamo circoscrivere al biennio 1912-1913 la definizione formale del tema di Arianna come soggetto pittorico attraverso le otto varianti che qui analizzeremo e la riflessione condotta intorno al mito, il cui recupero sembra avere come testo mediatore l'opera di Friedrich Nietzsche. Così lo stesso pittore:

È stata Torino ad ispirarmi tutta la serie di quadri che ho dipinto dal 1912 al 1915. Confesso, in verità, che essi devono molto a Federico Nietzsche, di cui ero allora un appassionato lettore. Il suo *Ecce Homo* scritto a Torino poco prima di precipitare nella follia, mi ha molto aiutato a capire la bellezza così particolare di questa città (citato in Baldacci 1997, 127).

La triangolazione tra de Chirico, Nietzsche e Arianna sembra inoltre suggellata dall'indebita appropriazione che il pittore rivendica sul pensiero del filosofo: "Sono l'unico uomo che ha capito Nietzsche - tutte le mie opere lo dimostrano" (citato in Schmied, Roos 1994, 117) e che il

filosofo stesso, invece, rivendica su Arianna: “Chi all’infuori di me sa che cos’è Arianna!” (citato in Nietzsche [1888] 1991).



2 | Giorgio de Chirico, *La lassitude de l'infini*, olio su tela, 1912, collezione privata.



3 | Giorgio de Chirico, *Arianna*, gesso, 1912, collezione privata.



4 | Dimitri Pikionis, *Arianna*, dalla serie *Attica*, china su carta, 1930-1940, Atene, archivio del Museo Benaki.

La lassitude de l'infini [Fig. 2] è il primo quadro in cui compare Arianna. A differenza di altre opere, in cui il soggetto è specificato dal titolo, l'identificazione con quest'ultima è mediata soltanto dalle caratteristiche che accomunano la figura principale agli altri esemplari della serie: la statua di una figura femminile con un ginocchio leggermente sollevato in posizione reclinata su un parallelepipedo/piedistallo/sarcofago. La rappresentazione, sebbene non rimandi a nessuna delle tipologie a cui avrebbe potuto attingere de Chirico grazie ai viaggi compiuti sia a Roma sia a Firenze, sembra riproporre pedissequamente le caratteristiche con cui lo stesso soggetto viene sviluppato nell'unica scultura conosciuta dell'artista almeno fino al biennio 1939-1940, *Arianna* [Fig. 3] (Forti 2019). Stesso braccio alzato reclinato dietro la nuca, tratti del volto e pieghe della veste lievemente accennati, posizione del corpo maggiormente distesa. Possiamo avanzare l'ipotesi che sia proprio *La lassitude de l'infini* l'opera di cui

conserva memoria Dimitris Pikionis [Fig. 4] (Per una trattazione esaustiva dell'argomento si rimanda a Santoro 2010). Studente di ingegneria e architettura presso il Politecnico di Atene, poi compagno di studi di de Chirico anche a Monaco, Pikionis era stato coprotagonista di un importante incontro occasionale a Parigi, nel 1912, dove aveva consegnato proprio all'amico il primo indizio della sua “profonda intelligenza di metafisico” (de Chirico 1945, 58).

Si avvicinava il tempo del ritorno [inizio del 1912] e l'ultimo mese del mio soggiorno a Parigi capitò un fatto che ebbe per me una grande importanza.

[...] Viaggiamo in autobus da Place de la Concorde al mio albergo, nel Quartiere Latino – era il mese precedente al mio ritorno in Grecia – quando una persona salì e si sedette proprio di fronte a me: era Giorgio de Chirico. Ci salutammo calorosamente e subito lui cominciò a parlarmi dell'importanza che dava a incontri di questo tipo: un'importanza di senso metafisico, identica a quella che gli antichi davano ai presagi. Mi parlò di Böcklin, dicendo che egli era – come aveva detto anche Nietzsche – il solo pittore metafisico. Gli replicai che le idee cosmo-teoretiche riferite all'arte hanno un'importanza primaria, ma che altrettanta importanza ha la valida espressione simbolica di tali ideali, nella lingua propriamente artistica. Nel prosieguo della discussione mi disse che un giorno d'autunno, sotto un cielo limpido – “limpido” (*in italiano nel testo: n.d.t.*) fu la parola che lui usò – mentre ascoltava il mormorio delle fontane, da un antiquario scopri il libro di Nietzsche in cui c'era la teoria dell'Eterno Ritorno. Poi nelle opere di Eraclito trovò una conferma di quella enigmatica teoria cosmologica. Mi invitò a casa sua. Ero il primo artista a Parigi a cui egli mostrasse i prodotti di quella teoria metafisica, che aveva formulato dentro di sé e che ispirava i suoi lavori.

C'era un suo autoritratto, eseguito con una tecnica che universalmente e immediatamente si riconosce essere la sola adatta all'espressione di quegli ideali. Era di una tale semplicità, di una tale misura e la sua elevatezza era al di là di ogni elemento effimero, tesa verso l'eterno: stava di fronte a un'apertura che lasciava intravedere un cielo limpido, freddo, verdeazzurro, e l'artista era ritratto vestito di nero, con lo sguardo profondamente immerso nelle sue visioni. In basso c'erano scritte queste parole: QUID AMABO NISI QUOD AENIGMA EST?

Anche nelle altre opere, la linea sottile che separa la luce dall'ombra, “sul terreno inumidito dalla pioggia, costituiva il limite del mistero. Su un edificio un orologio indicava l'ora; sempre, comunque quel cielo limpido d'autunno. In un'altra opera la vela di una nave che si intravede indica il segreto della partenza e dell'esilio. Enigmi profondi delle partenze e dei ritorni, velati dalla pesante ombra del destino che su di essi incombe... Enigmi gli archi di quei portici... enigma la statua di Ariadne su cui cade la luce dell'autunno [...] Il latino è la lingua che può esprimere meglio tutti questi misteri” – mi diceva. “E così pure l'architettura romana. Roma è il luogo di questi misteri...”. Pochi giorni dopo ricevetti una sua lettera, in

greco, che cominciava così: “Egregio amico, sento la necessità di vederti e di parlare con te, perché accade qualcosa di nuovo nella mia vita...”.

Non c'è spazio, qui, per riferire le mie reazioni alla sua lettera. Ci incontrammo molte volte e passammo insieme molte ore a discutere della luce metafisica che gettava sull'esistenza la teoria di de Chirico. Rimandai per un bel po' la mia partenza. L'ultima sera cenai insieme all'artista e a sua madre. La mia realtà mi sembrava insignificante e volgare alla luce rivelatrice della sua somma teoria. Alla fine scoccò anche per noi l'ora enigmatica della separazione. Il giorno dopo partii per la Grecia (Dimitri Pikionis, in Centanni 2001).

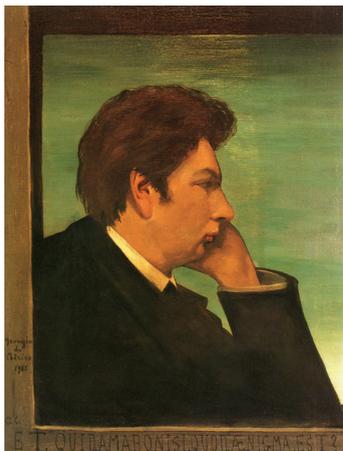


5 | Giorgio de Chirico, *Solitude (Melanconia)*, olio su tela, 1912, Londra, Eric and Salome Estorick Foundation.

La costellazione di significati aperta dal ricordo dell'architetto greco sembra tuttavia meglio coagularsi nel secondo quadro della serie qui trattata, *Solitude (Melanconia)* [Fig. 5]. Le ombre lunghe di un pomeriggio autunnale si stagliano contro una figura femminile non più quasi completamente supina, una figura che le pieghe della tunica così come i tratti del volto meno sfumati concorrono a definire in maniera più netta. Il braccio alzato dietro la nuca viene eliminato, mentre a essere conservata è la postura della mano che sorregge un volto grave, dal fare pensoso: la donna è in atto meditativo (Centanni 2019). Rispetto alla versione della Arianna che compare in *Lassitude*, de Chirico riconfigura il soggetto rinunciando

al braccio ripiegato dietro alla testa e quindi alla suggestione dell'abbandono estatico (si rimanda a tale proposito a Seminario Mnemosyne 2017), che costituisce una sorta di polo energetico opposto rispetto a quello malinconico, che è più pesante e proiettato verso il basso. L'oscillazione tra dolore e meditazione che la Malinconia implica, risponde in maniera adeguata alla rappresentazione di una figura ambivalente, rappresentata isolata da un contesto che permetterebbe di definirla in dettaglio; Arianna è perciò in bilico, fluttuante tra il dolore per

l'abbandono da parte di Teseo e la meditazione estatica indotta dall'incontro con Dioniso. Altri due elementi, che torneranno come *Leitmotiv* compositivo nelle successive opere, concorrono a evidenziare il carattere malinconico – senza soluzione di continuità tra stato accidioso, meditativo e doloroso – dichiarato esplicitamente nel titolo. L'edificio presente alle spalle della statua, completamente oscurato dalle finestre sbarrate, proietta un'imponente ombra obliqua sull'asfalto che si estende fin quasi a inghiottire Arianna. L'atmosfera di morte che la composizione sembra suggerire sul piano figurativo viene avvallata da un elemento biografico riportato dall'autore stesso nelle sue memorie (Baldacci 1997). La morte di Evaristo de Chirico (1905) venne infatti tristemente celebrata dalla comunità di Volos mediante la chiusura di tutte le finestre degli edifici e le case della città in segno di rispetto e lutto. Il dato biografico, e gli elementi della configurazione pittorica che ad esso rimandano, sembrano entrare però in cortocircuito se messi in dialogo con la piccola porzione di palazzo che si scorge sulla sinistra dell'opera. Frammento architettonico, sorta di fessura, di soglia attraverso cui guardare e scorgere i colli accennati all'orizzonte, esso diviene il precipitato pittorico di riflessioni e suggestioni filosofiche e biografiche. Il poeta di Recanati sembra nuovamente affiorare attraverso la combinazione di elementi compositivi – la prospettiva, il punto di fuga – e di elementi figurativi: sono i dati architettonici come le arcate, le cinta murarie, gli intramezzi che fungono da separazione senza tuttavia impedire completamente allo sguardo di procedere in lontananza. Ogni elemento della composizione risulta pertanto sovradeterminato configurandosi come una sorta di crocevia tra ispirazione letterario-filosofica, dato biografico, pensiero pittorico.



6 | Giorgio de Chirico, *Portrait de l'artiste par lui même*, olio su tela, 1911, collezione privata.

In *Portrait de l'artiste par lui même* [Fig. 6], ritroviamo il medesimo gesto eloquentemente malinconico che caratterizza la figura femminile di *Solitude (Melanconia)*. Per ritrarre se stesso il pittore sceglie una postura generalmente associata a coloro che soffrono di un eccesso di umor nero, postura che poeti e pensatori hanno ereditato per 'contagio' dalla Musa, prima fra tutte Polimnia, la Musa malinconica, attraverso quelli che potrebbero essere visti come veri e propri protagonisti di una galleria della malinconia: il Santo Sapiante (San Girolamo) e l'Umanista (opere di Dürer e Giorgione; sul tema vedi Seminario

Mnemosyne 2016). La medesima inclinazione umorale che induce a stati di disaffezione depressiva, a inerzia, a reazioni contrite per un lutto può essere sublimata divenendo il motore e lo strumento principale della ricerca di nuove vie e forme del sapere nel genio e nell'artista che non cede alla deriva patologica. Tuttavia, tendenza creativa autoreferenziale e pulsione al suicidio reale (Van Gogh) o simbolico (Nietzsche) rimangono sullo sfondo a minacciare coloro che della malinconia esaltano i tratti positivi. Ed è proprio con quest'ultimo che de Chirico attiva un'esplicita parentela intellettuale, una triangolazione che vede come terzo termine Arianna. De Chirico come Nietzsche, e de Chirico e Nietzsche come Arianna:

Non stavo troppo bene in salute; la scossa nervosa in seguito alla morte di mio padre, frequenti disturbi intestinali e il caldo afoso del luglio ateniese avevano fatto subentrare in me una stanchezza, una malinconia ed uno scoraggiamento che influirono notevolmente sul mio lavoro (citato in Baldacci 1997, 64).

"Et quid amabo nisi quod aenigma est?" Queste le parole con cui de Chirico nel 1911 suggella il proprio autoritratto nietzschiano-malinconico e sembra inaugurare quella ricerca di definizione dell'enigma che caratterizzerà la poetica di molte delle sue opere. Tuttavia è necessario

sottolineare come il tipo iconografico della malinconia, che interesserà più volte la rappresentazione dechirichiana di Arianna, soltanto in *Solitude (Melanconia)* sia definito in maniera esplicita dall'iscrizione 'Melanconia', che più che il titolo dell'opera pare piuttosto una sorta di epigrafe tombale posta sul basamento della statua. Come per il precedente anche in questo caso l'identificazione della figura con Arianna è più sfumata (anche per la, fuorviante, epigrafe) e comunque variata rispetto al confronto con la stessa figura nelle altre opere: Arianna compare ora come una figura femminile reclinata su un giaciglio che si sviluppa prevalentemente in orizzontale con un ginocchio leggermente sollevato.



7 | Giorgio de Chirico, *Arianna dormiente*, da *Bacchus et Ariane*, 1931, disegno per scenografia, Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art.

Solitude (Melanconia) può essere considerata come il precipitato, la sintesi di una costellazione di significati che il pittore recupera dal mito, letto attraverso la lente di Nietzsche: Arianna nel suo congiungersi con il dio dei misteri rimanda all'intuizione e alla rivelazione fuori dall'orizzonte della logica e della ragione. Non più l'Arianna il cui filo permette di uscire dal labirinto, ma colei che si unisce a Dioniso spesso in uno stato di semi coscienza o sogno: ed è questa la versione a cui il pittore lavorerà

nel 1931 come scenografo in *Bacchus et Ariane*, balletto in due atti messo in scena al Théâtre national de l'Opéra di Parigi di Abel Hermant, coreografia di Serge Lifar, musica di Albert Roussel [Fig. 7]. Nei disegni per le scenografia del balletto troviamo una Arianna che esula completamente dalla serie che stiamo prendendo in considerazione, unita da un trait-d'union formale-contenutistico. Qui Arianna viene rappresentata in un ambiente completamente diverso rispetto alle 'piazze' italiane del biennio 1912-1913, in un ambiente più 'filologico' rispetto al mito; la coppia di personaggi, che nelle altre versioni compare appena accennata a distanza quasi inconsapevole o ignara della presenza di Arianna, ora l'ha finalmente scoperta: il Centauro, con il gesto del dito alla bocca, suggerisce al compagno che lo segue – probabilmente Bacco-Dioniso – di fare silenzio. Non si tratta più dell'estrapolazione della figura che viene isolata, resa autonoma al centro della nuovissima

ambientazione della 'piazza italiana', ma della rappresentazione di un episodio del mito. Arianna, pur mantenendo la sua posizione estatico-malinconica, è sdraiata e appoggiata a uno scoglio vicino al mare sopra un manto rosso: la sua veste quasi del tutto caduta le scopre gran parte del corpo. Al contrario l'Arianna di *Solitude (Melanconia)* è una Arianna che riconduce al labirinto, luogo dell'irrazionale, che diviene unico mezzo di comprensione di una realtà che non è più quella cartesiana. Si tratta dunque di una rilettura in chiave squisitamente nietzschiana del mito di Arianna, ma che si pone comunque all'interno del modello sancito dalla tradizione. Le caratteristiche iconografiche recuperate nella serie, per quanto non riproposte uniformemente, connettono la figura dipinta a quelle copie romane a noi giunte attraverso il recupero e l'interpretazione della bella dormiente come Cleopatra e/o come ninfa della fonte consegnataci attraverso il progetto del giardino del Belvedere di Giulio II.

L'ipotesi che Arianna possa essere interpretata in quanto figura limitare tra uno stato di vita e di morte può essere supportata dall'inquadramento della figura all'interno del porticato che le fa da sfondo. Secondo la tesi avanzata da Paolo Baldacci, gli elementi architettonici chiusi che impediscono la vista dell'orizzonte rimanderebbero al ricordo della morte del padre. Tema che si ripropone in più varianti nell'intera opera di de Chirico: la locomotiva (il padre aveva avuto un ruolo centrale nella realizzazione della rete ferroviaria in Grecia); la nave (metafora in sé funeraria, ma anche concreto ricordo del viaggio compiuto dalla famiglia dopo il decesso); la statua di Atena - monumento eretto a commemorazione di Evaristo de Chirico di fronte alla stazione di Atene. A conferma di questa costellazione di segni e simboli, il componimento poetico in cui lo stesso artista evoca "la morte [...] piena di promesse" e "un quadro che non si può guardare senza piangere":

Belle giornate tremendamente tristi, imposte chiuse;
Tutte le finestre erano chiuse, dappertutto era silenzio;
Chi mi ha mostrato la grande finestra nera
chi mi ha mostrato là in fondo la triste casa [...];
Nelle camere oscure e silenziose le orribili spade
pendono ai muri. La morte è là piena di promesse;
C'è una stanza le cui imposte sono sempre chiuse. In un
angolo un libro che nessuno ha letto. Al muro un quadro che non

si può guardare senza piangere.

Le persiane sono chiuse. Le porte sbarrate (citato in Baldacci 1997, 132).



8 | Giorgio de Chirico, *La Mélancolie d'une belle journée*, olio su tela, 1913, Bruxelles, Musée des Beaux-Arts.

In *La Mélancolie d'une belle journée* [Fig. 8] il pittore sembra guadagnare un passo di avvicinamento verso il modello, dato che la statua ricalca esattamente le caratteristiche specifiche dei due esemplari conservati a Roma e Firenze: gamba piegata, mano sinistra a sostegno del volto, braccio destro alzato posto dietro la nuca. Un altro elemento si inserisce nel gioco di significati sopra evocato articolando anziché dipanare la trama costruita dall'accostamento

melanconia-Arianna. Pare esserci una stretta connessione tra lo zampillio dell'acqua a cui presiede la figura femminile, qui vera e propria *Nympha loci* (Agnoletto 2019), e il riferimento allo scrosciare delle fontane nel paragrafo del capitolo dedicato a Zarathustra di *Ecce Homo*. L'acqua come metafora del tempo, dell'eterno ritorno. Ed è proprio de Chirico a dire a Pikionis nel 1912 di aver scoperto la teoria dell'eterno ritorno "in una limpida giornata d'autunno in mezzo al mormorio di zampillanti fontane" (Baldacci 1997, 80).

L'accostamento di Arianna a una sorgente, che sembra riproporre la medesima disposizione cinquecentesca testimoniata dall'incisione di Hollanda (Agnoletto 2019), ribadisce il richiamo alla morte e/o la rivelazione intuitiva dell'incontro col divino. Così Porfirio in *L'antro delle ninfe*: "Alle anime sembra diletto non morte il divenire umide: la caduta nel divenire è per loro diletto" (Simonini 1986, 29).



9 | Giorgio de Chirico, *Les joies et les énigmes d'une heure étrange*, olio su tela, 1913, Bruxelles, Musée des Beaux-Arts.

Il medesimo schema iconografico caratterizza l'Arianna di *Les joies et les énigmes d'une heure étrange* [Fig. 9]: gamba piegata, mano sinistra a sostegno del volto, braccio destro alzato posto dietro la nuca. A variare leggermente la figura un basamento meno monumentale del precedente che si pone come elemento di mediazione tra quello che caratterizza *Solitude (Melanconia)* e quello delle successive tre versioni. Una sorta di progressiva semplificazione delle forme che conduce all'estromissione dell'elemento in *La statue silencieuse*.

De Chirico sembra giocare con uno schema compositivo fisso alternando con sottili variazioni in maniera più o meno ossessiva gli stessi elementi: arcate, cinta murarie, elementi architettonici che conducono lo sguardo lontano o al contrario lo delimitano. Gli archi 'leopardiani' che aprono, seppur obliquamente, alla visione dell'infinito vengono in questo caso controbilanciati da un altro elemento che, impedendo allo sguardo di procedere liberamente, concorre a rafforzare più che limitare il rimando all'infinito. Il muro rosso, spesso rappresentato in lontananza quasi a segnare la linea dell'orizzonte, occupa una posizione ravvicinata celando un altro elemento biograficamente caro al pittore: la locomotiva. Oggetto mobile e segno di un tempo che scorre con velocità, il treno rappresenta anche il tempo passato, l'infanzia a Volos e infine il padre. Un elemento pittorico si trasforma in un dato di morte che emerge, come molte altre volte, seminascosto, riattivato dalla statua di Arianna.



10 | Giorgio de Chirico, *La récompense du dévin*, olio su tela, 1913, Philadelphia, The Philadelphia Museum of Art.

In *La récompense du dévin* [Fig. 10] i medesimi elementi iconografici – l’arco, il muro, il treno e l’edificio – risultano configurati attraverso nuove relazioni e sottoposti a una semplificazione del tratto che esploderà nelle versioni successive. Il basamento torna ad assottigliarsi e tende a diventare un duro letto di pietra; gli elementi architettonici abbandonano l’andamento obliquo, che dotava la composizione di un maggior grado di dinamicità e di ‘squilibrio’, per assumere

un profilo che procede secondo gli assi individuati dal supporto pittorico; lo sguardo non è più libero di muoversi verso l’orizzonte poiché limitato da elementi che costituiscono una sorta di quinta teatrale a circoscrivere uno spazio chiuso. Il medesimo trattamento insiste su Arianna che, pur rappresentata secondo la postura presente in *Les joies et les énigmes d’une heure étrange*, nei tratti del volto e nel panneggio è piuttosto accostabile alla versione di *La lassitude de l’infini*. La chiara identificazione della figura con Arianna è garantita dall’appartenenza a quella semiosfera venuta a crearsi grazie alla ripetizione di elementi iconografici e compositivi che permettono di interpretare le varie opere qui analizzate come facenti parte di una vera e propria serie.

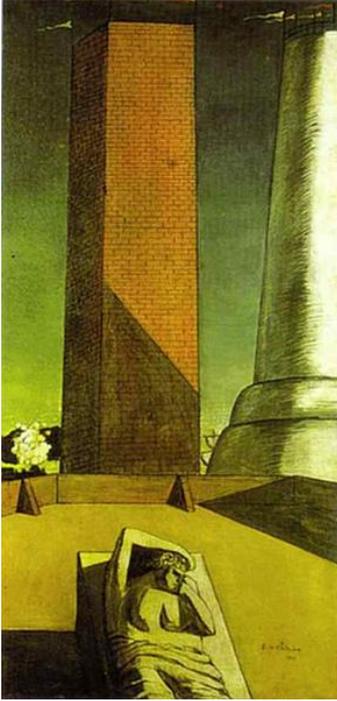


11 | G. de Chirico, *Piazza con Arianna*, olio su tela, 1913, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Verso il 1913, la produzione artistica di de Chirico attorno a questo soggetto manifesta nuovi elementi di natura puramente formale adottati per trascrivere in forma pittorica le riflessioni sviluppate dall’artista nel clima culturale europeo che si delineava in seno alle avanguardie pittoriche. È ipotizzabile che il contatto con le esperienze artistiche della Parigi dei primi del Novecento abbia fornito a de Chirico nuove forme e intuizioni che appaiono più evidenti nelle opere del

periodo successivo. La vertiginosa inclinazione prospettica di *Piazza con Arianna* [Fig. 11] sancisce infatti un netto avvicinamento alle

sperimentazioni formali cubiste con cui il pittore entra in contatto grazie all'amicizia con Guillaume Apollinaire. Da sottolineare il riferimento esplicito ad Arianna presente nel titolo della sesta versione, in cui de Chirico sottopone il soggetto a una revisione dello schema al quale sin qui aveva fatto ricorso: la figura torna supina e la continuità è garantita soltanto dal braccio reclinato dietro la testa, dal ginocchio leggermente piegato e dalla posizione di una figura femminile su un basamento, in questo caso giaciglio. Il riferimento all'acqua diviene una costante degli ultimi tre quadri della serie, anche se nella versione più metaforica delle vele in lontananza, riattivando quella circuitazione di cui sopra tra Nietzsche - Arianna - Malinconia. In *Piazza con Arianna* a cambiare radicalmente è il punto di vista da cui si osserva il soggetto. De Chirico propone un 'lato' di Arianna sinora tenuto celato: una visione quasi frontale della figura femminile coadiuvata dalla composizione verticale, protesa verso l'osservatore, fanno di Arianna una figura sempre distesa eppure quasi eretta. La scelta della verticalità, a livello sia figurativo che plastico, si inserisce nelle scelte formali di de Chirico per esplodere nell'ultima versione di cui trattiamo qui di seguito.



12 | Giorgio de Chirico, *L'après-midi d'Ariane*, olio su tela, 1913, collezione privata.

In *L'après-midi d'Ariane* [Fig. 12], unica altra opera della serie a citare espressamente nel titolo Arianna, la verticalità diviene elemento compositivo predominante, a tal punto che la torre e il faro sembrano assumere il ruolo di soggetto principale. La visione quasi frontale della statua presente in *Piazza con Arianna* viene ulteriormente esasperata dal posizionamento centrale e dallo sviluppo verticale che la pone in correlazione diretta con gli elementi architettonici. Uno spazio maggiormente claustrofobico, rispetto a quello realizzato nelle versioni precedenti, la spinge fuori dai confini della composizione, tagliandone la figura quasi all'altezza del ginocchio in una sorta di progressiva espulsione dal piano della composizione. La torre posta sullo stesso asse, sproorzionata rispetto alla figura umana, sembra ormai in grado di attivare e raccontare autonomamente la corrente di

significati e lo stesso enigma posto da Arianna, nonché il suo richiamo potente al senso della creazione artistica e alla morte. Come nella versione precedente, la figura risulta completamente sdraiata su un giaciglio, questa volta più massiccio, più simile a un sarcofago che a un letto; in questa variante entrambe le braccia – una a sostegno del volto, l'altra reclinata all'indietro – ripropongono la postura della versione dell'Arianna vaticana e fiorentina concorrendo ad attivare quell'oscillazione polare che sia la figura sia la posa esasperano. Appiattita sul parallelepipedo che le fa da basamento, la statua sembra assumerne per 'contagio' le caratteristiche geometriche: le curve e le rotondità della figura umana sono ora abbandonate a favore delle spigolosità dei solidi dell'architettura psichica di de Chirico.

Le variazioni di natura stilistica e/o compositiva permettono infatti di interpretare le opere come differenti modalità o varianti con cui de Chirico

riconfigura il proprio personale 'mito' di cui Arianna costituisce uno degli episodi, a cui vanno accostati dati biografici, riflessioni di natura pittorica, letteraria, filosofica, l'incontro con il pensiero di Leopardi, Nietzsche, le suggestioni nate dalle conversazioni con i compagni di Accademia e, in particolare, con il fratello Savinio. E' soltanto dalla compresenza di questi nuclei che è possibile leggere le opere e la posizione in esse assunta dal mito di Arianna; ogni variazione apportata al singolo elemento - o l'introduzione di uno nuovo - obbliga a una revisione che riassetti secondo le nuove coordinate la lettura precedentemente elaborata. Tuttavia, pur piegata a un trattamento non strettamente filologico, Arianna oppone un certo grado di resistenza.



13 | Giorgio de Chirico, *La statue silencieuse*, olio su tela, 1913, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

In *La statue silencieuse* [Fig. 13] Arianna invade lo spazio divenendo un elemento quasi claustrofobico. L'alternarsi di luce e ombra che insiste sulla statua nelle precedenti formulazioni viene abbandonata; Arianna giace completamente in penombra, il sole del pomeriggio d'autunno grava soltanto sugli elementi architettonici. La pesantezza del volto e delle vesti che scendono sul suo corpo, così come la gravità dello sguardo sembrano enfatizzare quella propensione all'inerzia, all'accidia che insistono sul

temperamento malinconico. Il braccio rivolto all'indietro, con le sue potenzialità estatiche, non può controbilanciare le membra stanche di un'Arianna completamente affondata nel grigio plumbeo del pensiero meditativo. La Parigi di Giorgio de Chirico chiude la parabola che la Torino di Friedrich Nietzsche aveva concorso ad aprire.

Arianna è una protagonista del repertorio iconografico a cui de Chirico attingerà per le sue opere durante tutto l'arco della sua carriera. Tuttavia, la serie delle prime otto versioni del soggetto pare esaurire tutte le variazioni sul mito utili al pittore per sfruttare le potenzialità connesse alla figura di Arianna, su cui diverse dimensioni del passato e del presente sembrano insistere anche in senso anacronistico. Per questo si è ritenuto opportuno adottare come criterio di selezione delle opere in esame l'arco

temporale 1912-1913, nel corso del quale il soggetto fa la sua prima epifania e poi compare con una maggiore frequenza non solo nella sua formulazione pittorica ma anche all'interno delle riflessioni e delle conversazioni dell'artista con i vari interlocutori, primo fra tutti il fratello Alberto Savinio.

Bibliografia

Agnoletto 2019

S. Agnoletto, *Giocare a fare i Classici. L'epigramma "Huius Nympha Loci", l'invenzione dell'Antico e l'Arianna/Cleopatra dei Musei Vaticani*, "La Rivista di Engramma" 163 (marzo 2019).

Baldacci 1997

P. Baldacci, *De Chirico. 1888 -1919. La Metafisica*, Milano 1997.

de Chirico [1929] 2003

G. de Chirico, *Ebdòmero [Hebdomeros. Le peintre et son génie chez l'écrivain*, Paris 1929], Milano 2003.

de Chirico [1945-1962] 2002

G. de Chirico, *Memorie della mia vita* [Roma 1945; II edizione ampliata, Milano 1962], Milano 2002.

Centanni 2001

M. Centanni, "Pictor classicus sum": il ritorno e l'enigma. *La prima testimonianza del termine 'metafisica' nell'incontro a Parigi tra Giorgio de Chirico e Dimitri Pikionis*, "La Rivista di Engramma" 7 (aprile 2001).

Centanni 2019

M. Centanni, *Arianna in Andros: una invenzione di Tiziano*, "La Rivista di Engramma" 163 (marzo 2019).

Coen 2003

E. Coen (a cura di), *Metafisica*, catalogo della mostra, (Roma, 27 settembre 03-6 aprile 2004), Milano 2003.

Forti 2019

M. Forti, "Sotto gli occhi di tutti": note sulla raffigurazione di Arianna addormentata nell'arte contemporanea, "La Rivista di Engramma" 163 (marzo 2019).

Nietzsche [1888] 1991

F. Nietzsche, *Ecce homo. Come si diventa ciò che è [Ecce homo. Wie man wird, was man ist*, Lipsia 1888], traduzione di G. Colli, Milano 1991.

Rubin 1982

W. Rubin (a cura di), *De Chirico*, catalogo della mostra (New York, 30 marzo - 29 giugno 82), New York 1982.

Santoro 2010

M. Santoro, *Il mito nietzscheano di Arianna nella pittura di Giorgio De Chirico*, "La Rivista di Engramma" 78 (marzo 2010).

Schmied, Roos 1994

W. Schmied, G. Roos, *Giorgio De Chirico. München 1906-1909*, München 1994.

Seminario Mnemosyne 2016

Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni, M. Bergamo, G. Bordignon, D. Sacco, *Figure della Malinconia attraverso l'Atlante delle Memorie. Galleria ragionata delle immagini dal Bilderatlas*, "La Rivista di Engramma" 140 (dicembre 2016).

Seminario Mnemosyne 2017

Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni, M. Bergamo, G. Bordignon, D. Pisani, D. Sacco, *Tre forme di malinconia. Una ricognizione su figure di malinconici, a partire dall'Atlas Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma" 144 (aprile 2017).

Simonini 1986

L. Simonini, *Porfirio. L'antro delle Ninfe*, Milano 1986.

Taylor 2002

M.R. Taylor, *Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne*, catalogo della mostra (Philadelphia, 3 novembre 2002-5 gennaio 2003), Philadelphia 2002.

English abstract

The figure of Ariadne is perhaps the main protagonist in the artistic production of one of the most representative personalities of Italian art of the beginning of the 20th century: Giorgio de Chirico. The article attempts to reactivate the constellation of elements and the imagery that gravitate around the painter's production through eleven 'Ariadne' galleries. The biographical component often seems to intersect with the themes of philosophy that de Chirico was exploring between 1912 and 1913. In this way, the thought of Nietzsche or the poetic sensibilities of Leopardi are intertwined with the memory of his father's death and his childhood in Volos. Such interweaving ends up by giving us complex images capable of opening up different perspectives - the enigma of Ariadne, permanently poised between the pain for her abandonment by Theseus and the ecstatic meditation induced by her encounter with Dionysus.

Arianna dalle belle trecce

Lamenti, arie, vocalizzi e scene madri in Creta e in Nasso

Massimo Crispi

- Hai udito, Daniele? - esclamò Stelio rivolgendosi al dottor mistico.

- Quando mai vi fu al mondo un focolare d'intelligenza più fervido? Essi cercavano nell'antichità greca lo spirito di vita: essi tentavano di sviluppare armoniosamente tutte le energie umane, di manifestare con tutti i mezzi dell'arte l'uomo integro.

Giulio Caccini insegnava che all'eccellenza del musicista non servono solo le cose particolari ma tutte insieme le cose. La capellatura fulva di Jacopo Peri, dello Zazzerino, fiammeggiava nel canto come quella di Apollo. Nel discorso preposto alla *Rappresentazione di Anima et di Corpo* Emilio del Cavaliere espone intorno alla formazione del teatro novello le medesime idee che furono attuate a Bayreuth, compresi i precetti del perfetto silenzio, dell'orchestra invisibile e dell'ombra favorevole. Marco da Gagliano, nel celebrare lo spettacolo di festa, fa l'elogio di tutte le arti che vi concorrono "di maniera che con l'intelletto vien lusingato in uno stesso tempo ogni sentimento più nobile dalle più dilettevoli arti ch'abbia ritrovato l'ingegno umano". Non basta?

[...]

- Non basta ancora - disse Antimo della Bella. - Bisogna glorificare il più grande degli innovatori, che la passione e la morte consacrarono veneziano, colui che ha il sepolcro nella chiesa dei Frari, degno d'un pellegrinaggio: il divino Claudio Monteverde.

- Ecco un'anima eroica, di pura essenza italiana! - assenti Daniele Glàuro con reverenza.

- Egli compì l'opera sua nella tempesta, amando, soffrendo, combattendo, solo con la sua fede, con la sua passione e col suo genio - disse la Foscarina lentamente, come assorta nella visione di quella vita dolorosa e coraggiosa che aveva nutrito del più caldo suo sangue le creature della sua arte.

- Parlateci di lui, Èffrena.

Stelio vibrò come se ella lo avesse toccato all'improvviso. Ancora una volta la virtù espressiva di quella bocca divulgatrice evocò da una indefinita profondità una figura ideale che risorse come da un sepolcro dinanzi agli occhi dei poeti assumendo il colore e il soffio dell'esistenza. L'antico sonator di viola, vedovo ardente e triste come l'Orfeo della sua favola, apparve nel cenacolo.

Fu un'apparizione di fuoco assai più fiera e più abbagliante di quella che aveva acceso il bacino di San Marco: una infiammata forza di vita, espulsa dall'imo grembo della natura verso l'ansia delle moltitudini; una veemente zona di luce, erotta da un cielo interiore a rischiarare i fondi più segreti della volontà e del desiderio umano; un inaudito verbo, emerso dal silenzio originario a esprimere quel che v'è di eterno e di eternamente indicibile nel cuore del mondo.

- Chi potrebbe parlare di lui se egli medesimo volesse parlarci? - disse l'animatore, turbato, non riuscendo a contenere la crescente pienezza che dentro gli fluttuava come un mare d'angoscia. E guardò la cantatrice; e la vide quale ella eragli apparsa tra la selva degli stromenti, nelle pause, bianca ed esanime come un simulacro. Ma lo spirito di bellezza evocato doveva manifestarsi in lei.

- Arianna! - soggiunse Stelio sommessamente come per risvegliarla.

Ella si levò senza parlare, andò verso una porta, entrò nella stanza attigua. S'udì il fruscio della sua veste, il suono lieve del suo passo; e poi il rumore del cembalo che s'apriva. Tutti erano muti e intenti. Un silenzio musicale occupava il posto rimasto vuoto, nel cenacolo. Una sola volta il soffio del vento inclinò le fiammelle, commosse i fiori. Tutto poi sembrò immobile e ansioso nell'aspettazione.

Lasciatemi morire!

D'un tratto, le anime furono rapite da un potere che parve l'aquila fulminea da cui Dante nel sogno fu rapito insino al fuoco. Esse ardevano insieme nella sempiterna verità, udivano la melodia del mondo passare a traverso la loro estasi luminosa. Lasciatemi morire!

Arianna, ancora Arianna piangeva con un novo dolore? Saliva saliva ancora nel martirio?

E che volete

Che mi conforte

In così dura sorte,

In così gran martire?

Lasciatemi morire!

La voce tacque; la cantatrice non riapparve. L'aria di Claudio Monteverde si compose nel ricordo come un lineamento immutabile.

G. D'Annunzio, *Il fuoco*, I. *L'Epifania del Fuoco*, 1900.



1 | Frontespizio di C. Monteverdi, *Lamento D'Ariana*, 1623.

Così Stelio Effrena (da *ex frenis*, senza freni), per contestare il wagnerismo, faceva il panegirico del neonato melodramma fiorentino e di quel suo più celebre realizzatore cremonese dopo aver ascoltato il *Lamento d'Arianna* di Monteverdi a un convivio veneziano d'arte e d'amore. Poche pagine prima, si parlava di un'altra riesumazione, l'*Arianna* di Benedetto Marcello, sempre a Venezia in un'altra festa nella Sala del Gran Consiglio, dopo alcune considerazioni di Effrena sull'arte.

Quando D'Annunzio scrive è il 1900, ma la vicenda si svolge nel 1882, a Venezia. Nel corso del suo focoso romanzo il Vate parla, come fa di solito, dei profondi sentieri dell'arte, e dell'arte italiana in particolare. Erano gli anni postunitari e l'Italia, culla del melodramma, dopo l'abuffata romantica e verista delle composizioni di Bellini, Rossini, Mercadante, Donizetti, Verdi, Puccini, Cilea, Giordano, Mascagni, ne voleva riscoprire le radici, come pure le radici profonde di una lingua e di una cultura antichissima che affondavano nella classicità. Più d'ogni altra.

La lunga descrizione di Effrena, infervorato dall'ascolto dell'*Arianna* di Marcello e poi del *Lamento* monteverdiano, è l'infervoramento dannunziano della riscoperta degli italici capolavori del passato, da riscattare dall'oblio dei secoli. Infatti, era recente la riesumazione di tutto quel patrimonio musicale "antico", sepolto negli archivi e ancora lontano da essere ciò che oggi intendiamo per "repertorio".

Oggi i concerti di musica antica sono all'ordine del giorno e non c'è festival che non riporti alla luce un'opera dimenticata, addirittura ricostruendone frammenti di varie edizioni e ricomponendo il mosaico,

talvolta anche senza senso dello spettacolo, vanificandone la piena riuscita.

Di ognuna di queste opere si registra un DVD, strombazzandolo come l'evento dell'anno, anche se, più frequentemente di quanto non si creda, alcune di codeste opere non meritano sempre una seconda chance. Un secolo e più fa, invece, il repertorio antico era quasi per intero da riscoprire e uno dei primi a rispolverare le frottole, gli ariosi, i recitativi e i madrigali fu Alessandro Parisotti che nei suoi tre volumi di *Arie antiche: ad una voce per canto e pianoforte*, pubblicati da Ricordi nel 1890, raccolse arie bellissime e dimenticate di autori del Seicento e Settecento italiani come Alessandro Scarlatti, Claudio Monteverdi, Jacopo Peri, Giulio Caccini, Arcangelo del Leuto, Emilio del Cavaliere, Giovanni Battista Pergolesi e molti altri, le quali furono subito inserite nel repertorio dei recital delle star dell'opera. Le arie antiche sarebbero servite per "scaldare la gola", essendo belcanto puro, come un massaggio per le corde vocali prima di affrontare le arie di eroi ed eroine del "grande repertorio" romantico e verista spalmando la propria voce sul pubblico in estasi. Peraltro Parisotti era anche compositore e il basso continuo di molte arie del Seicento fu rielaborato fantasiosamente e secondo criteri estetici e armonici tardo ottocenteschi, per nulla filologici, ma col sapore *rétro* del tempo perduto, per cui le arie 'antiche' sono in realtà delle arie da salotto ottocentesche e in stile arcaicizzante, dove la linea del canto è quella originale mentre la realizzazione strumentale è tutt'altra cosa.

La filologia musicale non aveva ancora fatto quei passi ai quali noi oggi siamo abituati, restituendo gli originali riveduti ma non 'scorretti' (come invece accadde alla fine dell'Ottocento e per buona parte del Novecento) alle orecchie del pubblico. La fascinazione verso il barocco fu tale che Parisotti stesso produsse un famosissimo falso d'autore, spacciando l'arietta *Se tu m'ami* per opera di Pergolesi, e l'inganno fu talmente ben architettato che ci cascò perfino Igor Stravinsky, il quale incluse l'aria come pergolesiana nel suo balletto cantato *Pulcinella* (1920), interamente basato su musiche di Pergolesi rielaborate. Ovviamente Èffrena non poteva aver ascoltato il *Lamento d'Arianna* di Monteverdi perché la sua prima pubblicazione (versione Parisotti) fu nel 1890 e la festa di Venezia descritta nel romanzo era ambientata nel 1882. E non è l'unica discronia che quei volumi di arie antiche di Parisotti produssero. Fu indotto in

tentazione anche Guido Gozzano in *L'amica di nonna Speranza* (Gozzano 1911), dove l'autore descrive il salotto della nonna del 1850, in cui la nonna Speranza e l'amica Carlotta Capenna si mettono al piano, Carlotta canta e Speranza suona:

[...] le amiche provano al piano un fascio di musiche antiche.

Motivi un poco artefatti nel secentismo fronzuto

di Arcangelo del Leuto e d' Alessandro Scarlatti.

Innamorati dispersi, gementi il core e l'augello,

languori del Giordanello in dolci bruttissimi versi.

G. Gozzano, *I colloqui*, 1911.

Se per D'Annunzio il Seicento era l'alba dell'arte musicale e letteraria, per Gozzano sembrava essere l'esatto opposto. I due volti del decadentismo. Di fatto D'Annunzio si occupò di una collana tutta votata alla riscoperta e alla valorizzazione del patrimonio musicale italico *Classici della musica italiana*, riscoprendo le antiche musiche del tardo Rinascimento e del Barocco. Ma questo interessamento di D'Annunzio per la musica antica d'Italia e, soprattutto, le cose che fa dire a Stelio Effrena nel *Fuoco*, come nota Gianni Oliva, hanno un'altra fonte, nient'affatto italiana (Oliva 2015, 5-16): *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti: les origines du theatre lyrique moderne* di Romain Rolland (Rolland 1895). Si potrebbe dire che D'Annunzio lo citi pedissequamente senza citarlo. In quest'opera è descritta la triste vita di Claudio Monteverdi, soprattutto in quegli anni in cui compose *L'Arianna*, facendo rispecchiare i propri dolori familiari e professionali nell'abbandono e nel lamento della fanciulla minoide. D'Annunzio lesse quest'opera nel 1896 e incontrò Rolland a Roma nel 1897. Fu fondamentale per le sue convinzioni musicali che furono poi trasposte mitograficamente in un'origine epica e unica come lui usava fare, ustionato da passioni e fuochi assoluti. L'anti-wagnerismo dannunziano, espresso nel *Fuoco*, pone proprio come contraltare la purezza dell'opera monteverdiana e della produzione melodrammatica delle origini fiorentine, ma collocando la corona imperiale e celeste sul capo del divino Claudio.

Peraltro il *Lamento d'Arianna* che Stelio avrebbe ascoltato a Venezia dalla voce della cantante Donatella Arvale non poteva essere che quello rielaborato da Parisotti: un frammento del frammento, solo la parte

iniziale, una breve pagina. Il lamento, infatti, non era ancora stato pubblicato integralmente. Se Èffrena avesse ascoltato l'intero brano, avrebbe aggiunto che l'inventore del *Leitmotiv* non era stato Wagner (che peraltro non ne fu l'inventore bensì il più grande e noto utilizzatore) ma Monteverdi. Il perché lo vedremo più avanti. Andiamo con ordine.

Il *Lamento d'Arianna* è l'unico frammento superstite della seconda opera di Claudio Monteverdi. Dopo il successo del 1607 con *L'Orfeo*, stregando un pubblico ristretto, prima all'Accademia degli Invaghiti e poi al Palazzo Ducale di Mantova, Monteverdi bissò con *L'Arianna* nel 1608: un trionfo senza precedenti, grazie anche al numero di spettatori presenti a Mantova per la circostanza. La circostanza era la celebrazione delle nozze del duca Francesco IV Gonzaga con Margherita di Savoia, gli spettatori furono ben seimila, come riferisce lo storico di corte Federico Follino, e il Teatro Ducale ne poteva ospitare assai di meno, anche se l'effettiva capienza non è riportata. Il duca padre fu costretto a entrare e uscire di continuo dal teatro per trattenere la folla che voleva entrare, escludendo anche la propria nobiltà. Tutto esaurito. Così ci informa nel suo preziosissimo saggio *I casi di Arianna* il musicologo Irving Godt (Godt 1994, 315-357).

L' ARIANNA
TRAGEDIA
DEL SIG. OTTAVIO
RINUCCINI,
GENTILOMO DELLA CAMERA
DEL RE CRISTIANISSIMO.
RAPPRESENTATA IN MUSICA
NELLE REALI NOZZE DEL SERENISS.
PRINCIPE DI MANTOVA,
E DELLA SERENISSIMA INFANTA
DI SAVOIA.



IN MANTOVA,
Presso gli Heredi di Francesco Olanna Stampator Ducale. 1608.
Con licenza de Superiori.

2 | Frontespizio di O. Rinuccini,
L'Arianna. Tragedia, 1608.

L'esposizione all'attenzione di un pubblico internazionale di cortigiani provenienti da tutta Europa venuti a Mantova per l'evento fu l'innescò del successo personale di Monteverdi, il quale affrontava, come abbiamo già visto nel *Fuoco*, vicende personali e familiari tristissime. Il Duca di Mantova Vincenzo I, padre dell'erede sposo, con quell'evento straordinario e all'ultima moda avrebbe voluto accrescere il prestigio del casato dei Gonzaga ma forse accrebbe più quello del compositore. Stavolta il sontuoso libretto era di Ottavio Rinuccini, il poeta della Camerata Fiorentina, con versi musicali e quanto mai adatti al genere di dramma in musica di recente invenzione. Il successo e la

commozione suscitati dalla nuova opera furono straordinari, come

riferisce sempre Godt, e il *Lamento* della protagonista, per l'abbandono di Teseo nell'isola di Nasso, diventò immediatamente un hit e conobbe fortune e diffusioni mai sospettate e insolite per l'epoca. Monteverdi stesso, qualche anno dopo, ne fece un madrigale a cinque voci nel suo *IV Libro de' Madrigali* (1614) e il brano servì spesso da modello per altri autori, dalla Sicilia all'Inghilterra, che composero i loro *Lamenti d'Arianna*, alcuni come monodia, altri come madrigale a più voci. Tra i tanti: Giulio Cesare Antonelli (1611), Saverio Bonini (1613), Claudio Pari (1619), Antonio il Verso (1619), Pellegrino Possenti (1623), Francesco Costa (1626) e due britannici, in traduzione inglese: Henry Lawes, *Ariadne Deserted* (1640) e Robert Cambert, *Lament of Ariane* (1659).

Monteverdi pubblicò a stampa il suo *Lamento* monodico solamente nel 1623, insieme ad altre opere a voce sola e basso continuo, come aria staccata, senza i commenti dolorosi dei pescatori che assistono e spezzano il pianto di Arianna, come se fosse un lungo monologo. Lo stesso materiale musicale fu riutilizzato da Monteverdi nella *Selva morale e spirituale* del 1641, come *Pianto della Madonna*, in lingua latina. Singolare che di un'intera opera scomparsa, l'unica parte a sopravvivere fosse proprio il *Lamento* della protagonista, peraltro giuntoci in più versioni attraverso varie fonti, nessuna di Monteverdi, a parte quella di Ghent (a stampa e non manoscritta), ma copiata da ammiratori della sua musica e di questo brano veramente speciale.

Le fonti sono molteplici e non sempre degne di attendibilità. Spesso ci sono differenze ritmiche e musicali tra le varie monodie. Il filo di Arianna si annoda ribaldamente nel labirinto delle fonti e confonde chi volesse trovare chiarezza e uccidere il Minotauro del dubbio, sempre in agguato. I manoscritti o stampe che costituiscono le fonti della monodia, indicate da Godt (Godt 1994, 315-357), sono in tutto 7:

Ghent | B/Gu: RISM M3451 R 671: *Lamento d'Ariana del Signor Claudio Monteverdi...*, (Venezia: Magni, 1623); 212 bb.

Florence | I/Fn: B.R. 238 (*olim.* Magl. XIX.141); 253 bb. (Cfr. Emil Vogel, *Claudio Monteverdi*, "Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" III, 1887, 443-450).

London | GB/Lbl: Add. ms. 30491, ff. 39r-41v, *Dell'Arianna del Monte Verde*; 253 bb. (per mano di Luigi Rossi?).

Modena | I/MOe ms. G. 239, *Arianna del Monteverdi*; 212 bb.

Maggio | Bologna, I/Bc: RISM 1623/8, I:Bc, *Il maggio fiorito...*, (Orvieto, Ruoli, 1623); solo il canto; 212 bb.

Fucci | Venezia, I/Vc: *Grillanda musicale di Arie di diversi eccellentissimi Hautoi scritta da Francesco Maria Fucci, Romano*, ff. 66v-70v; *L'Arianna del monte Verde*; 212 bb.

Burney | Londra, GB/Lbl: Add. ms. 11588 f. 67 copia manoscritta del Dr. Burney di bb. 198 sgg. dal *Lamento*; lunghezza non rilevante.

Molte fonti hanno 212 battute. Solo Firenze e Londra (Rossi) ne hanno 253, mentre Burney ne ha 198. Ma torniamo all'opera intera. Il libretto di Rinuccini, ricco di personaggi, è un atto unico, gran novità rispetto ai ben cinque atti con prologo di Orfeo. Gli eleganti versi sono carichi di rimandi a Francesco Petrarca, Torquato Tasso, Ludovico Ariosto, citando figure e affinità fonetiche con gli illustri predecessori: *Error in cieco laberinto* in Petrarca, *Canzoniere*, sonetto CCXXIV, 4; *Error di cieco laberinto* ne *L'Arianna* di Rinuccini, scena II, Venere, verso 45; *il cieco laberinto*, immagine poetica che piacque a Rinuccini, appare anche nel verso 219, detto da Teseo; *l'aer cieco*, *L'Arianna*, 522 *l'aer cieco* in Ariosto (*Orlando Furioso*, XX, 75 e XXVIII, 20, Ferrara 1516) e molte altre. Le prime due scene, quasi un prologo vero e proprio, sono interamente occupate dalle divinità.

Apollo, da solo, si presenta per primo per annunciare che non d'armi né di trombe di guerra si tratterà nell'opera ma di canti amorosi, e nomina, blandendolo ("Gran re c'hai sovra l'Alpi e scettro e regno"), Carlo Emanuele di Savoia, il padre della sposa festeggiata, Margherita, un po' per convenzione, visto che la festa era la sua, un po' forse per ingraziarsi finanziamenti per gli artisti produttori di quel capolavoro: *captatio benevolentiae*. Pareva che Carlo volesse far pubblicare l'opera come gadget da distribuire, come una bomboniera ricordo del grande evento, unico, un melodramma nuovo di zecca, l'ultimo grido. Probabilmente fu suggerito al poeta e al compositore di includere la dinastia savoiarda nel monologo introduttivo di Apollo per lusingarla e smussare certe difficoltà politiche, essendo l'unione Savoia-Gonzaga non proprio liscia come l'olio e piena di ostacoli. Infatti, il matrimonio era lo strumento di pace per metter fine alla contesa del Monferrato tra Savoia e Gonzaga e per dare una giustificazione ai Savoia di avanzare pretese in futuro proprio grazie a questa parentela acquisita. Per Carlo non fu possibile essere presente al

matrimonio e, assai dispiaciuto, inviò i figli Vittorio Amedeo ed Emanuele Filiberto come rappresentanti di famiglia. Carlo, per bocca d'Apollo, troneggia quindi sull'Alpi e nella prima scena d'*Arianna*. Il gadget, se mai fu pubblicato, non ci è giunto.

La seconda scena vede Venere e Amore, il suo figliolo arciero, che dialogano su ciò che avverrà nello spettacolo. Venere quindi avverte Amore e gli spettatori che si udranno i pianti di Arianna per l'abbandono di Teseo, la disperazione per un amore finito da una parte sola, e prega il figliolo di provvedere a non farla durar troppo. Per l'appunto è in arrivo il dio Bacco vincitor dell'Indie e bisogna approfittare della situazione per far scoccare la scintilla tra il dio e Arianna, perché potrebbero esser fatti l'uno per l'altra. Così Amore rassicura la madre che porterà a termine il suo compito. La tragedia si volge quindi in commedia e il lieto fine, che si conclude con uno sposalizio divino, rispecchia le nozze regali che l'opera celebra.

In quest'opera, una delle prime in assoluto, si tracciano temi e personaggi che poi si ritroveranno nei melodrammi del futuro: la sedotta e abbandonata (Medea, Didone, Cio Cio San, Donna Elvira, Margherita, Santuzza, eccetera), lo sposo infedele, la commozione dei cori per la sventurata, il *deus ex machina* riciclato dal teatro antico, e così via. Uno dei temi che riguarderà Arianna, ossia la rapidità nel cambiare amore e sposo in poche battute, sarà ripreso in futuro nel mettere in scena amori fulminei di opere buffe, come *Così fan tutte*, *L'elisir d'amore* e molte altre. Il *Lamento d'Arianna*, pur non essendo l'archetipo del genere, in quanto esistevano già composizioni simili, fu il primo esempio a diventare immediatamente celebre ovunque e sarà sviluppato da Monteverdi stesso e da altri autori del Seicento di melodrammi e arie. Incontreremo così, a trent'anni di distanza dall'*Arianna*, nel 1638, il *Lamento della Ninfa*, nell'VIII libro dei *Madrigali*, i *Madrigali guerrieri, et amorosi, con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che saranno per brevi episodi tra canti senza gesto* del medesimo Monteverdi (il quale ci aveva dato un anticipo di lamento col pianto d'Orfeo per impietosire Caronte - *Possente spirto*, *L'Orfeo*, Atto III - l'anno precedente all'*Arianna*), e poi i lamenti di Olimpia, di Armida, di Didone, e di tante altre eroine tristi, scalognate e abbandonate, in stile recitativo, di altri autori.

Nel *Lamento della Ninfa*, ancora una volta su testo di Rinuccini, Monteverdi però, al posto del consueto recitativo, ci offre un'angosciosa e passionale passacaglia, dove la Ninfa piange il suo abbandono, mentre un trio di pastori, due tenori e un basso, dopo aver introdotto la scena con un trio a sé stante, partecipa al suo dolore sullo sfondo. Un po' come i pescatori di Nasso che scorgono Arianna in preda all'afflizione e si dolgono della sua angoscia. Da notare che il madrigale è previsto in stile rappresentativo, ed è esempio perfetto della "seconda pratica" monteverdiana, dove l'*armonia* diventa ancella dell'*oratione*, in quanto il brano "va cantato a tempo dell'affetto dell'animo e non a quello della mano". Nel discorso dopo la dedicatoria, dello stesso Monteverdi, posti all'inizio dell'VIII libro dei *Madrigali Guerrieri et Amorosì*, nella parte del basso continuo del madrigale in questione, si legge la seguente indicazione:

Modo di rappresentare il presente canto. Le tre parti che cantano fuori del pianto de la Ninfa, si sono così separatamente poste, perché si cantano al tempo de la mano: le altre tre parti, che vanno commiserando in debole voce la Ninfa, si sono poste in partitura, acciò seguitano il pianto di essa, qual va cantato a tempo del' affetto del animo, et non a quello della mano.

L'aspetto teatrale e declamatorio è privilegiato rispetto al tempo vero e proprio, in modo da commuovere chi ascolta in maniera assolutamente veritiera.

E una passacaglia (*ground*, nel mondo inglese, indicando il basso ostinato che la contraddistingue), una delle più famose nella storia della musica, sarà il *Lamento di Didone*, che chiude l'opera *Dido and Aeneas* di Henry Purcell. Qui, il coro commenta solo alla fine del canto della regina, che muore tra le braccia di Belinda. Siamo nel 1689, ormai il recitativo si è evoluto e occupa solamente alcune parti del melodramma, lasciando sempre più spazio alle arie e ai brani d'insieme, ma il carattere malinconico e struggente del lamento resta quello.

Se l'alternarsi della solista e del coro è chiaro nel libretto di Rinuccini, il frammento dell'intero *Lamento d'Arianna* giunto fino a noi non comprende i cori che in origine interrompevano brevemente i vari momenti del monologo. Tutto fila di seguito, dall'invocazione alla morte nell'incipit *Lasciatemi morire*, attraversando le varie fasi dello smarrimento di

Arianna: l'amore per Teseo, la sorpresa di scoprire la sua assenza, la realizzazione dell'abbandono, la rabbia per l'inganno, il pentimento della propria rabbia, la disperazione per la propria condizione, l'orrore della solitudine e la fine immaginata, sbranata dalle fiere, la rassegnazione. Spesso i vari sentimenti vanno e ritornano per dimostrare lo sconcerto della protagonista. Ed è proprio qui che appare, per la prima volta nella storia della musica, il tema ricorrente, quello che secoli dopo sarebbe diventato il *Leitmotiv*. L'invocazione "O Teseo, o Teseo mio" viene ripetuta più volte nel corso del *Lamento*, e sempre colla stessa melodia o gli stessi rapporti, proprio per sottolineare una costante dell'amore di Arianna verso Teseo in mezzo al disordine emotivo causato dall'abbandono. Nella versione madrigalistica a cinque voci sentire quest'invocazione intonata da più voci è struggente, come se un coro d'Ariane implorasse il ritorno dell'amato, ed è un altissimo momento di stasi meditativa, tant'è che, come già accennato, il *Lamento* monteverdiano fu imitato da molti autori successivamente, mai raggiungendo l'altezza dell'originale. C'è chi ha voluto vedere nella trasposizione a cinque voci del *Lamento* una sorta di sostituzione vocale delle viole che avrebbero suonato alla prima rappresentazione, accompagnando e sottolineando la disperazione di Arianna dietro le quinte e suscitando commozione. Ma non essendoci pervenuto l'originale non possiamo dire con certezza alcunché. Voci di bauli dimenticati nelle soffitte di famiglie patrizie veneziane, pieni d'inediti, tra cui potrebbe esserci anche il manoscritto dell'*Arianna* di Monteverdi, fanno parte della leggenda che ha accompagnato quest'opera così come tante altre perdute e poi ritrovate casualmente. Chissà se un giorno l'opera smarrita non sarà più tale.

L'*Arianna* di Monteverdi ritrovata per finta diventa lo sfondo dell'esilarante romanzo di Franco Pulcini *Delitto alla Scala* (Pulcini 2016). L'assassinio del giovane direttore d'orchestra che avrebbe dovuto dirigere la prima di sant'Ambrogio dell'opera ritrovata in un baule negli scantinati di una nobile famiglia milanese assai antipatica è il punto di partenza per riflessioni su tutte le superstizioni che l'opera si porta dietro, nella migliore tradizione delle composizioni iettatrici (*La forza del destino*, i *Kindertotenlieder*, la *Terza* di Mahler, *L'Affare Makropoulos...*), e del mondo vacuo d'intrighi e tradimenti che continua a prosperare nel sottobosco dell'ambiente legato all'opera lirica.

L'Arianna ha comunque realmente una storia costellata di lutti, e sembrerebbe quasi che le parole che l'eroina declami cantando fossero state profetiche. A parte le perdite familiari che caratterizzarono quel periodo della vita di Monteverdi (l'amatissima moglie, la cantante Claudia Cattaneo, morì nel settembre del 1607), accadde che la prima interprete dell'opera, la cantante Caterina Martinelli, detta "la Romanina", che era stata accolta nella casa di Claudio a soli 13 anni, divenendo sua allieva di canto, si ammalò di vaiolo e morì il 7 marzo del 1608, mentre si provava *L'Arianna* per l'evento nuziale dei duchi. Aveva solamente diciotto anni. Furono contattate la fiorentina Margherita Romana e la napoletana Ippolita Recupita, ma non si dimostrarono all'altezza. La scelta cadde su Virginia Ramponi-Andreini, celebre virtuosa nota come "la Florinda", dal titolo di un dramma del marito Giambattista Andreini, dove interpretò un celebre lamento che riscosse parecchio successo. La troupe Ramponi Andreini, nota come *I Fedeli*, era già stata ingaggiata a Mantova da Vincenzo Gonzaga per dei festeggiamenti e fu così che, trovandosi sul campo una grande artista, il personaggio di Arianna divenne per lei una consacrazione: la sua interpretazione del *Lamento* fece piangere tutti quanti.

Ma dell'*Arianna* non si finisce mai di scoprire i segreti. Il musicologo australiano Tim Carter, specialista di Rinascimento e Barocco, propone l'insolita idea che, proprio per merito delle doti attoriali e musicali dimostrate da Virginia Ramponi, il *Lamento* fosse aggiunto all'opera, divenendone per giunta l'unico pezzo che le sopravvisse, anche perché si diffuse come aria da camera in copie staccate grazie all'interpretazione dell'artista (Carter 2002). Di certo l'interpretazione della Ramponi impressionò enormemente gli astanti. Alla rappresentazione mantovana si trovava anche Giambattista Marino che si estasiò al punto tale che, anni dopo, quando nel 1623 (stesso anno della pubblicazione in Venezia del *Lamento d'Arianna* con due *Lettere Amoroze* di Monteverdi) pubblicò il suo poema *L'Adone*, volle ricordare l'evento di Mantova e la bravura dell'artista, paragonandola a un'altra celebre virtuosa dei suoi tempi, Adriana Basile:

Tal forse intenerir col dolce canto
suol la bella Adriana i duri affetti
e con la voce e con la vista intanto

gir per due strade a saettare i petti;
e 'n tal guisa Florinda udisti, Manto,
là nei teatri de' suoi regi tetti
d'Arianna spiegar gli aspri martiri
e trar da mille cor mille sospiri.
G. Marino, *L'Adone*, VII, 88.

Nel primo Rinascimento le storie di Minosse, Arianna, Bacco, il Minotauro, Fedra, Teseo, la cui fonte principale erano *Le Metamorfosi* e le *Eroidi* di Ovidio, il *Carme 64* di Catullo, *Le Argonautiche* di Apollonio Rodio, e altre opere di autori vari in cui erano accennate, erano state prese e riprese da poeti e letterati, e spesso accadeva pure che i miti fossero travisati o mal riportati. Di certo l'*Epistola X* di Ovidio è stata il modello per il *Lamento d'Arianna* e per vari monologhi in musica che a lei sono stati dedicati, come vedremo. Ovidio trasse da Catullo, forse anche da Callimaco ed Euripide, da opere che non ci sono giunte, unicamente il momento del risveglio e del dolore della principessa abbandonata, senza i trionfi bacchici successivi, pur se, a un certo punto del suo monologo, Arianna ravvisa sé stessa come una baccante, quasi presaga inconsapevole di ciò che le sarebbe successo in seguito:

Aut ego diffusis erravi sola capillis,
qualis ab Ogygio concita Baccha deo,
ecc.
Sola, con sciolte chiome, errai
baccante accesa dall'Ogigio nume
ecc.
Ovidio, *Eroidi*, Epistola X, 47-48.

Nell'epistola amorosa di Ovidio, Arianna passa da uno stato d'animo all'altro esattamente come l'eroina melodrammatica di Monteverdi e molto probabilmente Rinuccini, nel comporre il *Lamento*, ebbe presente questo esempio.

Omero parla per due volte, sommariamente, del mito, una nell'*Odissea* e l'altra nell'*Iliade*. Nell'*Odissea*, Omero fa addirittura uccidere Arianna da Artemide per aver perso la verginità e la poverina viene pure accusata da

Bacco, evidentemente attingendo a un mito arcaico poi superato da altre versioni:

Fedra comparve ancor, Procri, ed Arianna
Che l'amante Teseo rapì da Creta,
E al suol fecondo della sacra Atene
Condur volea. Vane speranze! In Nasso,
Cui cinge un vasto mar, fu da Diana,
Per l'indizio di Bacco, aggiunta e morta.
Omero, *Odissea* XI, 420-425, trad. I. Pindemonte, 1822.

E ancora, nell'*Iliade*, descrivendo lo scudo di Achille:

Fecevi ancora il mastro ignipotente
In amena convalle una pastura
Tutta di greggi biancheggiante e sparsa
Di capanne, di chiusi e pecorili.
Poi vi sculse una danza a quella eguale
Che ad Arianna dalle belle trecce
Nell'ampia Creta Dedalo compose.
V'erano garzoncelli e verginette
Di bellissimo corpo, che saltando
Teneansi al carpo delle palme avvinti.
Omero, *Iliade* XVIII, 817-828, trad. V. Monti, 1810.

Dante Alighieri, nel *Paradiso* della sua *Commedia*, richiama la costellazione nella quale Bacco trasformò la fanciulla al momento della sua morte (la *Corona borealis*, nell'emisfero settentrionale):

Qual fece la figliola di Minoi
allora che senti di morte il gelo.
Dante, *Paradiso* XIII, 16-17.

Lorenzo de' Medici, nel canto carnascialesco *Trionfo di Bacco e Arianna*, scritto in occasione del carnevale del 1490, eternò il mito delle nozze del dio e della principessa abbandonata, non facendo alcun cenno ai precedenti dolorosi dell'abbandono né di come l'innamoramento

subitaneo avvenne. A Lorenzo importava la letizia del momento, condita da vino e godimenti vari. Era carnevale, in fondo.

Francesco Redi (*Bacco in Toscana*, 1685) volse in ditirambo la vicenda, con risvolti umoristici, facendo diventare Bacco sempre più ubriaco e facendolo straparlare (*Arianna, brindis Brindisi...*). La fonte arcaica a cui si ispirò Rinuccini per l'opera fu probabilmente la traduzione che negli anni 1554-1561 Giovanni Andrea dell'Anguillara pubblicò con una dedica a Enrico II di Valois, *De le Metamorfosi d'Ovidio libri III di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, da cui potrebbe essere stato tratto lo spunto per il dialogo tra Venere e Amore della seconda scena, assente in Ovidio e "abbellito" da Anguillara.

Le vicende di Arianna confluirono nei melodrammi in varie maniere e con vari personaggi, spesso non sempre combacianti colle versioni ufficiali dei miti, ma nell'opera lirica può succedere di tutto, anche l'*happy end* dove perfino Otello e Desdemona vissero felici e contenti (un finale alternativo, nell'*Otello* di Gioachino Rossini!).

Vi sono due fasi del mito che vengono affrontate nella storia del melodramma: Arianna a Creta e Arianna a Nasso. Molti compositori opteranno per l'una o per l'altra, a volte per entrambe, costruendo una specie di seconda puntata. A volte, come fu per Georg Friedrich Händel e per Nicola Porpora, fu una questione di rivalità tra teatri nella stessa città. A Londra, dove furoreggiavano il melodramma e i cantanti italiani, fu un fiorire di spettacolari tenzoni tra i due compositori-direttori, con alterne fortune. Di certo l'*Arianna in Nasso* (1733) di Porpora è assolutamente prolissa e non ricca di particolari invenzioni, a differenza dell'*Arianna in Creta* (composta nel 1733 e rappresentata nel 1734) di Händel, che trabocca di felicissime creazioni musicali, *comme d'habitude*.



3 | Aria Senesino per *Arianna in Nasso* di N. Porpora.

Händel in quel periodo stava combattendo la sua battaglia a Londra, dopo dissesti vari dovuti al fallimento della compagnia d'opera che dirigeva per conto del re, la Royal Academy of Music. Il compositore tedesco era stato incaricato di portare a Londra l'opera italiana coi migliori esecutori, ovviamente italiani, e i primi anni nel regno inglese furono un successo dopo l'altro. Ma i compensi stratosferici degli artisti portarono la compagnia alla bancarotta e, pochi anni dopo, il principe di Galles, Federico di Hannover, in aperto contrasto colla stessa famiglia reale, fondò e finanziò una compagnia rivale, nominata Opera of the Nobility. Il principe aveva ingaggiato Nicola Porpora e tutte le

star che avevano cantato le opere di Händel prima del fallimento, tra cui il castrato Francesco Bernardi, il celeberrimo Senesino, col quale, peraltro, Händel aveva avuto un crudo alterco per le sue pretese eccessive. Per la riuscita dell'impresa il Senesino fu importantissimo, per notorietà e successo, tanto che la compagnia della Nobiltà era nota anche come Senesino's Opera (Dean 2006). E quando si aggiunse più tardi il nuovo venuto Farinelli, il delirio in città per quelle voci fu totale. L'opera scelta da Porpora per l'inaugurazione della nuova compagnia fu appunto *Arianna in Nasso* su libretto di Paolo Rolli.

Il dissestato Händel si rimise al lavoro e scriverà Giovanni Carestini (anche conosciuto come il Cusanino), un altro castrato di altissimo talento, e fu lui il primo Teseo della sua *Arianna*. Non c'è confronto tra il valore musicale dell'opera di Händel e quella di Porpora, di poco anteriore. Tra l'altro Händel aveva scelto il soggetto proprio traendolo da una precedente opera di Porpora, *Arianna in Creta*, facendo riadattare il soggetto e il libretto di Pietro Pariati a Francis Colman, quasi un messaggio a Porpora di non tentare neanche per un momento di competere con lui. L'opera ebbe molto successo, grazie anche alla presenza di cantanti che parteciparono a diverse creazioni di Händel,

Carestini, Anna Strada del Po e Margherita Durastanti, di ritorno dopo sette anni di assenza da Londra.

Entrambi i libretti delle opere di Porpora e Händel presentano versioni del mito contrastanti e abbastanza riadattate ai gusti del pubblico dell'epoca. Siamo molto lontani dall'eleganza dei versi di Rinuccini e dalla vicinanza alle fonti antiche. Qui spuntano personaggi totalmente inventati che servono per incrementare gli intrighi amorosi e forniscono ai compositori materiale per le arie di bravura dei cantanti, da quelle elegiache a quelle di furore, da quelle di guerra a quelle di dolore, di giubilo e di gelosia. Per esempio, per quanto riguarda il personaggio di Arianna, nell'opera di Händel, anche qui lei si lamenta per l'infedeltà di Teseo ma in anteprima e per tutt'altri motivi. Infatti, Arianna si trova a Creta perché ha viaggiato da Atene insieme a Teseo e alla cara amica Carilda, inconsapevole rivale in amore (anche Carilda ama Teseo ma nessuna delle due sa dell'altra), e la sua situazione è del tutto particolare. Esiste un antefatto, che viene svelato nel corso dell'opera da altri personaggi, secondo cui Arianna è la figlia rapita a Minosse in tenera età, cresciuta da Archeo di Tebe, amico di Egeo, padre di Teseo, e vissuta ad Atene. Ma, ovviamente, di questa paternità lei non ne è informata. E neanche Minosse sa che Arianna è la sua figliola rapita. In un intreccio abbastanza surreale, con continui malintesi amorosi da telenovela si rincorrono Arianna e Teseo (che si amano entrambi, ma cadono continuamente in equivoco), Carilda (che ama segretamente Teseo) e Teseo (che non ama Carilda ma Arianna crede che l'ami), Tauride, guerriero cretese, che ama Carilda (che non lo ama), Alceste, guerriero ateniese che pure ama Carilda. Carilda non lo ama inizialmente, ma quando Alceste le rivela che Arianna, la sua cara amica, ama Teseo riamata, Carilda ci pensa su e, non volendo fare uno sgarbo all'adorata compagna, confida a sé stessa che forse, Alceste, potrebbe pure amarlo e comincia a dirigersi verso questo novello amore con devozione, anche perché in fondo Alceste avrebbe combattuto per lei sfidando Tauride. Non poteva mancare l'agnizione finale, stratagemma spettacolare che nell'opera lirica risolve sempre tutto, in cui Teseo rivela a Minosse che Arianna è sua figlia (lui che l'aveva mandata a morte come vittima sacrificale per il Minotauro perché Carilda, prima vittima estratta a sorte proprio da Alceste, era fuggita, e il re, adirato, aveva imposto un sorteggio), e avrebbero vissuto tutti felici e contenti.

Il mito originale è visto come un canovaccio su cui l'autore ha innestato un ballo in maschera dove tutti sono tutt'altro che i personaggi mitici della tradizione antica mentre il pubblico si trova davvero davanti a un labirinto di sentimenti, labirinto in cui il Minotauro svolge funzione unicamente decorativa. Ovviamente la trama bislacca è compensata dalla magnificenza della creazione musicale händeliana, qui nel suo pieno fulgore. È impossibile stabilire una priorità di pregio nei brani, talmente tutto è equilibrato e favoloso al tempo stesso. Händel vi profuse tutte le varietà di caratteri e di espedienti musicali per esprimere la folla di sentimenti contrastanti dei personaggi e per far risaltare la bravura sopraffina dei suoi artisti, in modo da guardare dall'alto la compagnia rivale della Nobiltà, che pur disponeva dei suoi straordinari ex-artisti, sottratti con allettamenti finanziari migliori da parte del principe di Galles. Ma quando una composizione è superiore e gli esecutori sono comunque di prima scelta non può esserci che un confronto favorevole a chi esegue il livello sovrastante.

In *Arianna in Creta*, pur nell'assurdità dell'intreccio, non c'è un attimo di stasi drammatica, i recitativi sono brevi e concisi e la maggior parte dell'opera è un susseguirsi di arie arricchite da strumenti concertanti, vocalizzi di estrema difficoltà, arie languide struggenti, intermezzi strumentali. Per la ripresa dello spettacolo alla fine dello stesso anno, le musiche furono impreziosite anche da danze, avendo a disposizione a Londra la danzatrice francese Marie Sallé, superstar dell'epoca, nel pieno fulgore dei suoi venticinque anni e della sua carriera. Cara amica di Händel, per lei il compositore sassone creò molte danze, veri e propri prologhi o intermezzi nelle sue opere o inserendole qua e là negli atti. E questo l'Opera of the Nobility non l'aveva. Come non aveva un Händel che improvvisasse magistralmente all'organo prima di un suo oratorio o durante gli intervalli tra una parte e l'altra, rendendo noti così i suoi favolosi concerti per organo e facendo uscire dall'ambito unicamente liturgico uno strumento assai versatile. Addirittura, perfettamente conscia della supremazia creativa di Händel, per cercare di contrastarlo e far accorrere pubblico, l'Opera of the Nobility mise in scena al teatro di Lincoln's Hills Field, nientemeno che un'opera dello stesso Händel, *Ottone!* Per la cronaca, l'Opera of the Nobility, nel 1737, andò in fallimento a sua volta, non riuscendo a competere colla superiorità di Händel e nonostante le star rubategli. E, appunto, con *Arianna in Creta*, Arianna dai begli

intrecci, l'avvertimento a tutta Londra da parte del compositore tedesco fu preciso e diretto.

Ma torniamo al mito. Resta un mistero, ma questo è sempre risultato poco chiaro, il cambiamento del comportamento di Teseo così repentino da far abbandonare la povera Arianna in Nasso durante la notte. Nell'opera di Rinuccini-Monteverdi anche se non ne possediamo la musica, ricaviamo dal libretto che Teseo è spinto dalla ragion di stato ad abbandonare Arianna. Infatti, essendo lui l'erede al trono del padre Egeo, Teseo pensava che gli ateniesi non avrebbero gradito la presenza di una principessa cretese come moglie del futuro re, dopo aver pagato per anni a Minosse il tributo fatale in vittime umane, e che, pertanto, avrebbero potuto ribellarsi contro di lui. Onde conservare il trono, il principe decideva quindi a malincuore di lasciarla nell'isola di Nasso senz'alcuna spiegazione e coll'inganno.

Non c'è traccia di tutto questo nelle opere barocche e rococò successive a Monteverdi. Gli intrecci arrivano al limite dell'exasperazione, come nell'*Arianna* di Benedetto Marcello, su libretto di Vincenzo Cassani, quella che infervorò Stelio Effrena nel *Fuoco* parimenti al *Lamento* di Monteverdi, e di cui ci fornisce un'ampia descrizione, citando per pagine intere l'arrivo di Bacco trionfante dalle Indie (e la lacrimevole aria di Arianna *Come mai puoi vedermi piangere*), di cui descrive l'ingresso in scena con gran clamore di cori e strumenti. Nel libretto di Cassani compare addirittura Fedra, altra figlia di Minosse e sorella di Arianna, che viaggia sulla stessa nave, come rivale di Arianna e causa dell'abbandono di quest'ultima da parte di Teseo, il quale non vede l'ora di togliersela di torno, pur con un certo rimorso. Fedra è combattutissima. Da un lato la distrugge il tradimento verso la sorella, già tradita pure da Teseo, col conseguente distacco notturno sull'isoletta deserta, ma il fatto di amare Teseo ed essere ricambiata con ardore prevale sul rimorso. Ma l'intervento divino in quest'opera degli intrighi fa addirittura ritornare la nave di Teseo a Nasso, cosa che non si ritrova in nessuna fonte. Niente di meno. Bacco, infatuatosi di Arianna, la vorrebbe tutta per sé e si mette d'accordo con Teseo per vedere di risolvere la questione tra maschi. Arianna furente e per l'abbandono e per il doppio tradimento, sentendosi un po' usata e abusata da tutti, ha un impeto d'orgoglio femminile e inizialmente di Bacco non vorrebbe saperne, come pure di Teseo. Però poi ci ripensa e

riconosce che se perde uno sposo ne acquista un altro, forse più importante. E qui non si capisce se la tragedia diventi un'opera buffa. Comunque, anche in questo caso, il lieto fine mette a posto le cose, Teseo e Fedra partono per Atene e Bacco e Arianna si sposano tra i baccanali.

La musica di Benedetto Marcello, nel più puro stile veneziano, è assai pregevole, pur non raggiungendo le vette di Händel, e anche qui esistono arie molto ben congegnate, con strumenti concertanti, che raggiungono momenti di lirismo coinvolgenti: l'aria già citata, *Come mai puoi vedermi piangere* (Arianna), il pianto d'Arianna; la languida siciliana *Se viver non poss'io* (Fedra); l'aria tempestosa *Re de' venti* (Bacco), piena di virtuosismi e salti di registro impervi per una voce di basso; *Che dolce foco in petto* (Arianna). Non ci sono giunte le date precise delle rappresentazioni ma si sa che si sono svolte nell'inverno tra il 1726 e il 1727. La prima pubblicazione moderna risale al 1948. Per questa ragione la descrizione che Stelio Effrena fa nel *Fuoco* è di un'esecuzione assolutamente fittizia e impossibile nel 1882. L'erudizione dannunziana sciorinata nel brano letterario, con tutti i dettagli strumentali, vocali, scenici, potrebbe provenire certamente da qualche amico musicista di difficile individuazione; forse il Bossi "...direttore del Liceo musicale è all'epoca innegabilmente una via privilegiata per l'accesso alla musica antica veneziana" come suggerisce Lara Sonja Uras (Uras 2015, 55-80).

Oppure, cosa più prevedibile, potrebbe essergli capitata tra le mani una trascrizione di Oscar Chilesotti, pubblicata da Ricordi nel 1885. Si tratta di una riduzione per canto e pianoforte dall'autografo, "proprietà del signor Luigi Arrigoni di Milano", come Chilesotti avvisa nell'introduttiva Avvertenza, dove continua:

Dal lato storico credo opportuno soggiungere che lo spartito dell'Arianna è rimasto sconosciuto a quanti scrissero sul celebre compositore dei Salmi. Il Fontana e il Caffi ne tacciono, mentre l'Allacci (*Drammaturgia*, ecc.), ne ricorda soltanto il libretto, poesia di Vincenzo Cassani Veneziano, edito, egli dice, *senz'anno, stampatore e luogo, ma è Venezia*, libretto di cui è inserita la ristampa, a cura del cav. Giovanni Salvioli, nel presente volume. – Il Fétis riproduce la notizia, fornita dall'Allacci aggiungendo solo che *la musique est restée en manuscrit*. – Io, parlando di Marcello nei *Nostri maestri del passato*, ecc., citai in proposito ciocché affermava il Fétis. Non trovo che

altri, anche di recente, abbia fatto cenno dell'ARIANNA di Marcello, opera musicale interessantissima sotto ogni riguardo. Mi lusingo perciò di non aver compito un lavoro inutile concorrendo coi signori Arrigoni e Ricordi alla pubblicazione dello spartito inedito ed affatto ignoto del Michelangelo dei musicisti (Chilesotti 1885).

Da notare come lo spirito del falsario, un vero predecessore di Parisotti, fosse vivo anche in François-Joseph Fétis, il musicologo ottocentesco di cui parla Chiselotti. Difatti era lui l'autore della celebre *Preghiera di Stradella* che di Alessandro Stradella non era affatto, com'è stato scoperto non molti anni fa. È molto spassoso osservare come la musica barocca fosse oggetto di tali attenzioni da abili parodisti, quasi come un voler fornire alla posterità, per puro passatempo con un briciolo di sadismo, fili d'Arianna farlocchi nell'immenso labirinto della musicologia e delle attribuzioni per vedere di nascosto l'effetto che fa.



4 | Frontespizio di F.J. Haydn, *Arianna a Naxos*, 1789-1790.

Arianna abbandonata fu anche il soggetto di una sontuosa cantata per soprano drammatico e clavicembalo (o forte-piano), di Franz Joseph Haydn: *Arianna a Naxos*, su testo di anonimo, scritta a cavallo degli anni 1789-90. Restò con accompagnamento di tastiera, anche se Haydn avrebbe voluto scriverne un arrangiamento orchestrale, ma non ne fece nulla. Le orchestrazioni che esistono sono

successive e in particolare è apprezzata quella del suo allievo Sigismund Neukomm. La cantata, in stile melodrammatico, è una scena di bravura da concerto, con un notevole approfondimento psicologico della protagonista. Nella pagina del titolo è indicata la collocazione della vicenda, anche se, essendo il brano in forma di cantata, quindi non in forma rappresentativa, la didascalia non era strettamente necessaria:

L'azione Si rappresenta in una Spiaggia di Mare circondata di Scogli. Si vedi la Nave di Teseo, che a Vele Spiegate S'allontana dall'Isola ed Ariana, che dorme, e Si risveglia poco a poco.
F.J. Haydn, *Arianna a Naxos*, London 1789-1790.

Probabilmente questa indicazione sarebbe servita per l'interprete al piano che, nella sua introduzione, avrebbe potuto e saputo ricreare queste immagini o ispirarsi ad esse per preparare il carattere del canto. Haydn valorizza ogni parola del testo, a cominciare dal risveglio, in cui Arianna chiama Teseo, senza immaginare che si sia defilato per sempre. L'introduzione pianistica in Mi bemolle maggiore, *Largo e sostenuto*, immette subito nell'atmosfera: l'incertezza delle parole di Arianna, il risveglio dal sogno, l'invocare Teseo con dolcezza, come se si fosse allontanato momentaneamente per andare a caccia, ma manifestando il desiderio di non poter fare a meno un sol momento dello sposo e offrendosi a lui come preda migliore delle fiere, con amplessi erotici intensi di desiderio.

L'accompagnamento, delicatissimo, è in perenne dialogo colla voce, assecondando e prevenendo gli affetti del momento con maestria consumata. L'alternarsi di recitativi e arie forma quattro sezioni, dove ogni affetto ha il suo pieno sviluppo. La prima aria, in Si bemolle maggiore, è un *Largo* le cui battute iniziali sembrano rimandare alla languida aria della Contessa d'Almaviva nelle *Nozze mozartiane*, *Dove sono i bei momenti / di dolcezza e di piacer? ecc.* La metrica dell'aria, d'altro canto, è uguale: *Dove sei, mio bel tesoro / Chi t'invola a questo cor? ecc.* Un ottonario seguito da un settenario (o un ottonario tronco) e il carattere della domanda di entrambe è assai affine: sono due donne tradite, in conclusione, la prima consapevole, la seconda non ancora, ma entrambe continuano ad amare. Nella Contessa c'è il rimpianto di un tempo perduto, di promesse non mantenute, in Arianna c'è l'inquietudine per l'assenza dell'amato: nell'aria, Arianna invoca ancora Teseo, cercandolo intorno a sé, con malinconici accenti, pregando i numi di aiutarla a trovarlo, ma senza ancora realizzare l'abbandono. Il recitativo successivo è il momento in cui comincia a percepire la frode. Dapprima la consapevolezza che Teseo non c'è, poi l'accorgersi della nave che si allontana, la presa di coscienza di essere stata abbandonata, l'incredulità, il furore. L'accompagnamento asseconda mirabilmente questo sconquasso interiore, con figure musicali di concitazione, accordi tragici, imitazioni in eco, singhiozzi in contrattempo colla voce. Il nome Teseo, ripetuto nella disperazione, da nome d'amante si muta immediatamente in un nome detestato per l'inganno tremendo e inaspettato. Gli accordi, le volate e gli arpeggi del piano sono come frecce che arrivano da dovunque e trafiggono

Arianna dolente e furente. Immediatamente arriva lo smarrimento e la desolazione, che concludono il recitativo:

A chi mi volgo?
Da chi pietà sperar?
Già più non reggo, il piè vacilla
E in così amaro istante
Sento mancarmi in sen l'alma tremante.
F.J. Haydn, *Ariana a Naxos*, London 1789-1790.

Versi cantati sottovoce, mentre il piano accompagna come se sostenesse il respiro che si spezza per la sofferenza, quasi fosse uno specchio immaginario dove Arianna mira la propria solitudine e l'angoscia che avanzano a passi tardi e lenti dentro di sé. L'aria che segue *Ah! Che morir vorrei in sì fatal momento* mantiene questo carattere e anche qui l'accompagnamento pianistico supporta la voce emotivamente, raggiungendo altissimi vertici espressivi: la protagonista manifesta la voglia di finire la sua vita ed equivale al *Lasciatemi morire!* dell'*Arianna* monteverdiana. Di lì a poco, la stretta finale, un *Presto* in fa minore, alterna l'autocommiserazione e il furore contro Teseo e la rabbia per non riuscire a comprendere perché gli dèi le siano stati così avversi da permettere una simile barbarie e infedeltà. La disperazione è totale.

Qui finisce la scena. Non si sa se Bacco la sposerà, se qualcuno la salverà, se Arianna si ucciderà. Esattamente come nell'*Epistola X* di Ovidio. Come in tutte le sue prime *Eroidi*, potremmo dire, perché il carattere di disperazione delle eroine abbandonate – Penelope, Didone, Fedra, Fillide, Briseide – ha il denominatore comune della solitudine femminile, l'esplorazione di un universo fatto di attese e sogni infranti, di letti vuoti, di compiti maschili irrisolti, dove il destino di donne adoperate dagli uomini e dagli dèi le sovrasta, dove non c'è volontà umana che tenga per salvare quei sentimenti. Semplicemente, nel mondo antico, non è possibile, anche se la forte dignità delle donne si erge titanica contro la disattenzione maschile e divina rendendole delle eroine. La loro desolazione è variamente declinata in ogni personaggio e giunge al culmine in Arianna, per l'abbandono ingiusto e ingannatore, senza alcun avvertimento da parte dell'amato, e il piccolo grande capolavoro di Haydn è una delle migliori realizzazioni del monologo.

A Londra, dove Haydn era di casa, *Arianna a Naxos* fu presentata numerose volte dal castrato Gaspare Pacchierotti, negli ultimi concerti d'addio nella capitale inglese, dove fu amatissimo e stimato esecutore di opere e di concerti, con Haydn stesso al fortepiano. Le doti di soprano del castrato, che era famoso per il suo canto di espressione, pur capace di arditi vocalizzi, sembravano fatte apposta per questa cantata, piena di affetti contrastanti. In Italia la cantata ebbe pure grande fortuna e fu molto ammirata da Gioachino Rossini.

Il *Lamento d'Arianna* monteverdiano resterà comunque un'altra cosa. È un ritratto femminile sonoro di una galleria musicale, come la *Gioconda* al Louvre, come la *Dama con l'ermellino* al Museo Czatoryski, come *Flora* agli Uffizi, possiede una sua vita autonoma. E, infatti, Monteverdi stesso lo comprese pubblicandolo più tardi in una raccolta di arie a voce sola con basso continuo e pure come madrigale a cinque voci. La fortuna del *Lamento d'Arianna* monodico si trasmise attraverso i secoli e, in seguito al *repêchage* di Parisotti, trovò addirittura un arrangiatore d'eccezione in Ottorino Respighi che ne fece un'armonizzazione e orchestrazione per voce e orchestra, abbastanza pesante e di difficile esecuzione: il recitativo soffre in mancanza di autonomia ritmica, la prosodia è appesantita da un solfeggio obbligato dallo spessore orchestrale assolutamente invadente e totalmente inventato. Alla fine, nell'originale di Monteverdi a noi giunto, la voce è sola, libera, con un basso continuo che unicamente ne sostiene l'armonia, e quindi esprime al meglio la totale desolazione di Arianna, non c'è altro mezzo che la propria voce per riempire il vuoto creato intorno dal totale crollo del suo mondo in un solo istante. Nella versione respighiana, al contrario, la folla di strumenti produce un gran fracasso, anche con tonalità azzardate, intorno alla povera Arianna, intenta a esprimere il proprio disagio, e riduce notevolmente l'efficacia della recitazione. L'esecuzione avvenne nel 1908 a Berlino e fu affidata al celebre contralto Julia Culp, mentre Artur Nikisch dirigeva. E pare che piacque assai, con note di merito per il compositore. Respighi s'inseriva così alla perfezione nella Monteverdi Renaissance dell'inizio del XX secolo, che vide la pubblicazione integrale dell'opera del cremonese a cura di Gian Francesco Malipiero. Caldeggiata, quest'ultima, *ça va sans dire*, da D'Annunzio. In seguito Respighi orchestrò anche *L'Orfeo* monteverdiano, in un'obsoleta versione oggi improponibile, come pure il *Lamento*. D'altro canto Respighi, come scrisse egli stesso a proposito della realizzazione di

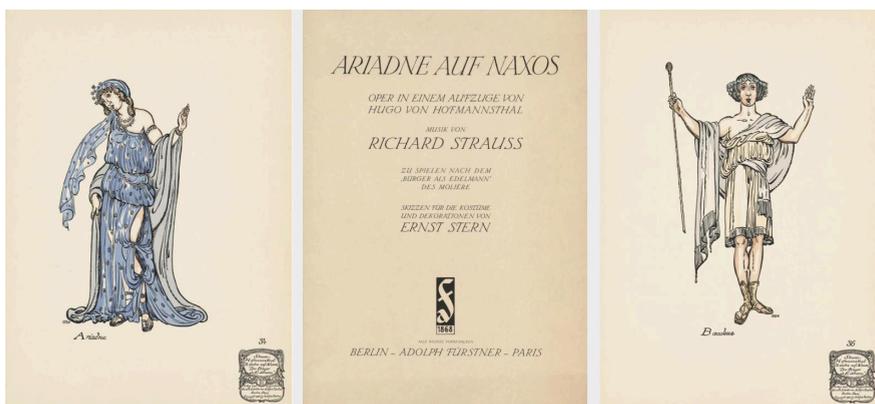
Orfeo, non andò a ricercare lo strumentale originale, archeologicamente, ma pensò di aver “intuito” il colore drammatico della strumentazione e lasciò briglia sciolta al suo sinfonismo postwagneriano. Respighi non fu l’unico ad accanirsi su *Orfeo*, anzi, tutta una serie di Orfei, nel Novecento, vennero riveduti e “scorretti”. La prima rappresentazione moderna italiana dell’*Orfeo* si vide il 9 settembre 1909 al Conservatorio di Milano, nella revisione (meglio chiamarlo stravolgimento) di Giacomo Orefice e colla direzione musicale di Giacomo Zanella.

Il frammento dell’*Arianna*, alla fine, per Respighi fu quasi un esperimento propedeutico all’opera intera successiva. Proprio l’opposto di ciò che D’Annunzio auspicava (sempre nel *Fuoco*), coll’elogio della semplicità del melodramma fiorentino, dove veniva valorizzato il silenzio al posto del clamore wagneriano. Oggi l’esecuzione del brano di Respighi è più una curiosità storica che altro. Anche se preferiamo, senza dubbio alcuno, i magnifici *Pini di Roma*, va riconosciuto a Respighi il merito di un risveglio dell’interesse verso tutto il repertorio antico, la riesposizione e la valorizzazione di opere che altrimenti sarebbero rimaste nell’oblio, anche se generalmente poco importava, ai primi del Novecento, la loro realizzazione secondo schemi filologicamente plausibili. Ciò porterà, ad esempio, nella prassi esecutiva della polifonia, soprattutto madrigali a più voci di qualsiasi compositore, a privilegiare per lungo tempo l’uso dei cori al posto delle voci reali, pratica oggi ancora in uso ma sempre meno frequentemente. Equivarrebbe a far eseguire un quartetto d’archi da un’orchestra, falsando la lettura delle singole parti e del complessivo effetto. Analogamente i concerti barocchi di Bach, Vivaldi, Albinoni, fino a non molti anni fa erano eseguiti unicamente con delle vere orchestre sinfoniche, con una mole sonora invadente rispetto ai solisti e con un rapporto falsato di tempi, volumi e fraseggi, problemi che l’uso di strumenti moderni non consentiva di affrontare. E così avvenne anche per il *Lamento d’Arianna* di Monteverdi nella forma di madrigale a cinque voci.

Questo dilemma evidentemente non se lo ponevano Respighi e altri autori che riorchestrarono danze e opere del Cinquecento e del Seicento secondo il gusto corrente. Uno sguardo approfondito sui criteri filologici dei primi del Novecento nell’affrontare repertori antichi, Monteverdi in particolare, lo offre un ricco e accurato studio di Paolo Giorgi: *L’“Incoronazione di Poppea” di Gaetano Cesari: Monteverdi in un’inedita versione novecentesca*

(Giorgi 2010). In questo studio si descrive il massacro musicale operato a Parigi nel 1908 (lo stesso anno del *Lamento d'Arianna* respighiano) da Vincent D'Indy sulla *Poppea*, creando tutt'altra opera, traducendola perfino in francese, e, al contempo, si riscopre il nobile tentativo del musicologo e filologo Gaetano Cesari di muoversi verso un recupero più aderente all'originale, riesumando perfino strumenti musicali arcaici. Tentativo rimasto comunque quasi del tutto isolato nello scempio che dei melodrammi seicenteschi è stato fatto per buona parte del XX secolo, tra voci inadatte e strumentali improbabili.

Tutt'altro genere, a tre secoli di distanza dagli albori del melodramma ma contemporaneo di Respighi, è il caso di *Ariadne auf Naxos* dell'affiatata (non senza contrasti) coppia Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal. E qui si chiude il cerchio, mescolandosi a D'Annunzio e al wagnerismo contestato all'inizio di questa esplorazione mitologico-musicale. Si potrebbe dire che la coppia Strauss-Hofmannsthal abbia messo insieme appositamente opera seria e opera buffa sul soggetto del mito di Arianna. In realtà il mito è strumentale al pasticcio che costituisce l'opera, un prodotto eterogeneo che comprende tante cose, opera da camera, commedia, opera seria, opera buffa, quasi operetta, con citazioni e autocitazioni, e un testo bizzarro e assai teatrale. Ma, soprattutto, da Strauss e Hoffmannsthal viene messo in scena il Settecento, con tutte le implicazioni possibili del concetto stesso di Settecento, dal barocco al rococò al neoclassicismo comprendendo la valenza che il Settecento assume per i due autori lì e allora.



5 | Bozzetto di E. Stern del costume di Arianna per l'*Ariadne auf Naxos* di H. von Hofmannsthal e R. Strauss.

6 | Frontespizio di *Ariadne auf Naxos* di H. von Hofmannsthal e R. Strauss, 1916.

7 | Bozzetto di E. Stern del costume di Bacco per l'*Ariadne auf Naxos* di H. von Hofmannsthal e R. Strauss.

Il pensiero era venuto a Hofmannsthal, a cui Strauss scrive una lettera da Garmisch il 17 marzo 1911, smanioso di ripetere l'enorme successo del *Rosenkavalier* (*Il Cavaliere della rosa*), opera scritta in tandem col vate austriaco, a proposito dell'idea del poeta su una cosetta di Molière (Hoffmannsthal, Strauss 1993, 119-120). La "cosetta" di Molière, come Hofmannsthal chiarisce in due lettere a Strauss da Rodaun il 20 marzo e il 15 maggio 1911 (Hoffmannsthal, Strauss 1993, 120-122 e 124-126) era in realtà l'inserimento di un'*Ariadne auf Naxos* in un adattamento in lingua tedesca in due parti del *Borghese gentiluomo* di Molière, tutto ambientato nella Francia del Seicento, mescolando di continuo personaggi tragici a maschere della commedia dell'arte. A Strauss l'idea del teatro nel teatro piacque e soprattutto piacque la dimensione cameristica del teatro a lui che era abituato a maneggiare orchestre gigantesche, nella tradizione postwagneriana. La commedia, senza soluzione di continuità, doveva sfociare nella rappresentazione dell'*Ariadne* dopo la cena di Mr. Jourdain, cosa che nell'originale di Molière non esiste. Le gradevoli musiche di scena per la commedia, tutto un susseguirsi di danze barocche rivisitate da Strauss erano solo un assaggio della vera opera. La composizione fu ultimata a Garmisch il 22 luglio 1912 e andò in scena il 25 ottobre successivo a Stoccarda, al Königliches Hoftheater, con la regia di Max Reinhardt, che entrambi gli autori ritenevano fondamentale per la riuscita.

Ma la rappresentazione non ebbe quella che si dice un'accoglienza trionfale, e, soprattutto, Hofmannsthal fu un po' contrariato che l'opera ricevesse più consensi della commedia che spesso era rappresentata un po' sommariamente e con traduzioni diverse. Fu così che propose a Strauss una totale rielaborazione dell'opera, dando maggiore omogeneità al tutto, ambientandola a Vienna nel Settecento, in casa di un ricco signore, il quale pretendeva di far rappresentare contemporaneamente l'opera tragica e l'opera comica.

Il Settecento era assai simbolico per entrambi gli autori: era stato il secolo d'oro di Vienna, già corteggiato e trionfalmente espresso nel *Rosenkavalier* come *temps perdu*, e che sarebbe stato ritrovato ancora nella produzione straussiana (il tardissimo *Capriccio*, 1941, ispirato all'opera di G. Battista Casti e Antonio Salieri *Prima la musica, poi le parole*, eterno duello tra i due elementi fondamentali che compongono un'opera, unificati dalla rappresentazione teatrale). Era, il loro, un Settecento ben preciso, ossia quello teresiano e giuseppino, dove agivano Haydn, Mozart, Salieri, punto fermo di riferimento e modello ideale per esprimere la malinconia nel disagio strisciante e occulto dell'epoca contemporanea, che sarebbe culminato colla fine della *Belle époque* e il disastro mondiale della Grande Guerra. E infatti la seconda versione dell'*Ariadne auf Naxos* ebbe luogo a guerra iniziata, alla Wiener Staatsoper il 4 ottobre 1916, poco dopo la fine della composizione (1915) di quel monumentale delirio simbolico-orientalista che è *Die Frau ohne Schatten* (*La donna senz'ombra*), rappresentata esattamente tre anni dopo nello stesso teatro a Vienna, a guerra finita.

Il ritorno alla classicità olimpica pur giocosamente minata dalla commedia dell'arte, frullate insieme per sancire l'indissolubilità dei due aspetti della vita e dell'arte, è una delle più riuscite creazioni della coppia artistica. Anche qui, come nel *Rosenkavalier*, la nostalgia per un'epoca irrimediabilmente perduta ma sempre presente come un fantasma protettivo è trasfigurata nelle vicende dei personaggi che affollano l'opera e che ne sdrammatizzano i momenti più seri con frizzi e lazzi. Senza alcun intento palesemente reazionario, la sempreverde voglia di Vienna di divertirsi con polke veloci e valzer aleggia costantemente nell'aria, nonostante l'imminente fine, prevedibile ma psicologicamente inaccettabile, del glorioso e plurisecolare impero asburgico.

L'orchestra dell'*Ariadne* è un'orchestra da camera, arricchita con percussioni e tastiere in voga, come il Glockenspiel, la celesta e l'harmonium, legni, ottoni e un uso protagonista del pianoforte, che invade la partitura e determina coloristicamente il carattere intero dell'opera. Il Prologo si svolge quindi in casa del ricco viennese, che non si vede mai e che parla per bocca del Maggiordomo, il quale esprime via via i desideri del committente, e vi si mostrano gli artefici di un'opera al lavoro: il maestro di musica, il compositore, il tenore e la primadonna (che poi diventeranno Bacco e Arianna nell'opera vera e propria), le maschere, il maestro di ballo, il parrucchiere, in un perenne rincorrersi e dialogare sulle mille difficoltà e compromessi a cui si deve sottostare quando c'è una committenza. E qui, inevitabilmente, viene in mente *Il teatro alla moda*, libello satirico di quel Benedetto Marcello (Marcello 1720) della cui *Arianna* abbiamo scritto in precedenza, con tutti i vezzi e i dispetti tra artisti, ballerini, compositori, committenti, pubblico, specchio sarcastico di un mondo che ha riprodotto se stesso per secoli e che ancora oggi è caratterizzato da una parte di pettegolezzi e di fatuità. Tutto ciò viene visto con occhio nostalgico e ironico dai due autori e le citazioni frammentarie da parte dell'uno e dell'altro (Mozart, soprattutto) non si contano.



8 e 9 | Bozzetti di scena di E. Stern per l'*Ariadne auf Naxos* di H. von Hofmannsthal e R. Strauss, 1916.

Il Prologo ruota intorno alla figura del Komponist, il Compositore, cantato *en travesti* da un mezzosoprano, altro vezzo settecentesco per designare un personaggio maschile giovane, un eroe androgino ma non fino in fondo, in questo caso, come già fu per il personaggio di Octavian nel *Rosenkavalier*, quasi ombra distopica del mozartiano Cherubino delle *Nozze*. Ecco quindi le immense difficoltà del Compositore, artista completo e puro, che si dispera per i continui compromessi a cui è

obbligato, che cede al fascino femminile mutevole di Zerbinetta, la seconda donna e soubrette dell'opera, una Despina (*Così fan tutte*) ancora più esperta e perfida, in realtà la vera primadonna. Zerbinetta lo seduce, convincendolo che fare una commistione di tragedia lirica e opera buffa è possibilissimo, per poi abbandonarlo nella disperazione desolata una volta ottenuto lo scopo.

L'opera si apre col magnifico trio delle ninfe Driade, Najade ed Echo, dal sapore madrigalesco, che commentano i lamenti e i singhiozzi della principessa sedotta e abbandonata, la quale si desta dal suo sogno funesto che non ricorda a causa dello sconvolgimento in cui si trova. Lo schema sembra ripetere quello del *Lamento della Ninfa* di Monteverdi, coi tre commentatori in disparte (qui le tre ninfe) mentre la protagonista piange il suo amore infelice.

La confusione dei sentimenti all'inizio del suo monologo, d'altro canto, ha sempre caratterizzato Arianna nelle sue varie incarnazioni, da Monteverdi in poi. Poco dopo, fanno da contrappeso buffo alle tre ninfe e al loro canto etereo le maschere della commedia dell'arte Arlecchino, Truffaldino e Brighella, che commentano cinicamente gli inutili lamenti di Arianna, la quale continua la sua scena madre con tutte le arti tragiche disponibili, citando anche temi musicali presenti nell'*ouverture*. Qui Arianna cerca il tempo perduto, la giovinezza, un tema ricorrente nei personaggi straussiani e hoffmannsthaliani, basti pensare al monologo della Marescialla, in *Rosenkavalier*, dove la dama, guardandosi allo specchio, si rende conto di essere invecchiata improvvisamente. Il registro vocale e il carattere sono gli stessi per entrambi questi ultimi due personaggi, una sorta di Contessa mozartiana, come abbiamo già visto per l'*Arianna in Naxos* di Haydn. Spinto da Zerbinetta, Arlecchino intona per Arianna un Lied-serenata, coll'espedito barocco dell'aria con eco, altra reminiscenza arcaica volta in moderno, ma viene del tutto ignorato da lei, che poi era la Primadonna del Prologo, assolutamente indignata col maestro di musica per dover condividere la scena con quei saltimbanchi e che continua la sua indignazione e sufficienza durante l'opera. Fiato sprecato, quello di Arlecchino.

Arianna invoca Hermes, che guida gli spiriti colla sua verga: *Bald aber naht ein Bote, / Hermes heissen sie ihn. / Mit seinem Stab / Regiert er die*

Seelen (Ma ecco che un araldo arriva, / Hermes si chiama. Colla sua verga / dirige gli spiriti). Le maschere, dopo il fallimento della serenata, coll'aggiunta di Scaramuccio e successivamente di Zerbinetta, provano a divertirla con danze e capriole per farle dimenticare l'amante fedifrago. Il quartetto vocale maschile, con temi dall'aroma giocoso ed effervescente tipico della regina delle operette viennesi, *Die Fledermaus* (Il pipistrello) di Johann Strauss jr., si rifà, nel trattamento delle voci, ai cori virili di tradizione germanica, aggiungendovi la componente goliardica dei cori universitari, e sembra quasi un'anticipazione di quel quintetto maschile tedesco che pochi anni dopo, dal 1928 al 1935, avrà un successo planetario: i Comedian Harmonists.

Niente da fare, le smancerie delle maschere continuano a non scalfire il rigore di Arianna. Zerbinetta scaccia le maschere e decide di prendere in mano la situazione, da donna a donna e, con una (straordinaria) aria di bravura, irta di difficoltà, si rivolge all'eroina, spingendola a orientarsi verso altri spasimanti, come lei stessa ha sempre fatto e nutrendo così il luogo comune della soubrette mangiatrice di uomini.

La lunga scena *Grossmächtige Prinzessin (Potentissima principessa)* è l'unico pezzo chiuso dell'opera, scritto secondo i canoni classici, recitativo, aria e rondò finale, e qui il tessuto strumentale cameristico, dove il pianoforte ha un ruolo timbrico e armonizzante insolito in un'opera, è assolutamente evidente. Questo brano, una sorta di contraltare al remoto *Lamento d'Arianna* monteverdiano, è l'unico di quest'opera che viene eseguito ancora oggi in forma d'aria da concerto dai soprani di coloratura e, come anche il *Lamento*, non fa sentire la mancanza del contesto drammatico. Zerbinetta, parodiando la "potenza" della principessa (*grossmächtig* è un appellativo che si dà ai potenti per lusingarli), che in realtà non può più niente, essendo lì sola, perduta e abbandonata su un'isoletta, suggerisce qui ad Arianna che non è l'unica, né mai lo sarà, a essere stata ingannata dagli uomini e, su un tema dal sapore mozartiano, racconta di come furono le sue storie con Pagliazzo e Mezzettin, con Cavicchio, Burattin e Pasquariello: in pratica di come volgere in positivo la vita anche quando ci sembra di vederla crollare. Poi conclude col suo rondò *Als ein Gott kam jeder gegangen (Ognuno si avvicinava come un dio)* pieno di arditissimi vocalizzi, per finire con *Kam der neue Gott gegangen, / Hingegeben war ich stumm! (Ogni volta che il*

nuovo dio arrivava, io mi arrendevo in silenzio), come a dirle: “smettila di lamentarti tanto, o potentissima, vedrai che col primo che arriva ti dimenticherai subito il precedente”. E qui Strauss e Hoffmannsthal citano un altro fantasma (ribaltato) mozartiano e viennese, pur senza l'esaltata invettiva del soprano, ossia la scena tra Fiordiligi (con Dorabella, Don Alfonso e i due spasimanti muti) e Despina, che aveva spinto gli amanti verso di lei, nel primo atto di *Così fan tutte: Come scoglio immoto resta / contra i venti e la tempesta*. Arianna per tutta risposta a Zerbinetta-Despina, si rintana nella sua grotta, sdegnata.

Le maschere sono rassegnate all'insuccesso. Ma ecco che s'ode a destra uno squillo di tromba e le ninfe tornano ad annunciare l'arrivo di Bacco trionfatore. L'ironia di Strauss si vede anche nell'affidamento a una voce di Heldentenor wagneriano di un ruolo che sarebbe dovuto essere cantato da un tenore più lirico, maggiormente idoneo a caratterizzare la natura fanciullesca del personaggio. Una voce scura e potente come quella del tenore eroico è una chiara presa in giro dell'opera seria.

Subito il dio scambia Arianna per Circe, ai cui incantesimi è riuscito a sfuggire, mentre Arianna, sempre in preda allo sconvolgimento, lo scambia per un messaggero di morte e poco dopo ravvisa in lui nientemeno che Teseo. I malintesi reciproci continuano: non sei Teseo ma sei comunque un messaggero di morte, sei ancora un inganno di Circe, e così via, in un lungo duetto-commedia degli equivoci. Dopo gli equivoci, come solo nelle opere liriche succede, tra i due comincia a sbocciare gradualmente l'amore, Teseo e Circe sono ormai un lontano ricordo e tutto termina nell'apoteosi, mentre il baldacchino si chiude e Zerbinetta, burattinaia della vita e degli uomini, ripete le parole finali del suo rondò, traendone trionfante la morale: ogni volta che il nuovo dio arrivava io mi arrendevo in silenzio...

Ecco quindi la rivincita dell'opera giocosa e dell'atmosfera danubiana, falsa spensieratezza, in realtà, un ultimo abbraccio affettuoso e ironico a un tempo ormai irraggiungibile, sul cupo e parossisteroico dramma wagneriano e proliferazioni, dove la leggerezza è sconosciuta. Ironia che serviva a esorcizzare il museo delle cere che l'Austria era diventata nel XIX secolo, sia sul piano spirituale sia su quello politico. Monumentale, certo, ma sempre e solo barocca. Ben poco di tutto ciò che era accaduto a Parigi,

con radicali cambiamenti urbanistici, sociali, filosofici, morali, aveva toccato Vienna nel XIX secolo, che restava comunque la città della Restaurazione del 1815 e maggiormente dopo il 1848. Uno specchio di tre diversi modi di vedere la società borghese europea del secolo lo dà l'operetta, la società dello spettacolo, come sempre più avanti di quella reale, perché stigmatizza quella società. I tre massimi autori, Jacques Offenbach, Arthur Seymour Sullivan e Johann Strauss jr. rappresentarono esattamente le loro società corrispondenti. Mentre Offenbach e Sullivan spiccavano per i forti intenti satirici e di caricatura sociale, gremiti del cinismo caratteristico di metropoli in evoluzione e perenne cambiamento come Parigi e Londra, nulla di tutto ciò esiste – impensabile a Vienna, con una censura imperiale tra le più severe –, nelle operette di Johann Strauss, pur divertenti ma di maniera. Ornamentali. Come Vienna. E ciò, ovviamente, stratificandosi, sfociò nella forte rottura rappresentata da tutti i movimenti artistici e culturali a cavallo dei due secoli, in contrasto con questo passato museale che perpetuava in maniera esasperata (e parodistica senza averne coscienza) il Biedermeier. Non a caso *Ornamento e delitto*, di Adolf Loos, arrivò nel 1908, quasi come un sipario sull'orpello decorativo, considerato ormai "inutile".

Hugo von Hoffmannsthal, Richard Strauss (pur bavarese, quindi con un punto di vista esterno), Joseph Roth, Gustav Mahler, Sigmund Freud, Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Robert Musil, Arthur Schnitzler, Arnold Schönberg, Alban Berg, Karl Kraus, e molti altri furono i cantori della "Finis Austriae o Gaia apocalisse" – come ebbe a definire felicemente e posteriormente Hermann Broch – che sarebbe arrivata di lì a poco, rendendo ufficialmente museo e kitsch, fino ad oggi, il valzer, Sissi e certo Settecento. *Ariadne auf Naxos* fu, di questo "laboratorio sperimentale della fine del mondo" – come suggerito da Karl Kraus (Kraus 1914) –, forse l'ultimo paradigma giocoso.

Forse anche il fatto che *L'Arianna* fosse una delle prime opere in assoluto, peraltro perduta tranne il famoso *Lamento* della protagonista, cosa che rendeva l'opera ancora più misteriosa e affascinante, fu uno degli spunti d'interesse per alcuni intellettuali alla fine dell'Ottocento. Alla fine, si potevano solo formulare ipotesi su come fosse e perché ebbe un tale successo e porgeva ai più arditi su un vassoio d'argento ricostruzioni e ipotesi esotiche, come quella di Parisotti. Era, forse, anche un po' una

nostalgia dell'antiquariato, in quell'epoca di recuperi e di radici lontane. Non dimentichiamo le passioni di Sigmund Freud per la mitologia classica e il suo collezionismo di antichità, i complessi che nominò con personaggi mitologici perché trovò in quelle leggende gli archetipi dei comportamenti umani moderni. Il filo d'Arianna era, per Freud, il cordone ombelicale, il labirinto i visceri e tutto il mito di Teseo e Arianna è il racconto di un parto dopo un'indagine nel labirinto ipogeo della vita. E il mito sarà sviluppato, in seguito, in molte versioni e varianti, in chiave simbolica e psicanalitica. Jorge Luis Borges e Friedrich Dürrenmatt in due racconti, *La casa de Asterión* (Borges 1947) e *Minotaurus. Eine Ballade* (Dürrenmatt 1985), affrontarono il tema del Minotauro mettendo in risalto la metafora che rappresenta: la solitudine umana in un labirinto senza porte ma con cunicoli bugiardi, l'incomunicabilità. Il labirinto di specchi di Dürrenmatt, che ripete all'infinito la figura della creatura biforme, riflette l'autoreferenza del Minotauro, del mostro che ognuno di noi è ed è anche il rifugio dalla realtà in cui ci s'inabissa quando non si vuole accettarla. Il Minotauro si aggira nell'oscuro labirinto dell'Es, pronto a divorare le vittime sacrificali dei nostri pensieri e delle nostre voglie che gli presentiamo quotidianamente: solo se riusciremo ad affrontarlo e a combatterlo a mani nude come Teseo e, soprattutto, se raggomiteremo il filo di Arianna, cordone ombelicale che ci lega alla madre-guida, per abbandonare in seguito (in Nasso, ossia in una cassetta di sicurezza senza chiave) il conforto domestico, una volta cresciuti potremo iniziare la nostra vita autonoma.

Il labirinto, forse, più che i visceri è il cervello, con tutte le sue circonvoluzioni e le sue stanze segrete e mortali, i suoi specchi e i vicoli ciechi, i diversi piani della memoria che ci confondono e ci fanno apparire cose che non sono, una scatola magica e misteriosa tutta da rigovernare che non si finisce mai di esplorare e che ci fa credere di vivere in luoghi straordinari, ma che dovremmo esplorare solamente col gomito in mano che, solo, ci consente di ritrovare la via d'uscita al momento giusto.

Arianna, traditrice del fratellastro Asterione, presenza esterna e vitale che aiuta a evadere dalla prigione, uccidendo il mostro che ci avvelena colle sue pulsioni ancestrali e bestiali, oppure conformismo che ci fa sopprimere quel poco di libertà che abbiamo nella nostra labirintica intimità? Un soggetto per una nuova opera oggi, scevra da decorazioni.



10 | E. De Morgan, *Ariadne in Naxos*, olio su tela, 1877, De Morgan Centre, London.

Bibliografia

Fonti

Anguillara 1554-1561

G. Andrea dell'Anguillara, *De le Metamorfosi d'Ovidio libri III di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Parigi 1554-1561.

Borges 1947

J.L. Borges, *La casa de Asterión*, "Los anales de Buenos Aires" 15-16 (mayo-junio 1947), 47-49.

Chilesotti 1885

O. Chilesotti (a cura di), *Arianna. Intreccio scenico-musicale di Benedetto Marcello nobile veneto (1727). Trascrizioni per canto e pianoforte*, in Id. (a cura di), *Biblioteca di rarità musicali*, Milano 1885.

D'Annunzio 1900

G. D'Annunzio, *Il fuoco, I. L'Epifania del Fuoco*, Milano 1900.

Dürrenmatt 1985

F. Dürrenmatt, *Minotaurus. Eine Ballade*, Zürich 1985.

Gozzano 1911

G. Gozzano, *I Colloqui. Liriche*, Milano 1911.

Händel 1881

G.F. Händel, *Arianna*, a cura di Friedrich Chrysander, *Deutsches Händelgesellschaft*, vol. LXXXIII, Leipzig 1881.

Haydn 1789-1790

F.J. Haydn, *Ariana a Naxos*, libretto anonimo, ed. J. Blands Music Warehouse 45 Holborn, London 1789-1790.

Hoffmannsthal, Strauss 1993

H. von Hoffmannsthal, R. Strauss, *Epistolario*, a cura di W. Schuh, ed. italiana a cura di F. Serpa, Milano 1993.

Hoffmannsthal, Strauss 1916

H. von Hoffmannsthal, R. Strauss, *Ariadne auf Naxos*, ed. Adolf Fürstner, Berlin 1916.

Loos [1908] 1972

A. Loos, *Ornamento e delitto [Ornament und Verbrechen, 1908]*, in A. Loos (a cura di), *Parole nel vuoto*, Milano 1972, 217-229.

Marcello 1720

B. Marcello, *Il Teatro alla Moda*, Venezia 1720.

Marino 1623

G. Marino, *L'Adone*, ed. Oliviero di Varennes, Paris 1623.

Monteverdi 1623

C. Monteverdi, *Lamento D'Ariana*, ed. Stampa del Gardano appresso Bartolomeo Magni, Venezia 1623.

Parisotti 1890

A. Parisotti, *Arie Antiche ad una voce per canto e pianoforte*, ed. Ricordi, Milano 1890.

Porpora 1734

N.A. Porpora, *The favourite songs in the Opera call'd Ariadne by Mr. Porpora*, ed. John Walsh, London 1734.

Pulcini 2016

F. Pulcini, *Delitto alla Scala*, Milano 2016.

Rinuccini 1608

O. Rinuccini, *L'Arianna. Tragedia*, con musiche di C. Monteverdi, stampato presso gli Heredi di Francesco Osanna Stampator Ducale, Mantova 1608.

Riferimenti bibliografici

Carter 2002

T. Carter, *Monteverdi's Musical Theatre*, New Haven-London 2002.

Dean 2006

W. Dean, *Handel's operas 1726-1941*, Woodbridge 2006.

Giorgi 2010

P. Giorgi, *L'Incoronazione di Poppea* di Gaetano Cesari: *Monteverdi in un'inedita versione novecentesca*, "Philomusica on-line" 9/2 (2010), 308-352.

Godt 1994

I. Godt, *I casi di Arianna*, "Rivista italiana di Musicologia" 2/29 (1994), 315-357.

Kraus 1914

K. Kraus, *Franz Ferdinand und die Talente*, "Die Fackel" 16 (10 luglio 1914).

Oliva 2015

G. Oliva, *Il romanzo veneziano e la tradizione musicale italiana*, "Archivio d'Annunzio" 2 (2015), 9-20.

Rolland 1895

R. Rolland, *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti: les origines du theatre lyrique moderne*, Parigi 1895.

Uras 2015

L.S. Uras, *D'Annunzio fruitore di musica a Venezia*, "Archivio d'Annunzio" 2 (2015), 59-84.

English abstract

The myth of Ariadne, echoing the tradition of Ovid, Catullus and other sources, was one of the preferred themes of opera writers. Over the centuries, opera composers interpreted the two parts of the myth differently – whether in Crete or Naxos – in librettos often very far removed from the original myth, in accordance with the prevailing tastes of the times. Sometimes the boundary between comedy and tragedy is very fine. In this essay, it is possible for the reader to follow a path, a veritable Ariadne's thread, in order to explore and understand the many Ariadnes through the labyrinth of the History of Music, from Monteverdi to Strauss, and the Ariadnes also mentioned in novels and poems and in the lesser-known operas.

Arianna di Nanni Balestrini

con una Introduzione di Andrea Cortellessa e una nota redazionale di Silvia De Laude

I fili di Arianna*

Sbaglierebbe di grosso, chi pensasse contrapposte alla dimensione del mito – connotato antropologico irriducibile dell'immaginare umano – le sperimentazioni più spericolate dell'avanguardia e, in generale, dell'arte moderna. Basterebbe, a smentire tale miope postulato, il «metodo mitico» che struttura e innerva l'opera-totem della modernità letteraria, l'*Ulisse* di Joyce. Quello da cui bensì rifugge l'artista moderno, si capisce, è ovviamente un consumo *passivo*, cioè regressivo, del mito: quello che è il carburante primo, invece, del *midcult* letterario di tutte le stagioni. Come per ogni materiale da lui impiegato, di contro, il mito diventa sede privilegiata del suo operare che è, come insegnato una volta per tutte da Baudelaire agli albori stessi dell'arte moderna, un operare *critico*. Cioè analitico. In questo, a dirla tutta, l'artista moderno – l'artista d'avanguardia – si rivela, piuttosto, il più coerente e conseguente interprete del mito: se è vero che la sua natura, ha insegnato un filosofo come Hans Blumenberg, è quella di vivere solo nelle sue successive interpretazioni, cioè deformazioni. Natura effettiva del mito essendo quella di non avere origine, cioè di non avere in effetti *una propria natura*. L'artista d'avanguardia lo sa: e, deformando ulteriormente il mito ricevuto dalla tradizione, lo tiene in vita.

Prendendo spunto dagli allora recenti *Miti d'oggi* di Roland Barthes, è quanto diceva Edoardo Sanguineti in un acuminato saggio dal titolo *Poesia e mitologia*, uno dei due che accompagnavano i suoi versi, nel 1961, nell'antologia-*big bang* della Neoavanguardia italiana, *I Novissimi*. Si tratta ogni volta, per Sanguineti, di «ridurre il *significante* mitico al *segno*», in sede appunto *critica*: il che non esclude affatto, anzi!, che a questa *elaborazione del mito* (per dirla con la formula un po' freudiana di

Blumenberg) non si possa avere una «partecipazione inconscia», persino «mistica, irrazionale-sensibile»; è però fondamentale, davanti al mito, passare da una posizione solo «contemplativa», cioè «disinteressata» e *passiva*, a una «pratica», cioè «interessata» e *attiva*. Si tratta, in altri termini, di operare una «verifica pratica del mito». Cioè di stabilire, *qui e ora*, in che modo quel mito continui ad avere senso, e soprattutto produrlo, per noi: appunto *qui e ora*.

Se è il teatro il luogo canonico in cui si manifesta, fuor di metafora, il nostro *qui e ora*, non deve stupire che sia stato proprio a un certo punto del suo percorso teatrale – che, per quanto produttivamente sottotraccia, è stato significativo per tutti i poeti Novissimi: i quali sulla scena, in effetti, vollero mettere i loro testi all’atto fondativo del Gruppo 63, nella Settimana della Nuova Musica al Teatro Massimo di Palermo, nell’ottobre di quell’*annus mirabilis* – il più *pratico* di loro, Nanni Balestrini, abbia scelto di confrontarsi con tre grandi miti della tradizione scenica. La trilogia dell’*operapoesia*, come la chiama Nanni, esordisce nel 1993 con *Salomè*, prosegue nel 2000 con *Elettra*, e giunge ora al compimento – dopo un’edizione parziale nel 2008 – con *Arianna*. I rispettivi testi sono stati pubblicati insieme in forma integrale, per la prima volta, all’inizio di quest’anno nel terzo volume degli *Opera omnia* poetici, edito da DeriveApprodi col titolo *Caosmogonia e altro*; e ora, grazie alla complicità collaudata di Luigi Cinque, anche la terza anta del trittico giunge finalmente sulla scena.

Il collante più evidente, fra le tre opere, è quello che segue la selezione già operata, nei confronti del repertorio mitico, dalla premiata ditta composta da Hugo von Hofmannsthal e Richard Strauss: dopo la *Salome*, scritta e musicata nel 1905 dal solo compositore bavarese, fu la volta di *Elektra*, andata in scena nel 1909, e di *Ariadne auf Naxos*, in prima rappresentazione nel 1912: episodi che videro, fra lui e il poeta viennese, la più avanzata e spregiudicata collaborazione (testimoniata da un appassionante carteggio). Dunque Balestrini deliberatamente si iscrive in una tradizione mitologica doppia: prima in quella classica, poi in quella protomodernista (che già si valeva oltretutto, per *Salome*, della precedente riscrittura da parte di Oscar Wilde). E, nel proseguirle, la stravolge. Anzi, la fa letteralmente a pezzi.

Lo dice, Balestrini, in un componimento meta-teatrale, *Che cos'è l'operapoesia*, pubblicato per la prima volta nel summenzionato terzo volume degli *Omnia* poetici: «adesso fallo dopo te lo segni / a metà cominciamo a rompere / una cosa che mi viene perfettamente». Proprio nel segno della *rottura*, in effetti, è il tipo di lavoro che Nanni compie, qui, a tutti i livelli. Nei confronti della presunta compattezza del mito, s'è detto, come tutta la tradizione del moderno prima di lui. Ma anche aggredendo le stesse rotture che lo hanno preceduto. Rompendo l'unità di quei personaggi-icona (come Arianna, che al primo apparire «si sgretola magnificamente»). Rompendo l'unità della rappresentazione. E infine materialmente “rompendo” l'articolazione scenica e, come sua abitudine (una cosa che, si può davvero dire, *gli viene perfettamente*), le strutture linguistiche e la compagine verbale che quell'articolazione dovrebbero sorreggere.

Non è un caso che la trilogia dell'*operapoesia* s'incentri su tre protagoniste femminili: la parcellizzazione del corpo del desiderio è stimmate precisa dell'immaginario erotico maschile che la poesia lirica, almeno da Petrarca in poi, ha sempre praticato; ma in questo caso il funzionamento della *sconnessione* fisica, e di quella verbale che la significa, ha in questo teatro anatomico un palese valore allegorico di (auto)denuncia: se è vero che essa funziona in modo assai simile, a ben vedere, a quella della Signorina Richmond nel ciclo delle Ballate che precede la trilogia teatrale (e si legge, a sua volta ricostruito, nel secondo volume degli *Omnia*). Questa artaudiana crudeltà è infatti, a ben vedere, tanto masochistica che sadica: se è vero che le tre eroine dell'*operapoesia*, come la Signorina Richmond prima di loro, sono altresì allegoria del linguaggio stesso che in questo modo la maltratta, cioè appunto della poesia.

Elaborare il mito, cioè operarlo criticamente, non può che voler dire, per un artista come Balestrini, de-costruirlo analiticamente. Cioè sottoporlo a montaggio. Quel montaggio che è procedimento canonico, insegnava sempre Sanguineti, delle avanguardie moderne. Il filo mitico che la principessa di Creta consegna a Teseo per sconfiggere il labirinto – figura ossessiva, questa, tanto per Nanni che per l'autore di *Laborintus* – non è più uno. Sono molti, i fili qui chiamati a intrecciarsi: «filamenti / lunghi

protesi verso», come balestrinariamente ci s'interrompe sul più bello nella terza "scena" di *Arianna*.

Così che all'improvviso scopriamo, agli albori del secolo che riprende in mano i pezzi della modernità e deve capire cosa farci, che «Arianna e la sua storia» possono essere per noi, *qui e ora*, «per una strana coincidenza / il simbolo di una resistenza necessaria / agli oscurantismi di qualsiasi colore»: il simbolo del «movimento di un immaginario planetario / che è poi il bisogno di ridefinizione del mondo / e delle sue possibilità di rappresentazione». Come dicono i versi di *Che cos'è l'opera poesia*, siamo giunti alla «fine della pausa». In camerino lampeggia l'avviso, è arrivato il nostro turno. Adesso «entriamo noi».

Nota redazionale

Nanni Balestrini, nato a Milano nel 1935, è stato negli anni sessanta fra i principali animatori della "neoavanguardia". L'edizione completa delle sue opere (romanzi e numerose raccolte di poesia) è in corso da DeriveApprodi. Il testo che presentiamo è l'ultimo della trilogia ribattezzata dall'autore "operapoesia", dopo *Salomé*, andata in scena al Teatro Grassi di Milano con la regia di Franco Brambilla nel 1993, e *Elettra*, musicata da Luigi Cinque, in scena a Tokio nel 2000 (primi sette cori pubblicati in *Elettra operapoesia*, Luca Sossella, Roma 2001). Un primo frammento di *Arianna* era apparso nella plaquette *Sconnessioni* (Fermenti, Roma 2008). Le tre "operepoesie" sono state pubblicate ora per la prima volta insieme e in forma integrale in *Caosmogonia e altro. Poesie complete. Volume terzo (1990-2017)*, DeriveApprodi, Roma 2018. *Arianna* è andata in scena all'Auditorium Mecenate di Roma il 28 ottobre 2018. Progetto/musica di Luigi Cinque; interpreti Ilaria Drago (voce), Nanni Balestrini (voce), Luigi Cinque (clarinetto, sassofoni, live electric), Valerio Corzani (washtub bass & cagean sounds). A introdurre l'allestimento, una conversazione di Cecilia Bello Minciocchi e Andrea Cortellessa.

*Si propone qui la presentazione della messa in scena di *Arianna*, «operapoesia» di Nanni Balestrini, all'Auditorium Mecenate di Roma, 28 ottobre 2018, uscita anche in *Linee di montaggio*, numero monografico a cura di Stefano Chiodi e Daniele Giglioli de "il verri" LXII, 68, ottobre 2018, 144-7.

1

si sgretola magnificamente
rimbalzano infinite

albe inquinate
appese al cielo

appena scavato
affiorano spazi

ventose afferrano
galleggiano sparsi

frammenti freschi
sul tetto giallo

pagine strappate
parole posticce

affondano sgonfie
dolorose cicale

risuonano nei buchi
ancora abitati

lasciano passare
soltanto poca luce

lentamente si srotola
l'ultima attesa

niente più come prima
nel vetro sanguinano

resta sola la fragile
inutile scintilla

filamento sospeso

percussioni scalfiscono

invisibili orizzonti
se ne sta andando

la pelle strappata
non conta più niente

chiusi dentro senza
appoggiare le mani

senza denti soffiando
un ritmo instabile

incessanti figure
sfilano assenti

avide tentazioni
tentacoli spenti

incrociando le dita
imitazioni effimere

barcollante insegui
quello che rimane

perdutamente in
perimetri di ghiaccio

fatiscenti orme
l'imbuto del presente

più giù più giù
tuffo nel buio

divincolando invano
smettere impossibile

2

Arianna e la sua storia

per una strana coincidenza

il simbolo di una resistenza necessaria

agli oscurantismi di qualsiasi colore

sovrapposti in quella frammentarietà di ricerca

nei giorni di trasformazione impercettibili

e stati d'animo minimali e definitivi

esplorati con dolcezza

fatti di corpi e di emozionalità esasperate

mostra dissonanze sgradevolezze

ma in modo secco senza décor e senza realismo

con tutta l'utopia e la trasgressione

la sessualità l'orgasmo diventano anche atto

divorante dell'altro

mentre li bacia li azzanna

assapora la carne nella sua totalità

perché la denuncia passa di là dal corpo dal cuore

in pezzi di musica che scoppiano ritmano inseguono

spostano il limite quasi azzerando i presupposti

o quantomeno disseminandoli altrove

la stessa dimensione di un virus incontrollabile

dopo la vertigine dell'immagine

che esplode e si diffonde e chiede

dosi sempre più alte nella percezione dello spettatore

tutto si gioca sul mondo interiore del personaggio

ne ascoltiamo i monologhi interiori

che non appartengono al disagio esistenziale
al melò doloroso degli amori perduti

il rosso del sangue che sfuma nel giallocra e nel marrone
impasto cromatico di desiderio e disperazione
di una corporeità che fatica a ricomporsi
e a ritrovare un modo diretto per vivere

è come quando si osserva qualcosa al suo interno
ma da fuori senza esserne parte
senza neppure una vera consapevolezza
dell'intimità un po' sfuggente e complicata

dell'incontro dell'emozione fuori dalle regole
verso una libertà del piacere e del corpo
potente che muta la prospettiva
sotto il cielo profondo silenzioso

3

ci siamo appena
articolando incrostatati

incontrati liquefatti
tra un silenzio e l'altro

tutto sudato
fino al collo

fra le gambe
l'orizzonte scavato

lì in fondo alla
dove veniva un grido

gli occhi aperti
non ti vedo

lentamente scompaiono
lentamente dissolti

urtandoti appena
cedono finalmente

provando a sentire
un po' sotto il ginocchio

mettiamoci tutto
giriamo in fretta

golosa vibrando
dall'altra parte

ti sento muovendoti
se tutto va bene

incollati immersi
voltati adesso

inaspettate profonde
onde nascondono

nascono filamenti
lunghi protesi verso

aspirando e commozione
cede e si rompe

dalla testa ai piedi
vetro insaziabile

immutabile crescita
del desiderio stanato

stanotte ripetilo
visto sul muro

spariva riappare
alla fine del gomito

gomitolo suoni
perduti arrivano

affonda la lama
ma penetra immobile

mancava l'ascella
non ho niente da

possiamo parlare
non ci sono parole

tra poche ore
segnale irripetibile

4

il movimento di un immaginario planetario
che è poi il bisogno di ridefinizione del mondo
e delle sue possibilità di rappresentazione
memoria e futuro i poli che oscillano

sovraesposti in quella frammentarietà di ricerca
nei giorni di trasformazione impercettibili
e stati d'animo minimali e definitivi
esplorati con dolcezza

luci sensuali magma freddo-caldo
che avvolgono una città dalle superfici multiple
il piacere che scava nelle carni fino alle viscere
le strappa e gioca col sangue e sperma

la sessualità l'orgasmo diventano anche atto
divorante dell'altro
mentre li bacia li azzanna

assapora la carne nella sua totalità

fino ai nervi più nascosti
coprendosi del rosso che diventa graffiti sulla pelle
usando il corpo l'emozionalità concreta
che cerca nuovi spazi di vita

dopo la vertigine dell'immagine
la stessa dimensione di un virus incontrollabile
che esplode e si diffonde e chiede
dosi sempre più alte

la dipendenza è il corpo il sesso
l'erotismo il contatto della carne
il piacere che è una sfida
notturno i colori scuri e densi

il rosso del sangue che sfuma nel giallocra e nel marrone
impasto cromatico di desiderio e disperazione
di una corporeità che fatica a ricomporsi
e a ritrovare un modo diretto per vivere

racconta un fantasma quello dell'amore
del battito di carne vene sangue
delle carezze delle labbra della sensualità
le scene d'amore sono magnifiche

dell'incontro dell'emozione fuori dalle regole
verso una libertà del piacere e del corpo
potente che muta la prospettiva
sotto il cielo profondo silenzioso

5
iride l'occhio
la perdita figura

ritorna uguale
uguale a cosa

tienti forte
tienti sveglio

svegliami quando
qua manca poco

dalla testa ai piedi
si muove sul fondo

sullo sfondo appare
a testa in giù

momenti in cui
sempre più in fondo

fondeva il cielo
ci siamo sentiti

non basta ancora
si sente bene

tutte le volte che siamo
non somiglia più a niente

con le braccia così
muoviti un poco

colato appena
guardalo adesso

sul pavimento azzurro
come il cielo domani

domande invisibili
le labbra appese

nessuno può sapere
provvisorie sensazioni

minime mimetizzate
quanto tempo è passato

da una parte all'altra
movimenti discontinui

mimati ancora
attaccati ancora

per la prossima volta
nella finestra accesa

silenzio adesso
sei sicuro di non

che cosa mi ha fatto
diventa tutta bianca

l'alba indecente
prova a guardare

pochi occhi per
vedere tutta

tutta intinta nel
sciogliti dalle

scivola via dal
mancano altre

6

Arianna e la sua storia
per una strana coincidenza

il simbolo di una resistenza necessaria
agli oscurantismi di qualsiasi colore

ci trascina in un universo inaspettato non reale
per contaminarla per iniettarvi altri virus

miscelando in orizzontale spezzoni di immaginario
denso irriverente fisico

fatto di corpi e di emozionalità esasperate
mostra dissonanze sgradevolezze
ma in modo secco senza décor e senza realismo
con tutta l'utopia e la trasgressione

in leggerezza ma anche con quella libertà
di gioco di spazio di aderenza ai corpi
ai volti al respiro allo sguardo
è questo che irrita e che infastidisce la libertà

perché la denuncia passa di là dal corpo dal cuore
in pezzi di musica che scoppiano ritmano inseguono
spostano il limite quasi azzerando i presupposti
o quantomeno disseminandoli altrove

nelle voci narranti fuori campo
che avvolgono i fatti nella loro emozionalità
mescolando i piani narrativi
nella percezione dello spettatore

tutto si gioca sul mondo interiore del personaggio
ne ascoltiamo i monologhi interiori
che non appartengono al disagio esistenziale
al melò doloroso degli amori perduti

incursioni nell'emozionalità estrema
in quel rituale crudele del desiderio
di sogni impossibili e passioni rischiose
quell'alchimia irresistibile di corpi e di cuori

è come quando si osserva qualcosa al suo interno
ma da fuori senza esserne parte
senza neppure una vera consapevolezza
dell'intimità un po' sfuggente e complicata

del personaggio e dei suoi scontri emotivi
distillati però fuori dell'affresco
quasi a giocare dissacrandola
la dimensione dello spettatore

7

a tutti i costi
se dimentica tutto

buttata via travolta
direzioni ottuse

insensate simulazioni
neviccate salate

una gran sete
aspettami piagata

tamburo bucato
l'orrore lineare

perdendo tutto
le labbra cucite

la lebbra verbale
ricoperta di ruggine

esce molto sangue
lenta litania

posizione contratta
piccoli pezzi senza

non vedo più niente
spenzola fuori

si sgonfiano pallidi
rimasugli di pena

trascinati stravolti
non ho più tempo

nel silenzio del corpo
accendono e spengono

spingono via
con la testa di fuori

labbra ostinate
infangate attese

distacco dal tempo
infinite palpebre

accecano volanti
immobili strati

lamenti silenziosi
si insinuano leccando

percorso obbligato
svenano profili

si affollano precipitano
impossibili deviazioni

a occhi chiusi
instancabili contorsioni

corruzione finale
cavalca il mare

fin dove arriva
si alza e si abbassa

liquida scintilla
percorso interrotto

sbarrato sul vuoto
non c'è dopo e niente

Che cos'è l'operapoesia

*io entro da sola
qui entri tu
su questa cosa cominci tu
entro io
cominciamo a rompere questa cosa
da quando parte lei
giochiamoci questa cosa con una certa
ascoltiamoci pure noi e poi di nuovo rientro
adesso cerchiamo di capire la struttura
vai
vieni vicino a me*

*è meglio così
ti dicevo
anche la libertà che ti puoi prendere riprendiamo scusa
da dove
vai vai vai continua
un po' più forte
un po' meno incerto ecco
il primo pezzo era bello
no non ce l'ho
se me lo dai
quello che avete fatto*

*in realtà ci dovevo essere anch'io
lo vogliamo rifare tutto
prendiamoci il tempo
ci siamo
adesso ti dico cosa vedrai
adesso andiamo avanti
poi ti dico
poi lo sviluppiamo come se fosse una cosa
io ho come riferimento la*

*quando lei finisce entro io
tu eri già entrata prima*

*e sei andata via
la seconda volta
non era brutto
facciamolo tutto fino alla fine
la fine della pausa
entriamo noi
segnatelo questo
sì lo faccio
adesso fallo dopo te lo segni
a metà cominciamo a rompere
una cosa che mi viene perfettamente*

*che cosa state dicendo
questo fa male
bisogna vedere che cosa ci si mette in mezzo
facciamo un po' prima della fine
da poco prima
non mi hai sentito
stavo parlando
quando comincio a mettermi
dopo la metà
la facciamo tutta
cioè la prosegui*

*una cosa quasi ostinata
no non devi fare quello
io ci sono
vogliamo andare
poi cominci tu
lasciamola un po' sola
adesso si mette male qua
partiamo insieme
partivo io veramente
parti tu
devo comunicare anche con gli occhi*

*che c'è
perché ridi
perché cerchi di mescolare le carte
di non fare capire agli altri
quello che vuoi fare
guarda la mia mano
guarda in alto
guardalo e carezzalo
ancora un po'
mi interessa di tutto e credo in tutto
non sei obbligato a parlare solo di te stesso*

*guarda qui
guarda più in giù
sollevati
vai giù
stop
gira quella gamba più in là
guarda qua
la mano la vedi
quando dico là guarda là
è buonissima
bevi ancora*

English abstract

Nanni Balestrini, born in Milan in 1935, was among the leading animators of the "Nuova Avanguardia" movement in the Sixties. The complete edition of his works (novels and numerous collections of poetry) is published by DeriveApprodi. The text that we are presenting is the latest in the trilogy he named "operapoesia", after *Salomé*, staged at the Teatro Grassi in Milan under the direction of Franco Brambilla in 1993, and *Elettra*, with music by Luigi Cinque, staged in Tokyo in 2000 (first seven choirs published in *Elettra operapoesia*, Luca Sossella, Roma 2001). A first fragment of *Arianna* appeared in the plaquette *Sconnessioni* (Fermenti, Roma 2008). The three "operepoesia" have been published for the first time together and in *Caosmogonia e altro. Poesie complete. Volume III* (1990-2017), DeriveApprodi, Rome 2018. *Arianna* was staged at the Auditorium Mecenate in Rome on 28 October 2018. Design and music by Luigi Cinque; performers Ilaria Drago (voice), Nanni Balestrini (vocals), Luigi Cinque (clarinet, saxophones, live electronics), Valerio Corzani (washtub bass and cagean sounds). Introducing the exhibition, a conversation by Cecilia Bello Minciocchi and Andrea Cortellessa.

“Arianna è scomparsa, il Minotauro è in agguato”

Lettura di Tavola 4 di Mnemosyne Atlas
In Appendice la versione della Tavola nel
Geburtstagsatlas di Ernst Gombrich

Francesca Filisetti, con Seminario Mnemosyne coordinato da Monica Centanni

I due poli estremi del carattere: l'espressione e l'ammutolimento passionali sono, nella loro forma di comunicazione gestuale, influenzati in ugual modo dalla pre-coniazione dell'Antichità restituita (all'epoca del Rinascimento europeo). L'oscillazione tra questi due dinamici poli opposti è il processo di base nella valorizzazione dell'espressione energetica nella cultura del Rinascimento europeo.

A. Warburg, G. Bing, *Diario Romano*, 1928-1929



Le prime tre tavole del Mnemosyne Atlas, siglate da lettere anziché da cifre, sono dedicate alle coordinate dell'Atlante e al rapporto uomo-cosmo (v. in Engramma, Iter per labyrinthum: le Tavole A B C, Seminario Mnemosyne 2015). Il gruppo immediatamente successivo, le Tavole 1-3, è dedicato alle rappresentazioni astrologiche (Babilonia, Atene, Alessandria, Roma). Tavola 4 inaugura la serie di pannelli che raccolgono le “pre-coniazioni antiche”, ovvero i modelli archeologici (Tavole 4-8). È attraverso questa soglia che si entra nel cuore di

Mnemosyne:

L'Atlante nella sua base materiale di immagini, vuole essere innanzitutto solo un inventario delle preconiazioni antiche che caratterizzano, concorrendo a plasmare lo stile, la rappresentazione della vita in movimento nell'età rinascimentale (Warburg [1929] 2016).

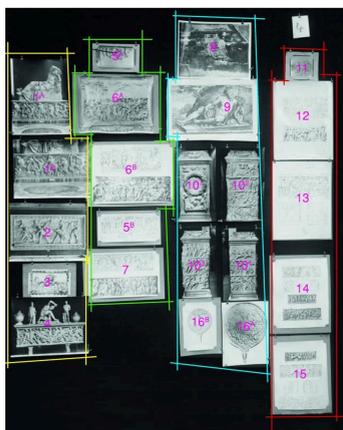
Un primo e fondamentale contributo riguardo i temi chiave di Tavola 4 si trova negli appunti raccolti da Gertrud Bing, che accompagnò Warburg nel suo ultimo viaggio in Italia, tra il 1928 e il 1929 (Ghelardi 2005):

Combattimento (Giganti) Ratto. Fatiche di Ercole. Gli inferi? Legame con la terra (divinità fluviale, Giudizio di Paride) e ascesa al cielo. Ascesa al cielo e caduta (Fetonte). Il redentore sofferente (Prometeo. Rapimento del fuoco. Superbia) (Warburg & collaboratori [1929] 2002, 21).

Per i materiali completi del pannello, vedi in Engramma la riproduzione di Tavola 4, le didascalie complete e i dettagli dei singoli elementi.

Un altro spunto importante si ricava dal passaggio di una lettera di Warburg a Fritz Saxl, datata 8 marzo 1929:

Visitando il Mitreo di Dieburg, mi si è rivelata la stretta connessione tra Mitra e la leggenda di Fetonte, ovvero tra l'ascesa al Sole e la caduta. Da un altro lato sono stato portato alle sculture su sarcofagi che a loro modo rappresentano una scena non direttamente di ascensione: il ritorno di Venere all'Olimpo dopo il Giudizio di Paride. Il *tertium comparationis* è tra il Giudizio di Paride e la leggenda di Fetonte, con i geni legati alla terra terrorizzati, in lutto o sbalorditi, o pieni di venerazione, che simboleggiano la dimensione terrestre, e le ninfe delle fonti sul sarcofago di Fetonte [Lettera di Fritz Saxl a Aby Warburg del 8/3/1929, WIA GC/31368].



Seguendo la disposizione degli appunti nella versione proposta da Bing e la conseguente numerazione adottata per le immagini, è possibile leggere nel montaggio di Tavola 4 un andamento verticale. Lo stesso montaggio a fasce verticali si registra anche nella composizione della successiva Tavola 5, dedicata a figure femminili in preda all'eccesso del pathos dionisiaco che porta fino all'esito della madre assassina (su Tavola 5, v. Bordignon 2012).

Lo scheletro-base compositivo di Tavola 4 si delinea attraverso quattro ambiti tematici, i quali, attraverso connessioni trasversali finemente intrecciate, si sovrappongono creando ulteriori livelli interpretativi. La partizione in quattro colonne non si pone come schema rigido, ma traccia un primo livello di orientamento.

Gran parte degli elementi che compongono la tavola sono riproduzioni di sarcofagi romani del I e III sec. d.C. che costituiscono il repertorio attraverso il quale il pathos antico penetra nella cultura rinascimentale, sia dal punto di vista formale del riuso del modello, sia dal punto di vista dell'assimilazione delle formule patetiche come engrammi validi per l'espressione dell'esperienza emotiva umana.

L'inventario delle "preformazioni anticheggianti" utilizzato dagli artisti del Rinascimento è tratto principalmente da sarcofagi antichi. André Jolles in una lettera a Johan Huizinga del 1921 scriveva: "Il Rinascimento ha avuto la sua culla in una tomba" (Settis [2000] 2013; Centanni 2017, 13). Lo stesso Warburg nella prima presentazione dell'Atlante – unico testo compiuto sul progetto *Bilderatlas* – nel 1929 presso la Biblioteca Hertziana a Roma afferma:

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 [storico e filologo contemporaneo a Warburg] 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' (Warburg [1929] 2014).

La memoria cristallizzata nei sepolcri è in grado di "interrogare l'affetto", risvegliando l'empatia nel presente. Le preformazioni anticheggianti, "i documenti dell'archivio dell'anima", mettono a disposizione degli artisti rinascimentali lo spettro delle impronte espressive che, anche nel caso di Tavola 4, coprono l'arco tra autocontrollo ed estasi. I modelli archeologici di Tavola 4 – principalmente sarcofagi romani del II sec. d.C. e disegni che riproducono gli stessi – esprimono formule di pathos dell'arte antica, "gesti al grado superlativo" in cui forma e contenuto si uniscono in un'unità di valenza espressiva. Nel loro percorso di sopravvivenza

all'interno della storia esse si polarizzano a seconda del contesto in cui vengono ri-attivate:

I dinamogrammi dell'arte antica sono lasciati in retaggio in uno stato di tensione massima ma non polarizzata, rispetto alla carica energetica attiva o passiva, all'artista che può reagire, imitare o ricordare. È solo il contatto con la nuova epoca a produrre la polarizzazione. Questa può portare a un radicale rovesciamento (inversione) del significato che essi avevano nell'antichità classica (Warburg [1927] 1970, 20 cit. in Gombrich [1970] 1983, 215; sul tema, v. Ghelardi 2012; Ghelardi 2016).



Mnemosyne Atlas, Tavola 4: riproduzioni di sarcofagi romani II sec. d.C.
4.1b *Gigantomachia*; 4.2 *Le Fatiche di Ercole*; 4.4 *Ratto delle Leucippidi*; 4.5a, 4.6a *Giudizio di Paride*.

In particolare, la seconda e l'ultima sezione verticale sono quasi totalmente occupate da disegni tratti dall'opera *Die antiken Sarkophagreliefs* di Carl Robert (Berlino 1890-1919) con il tema del *Giudizio di Paride* [4.6b; 4.5b; 4.7] e la *Caduta di Fetonte* [4.12; 4.13].



Mnemosyne Atlas, Tavola 4: disegni da sarcofagi romani
4.6b, 4.5b, 4.7 *Giudizio di Paride*; 4.12, 4.13 *Caduta di Fetonte*.

Leggendo il montaggio dalla prima colonna verticale: all'*incipit* costituito da Arianna dormiente [4.1a] segue il dettaglio del suo piedistallo, un sarcofago raffigurante la *Gigantomachia*, scoperto nel 1748 e collocato come basamento della statua vaticana nel 1772 [4.1b].



Mnemosyne Atlas, Tavola 4

4.1a *Arianna dormiente*, Musei Vaticani; 4.1b *Gigantomachia* (basamento della precedente).

Seguendo il primo percorso verticale, anche nel sarcofago successivo con le *Fatiche di Ercole* [4.2] ai Musei Vaticani è presente una scena di battaglia in cui l'eroe è raffigurato mentre cattura la cerva di Cerinea, il cinghiale di Erimanto e gli uccelli di Stinfalo. È interessante notare come il ginocchio piegato sull'animale catturato appaia in Tavola 8 in tre rappresentazioni del II secolo che vedono protagonista Mitra ritratto mentre uccide il toro; la stessa iconografia sarà presente nell'*Ercole e l'Idra* di Antonio Pollaiuolo (1460-1470) inserito nella Tavola 37 dedicata all'irruzione del pathos nell'arte rinascimentale.

Nell'immagine successiva, procedendo dall'alto verso il basso, è apposto un mosaico romano (con tutta probabilità un falso ottocentesco) che raffigura il *Ratto di Deianira* da parte del centauro Nesso [4.3]: Ercole è in secondo piano, ridotto al ruolo di spettatore passivo, mentre il mostro-animale assume la regia della scena.



Mnemosyne Atlas, Tavola 4

4.2 *Le Fatiche di Ercole*; 4.3 *Ratto di Deianira*.

Chiude questa prima sezione verticale un altro sarcofago Vaticano con il *Ratto delle Leucippidi* da parte dei Dioscuri, Castore e Polluce, allestito con la sovrapposizione di altri elementi, fra i quali un Persiano sconfitto in atto di difendersi [4.4].



Mnemosyne Atlas, Tavola 4

4.4 Sarcofago romano con il *Ratto delle Leucippidi*, montato con l'inserzione di tre statuette e due vasi marmorei: al centro Persiano aggredito.

La seconda colonna è composta da immagini di sarcofagi romani con la storia del *Giudizio di Paride*: al frammento proveniente da Villa Ludovisi [4.5a] e al rilievo di Villa Medici [4.6a], seguono due disegni tratti dai bassorilievi antichi [4.6b; 4.5b] e da ultimo una riproduzione del sarcofago di Villa Doria Pamphili [4.7].



Mnemosyne Atlas, Tavola 4

4.5a; 4.6a; 4.6b; 4.5b; 4.7 sarcofagi con *Giudizio di Paride* (e riproduzioni grafiche).

La serie dei sarcofagi con il *Giudizio di Paride* fa gioco a Warburg per diversi motivi, di ordine formale e semantico: *in primis* il tema è centrale nella relazione tra divinità olimpiche e geni della terra, e nel mito dell'ascesa al cielo, all'interno del repertorio escatologico proprio dell'iconografia funeraria. Così lo stesso Warburg negli appunti raccolti nel *Tagebuch* e nel *Diario romano*:

21.II.1929: mattino. Il sarcofago con il giudizio di Paride assume una importanza escatologica se si considera 'l'ascesa al cielo di Venere' come preannuncio per la persona morta nell'urna (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 63).

Il gioco tra le varianti sul tema di *Giudizio di Paride* attiva una costellazione di differenze e somiglianze rilevanti dal punto di vista interpretativo. Warburg, nella sua conferenza su Manet (1929) presenta anche i rilievi antichi presenti in Tavola 4 (e il tema tornerà in Tavola 55 del Mnemosyne Atlas): il frammento di un rilievo proveniente da Villa Ludovisi e il sarcofago meglio conservato di Villa Medici "costituiscono nel primo Rinascimento i veicoli principali grazie ai quali si è fisicamente

preservato nell'età moderna il mondo delle divinità pagane (Warburg [1929] 1984, 41). Nel sarcofago di Villa Ludovisi e in quello di Villa Medici la *Pathosformel* del Dio fluviale, passando per la mediazione di Raffaello e di Marcantonio Raimondi, subisce un'inversione che precipita proprio nel *Déjeuner sur l'herbe* (1863) e l'abbattimento sbigottito dei "geni della terra" davanti al traumatico evento cosmico, si converte nella "catarsi dell'accidia" degli amici che si intrattengono con Victorine nella colazione all'aperto:

Inversione energetica nello stato di quiete esteriore: le divinità fluviali non possono raddrizzarsi a causa dell'adorazione; invece le figure a colazione di Manet non vogliono: "lazy people!", la catarsi dell'accidia (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 81).

L'ultima immagine della serie del Giudizio di Paride è la riproduzione di un sarcofago di Villa Doria Pamphili e, a riprova dell'impaginazione del montaggio e del conseguente orientamento di lettura, la terza colonna si apre con una veduta aerea di Villa Doria Pamphili [4.8].



Mnemosyne Atlas, Tavola 4
4.8 Foto aerea di Villa Doria Pamphili.

Il simbolismo dell'ascensione e della caduta ricompare anche in una suggestiva immagine/auspicio che Warburg fissa nel suo Diario, proprio in relazione alla sua visita a Villa Doria Pamphili:

7.IV.1929: Al Casino di Villa Doria Pamphili ho visto il Giudizio di Paride: uccelli regali in trasvolata che al ritorno sono rimasti appiccicati allo pseudo arco di trionfo di un palazzo grandioso (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 95).

L'immagine guida di questo terzo registro verticale è però il Fiume Nilo, presente mediante la riproduzione di un'incisione di Cherubino Alberti del 1576 [4.9].



Mnemosyne Atlas, Tavola 4
4.9 Fiume Nilo.

Sotto, corrono i quattro lati dell'Ara Casali, con varie scene mitologiche sulle origini di Roma, fra le quali ricompare tra l'altro la scena del Giudizio di Paride come *primum movens* delle origini troiane di Roma, ancora la figura del Fiume e l'incontro tra Marte e Rea Silvia addormentata.



Mnemosyne Atlas, Tavola 4: 4.10 Ara Casali
4.10/1 Helios sul carro solare, Venere e Marte legati da Efesto (lato anteriore); 4.10/2 Marte e Rea Silvia, i pastori, Tevere, la Lupa (lato posteriore); 4.10/3 Giudizio di Paride, Scene di battaglia a Troia (lato minore sinistro); 4.10/4 Ettore trascinato da Achille intorno alle mura di Troia; Solennità funebri per Ettore (lato minore destro).

Chiudono la colonna due rappresentazioni grafiche di uno specchio etrusco con l'immagine di Prometeo che, dopo aver subito il supplizio divino, è raffigurato nel momento in cui viene liberato da Ercole e Castore. Fritz Saxl riconoscerà nella postura del corpo di Prometeo una corrispondenza formale e compositiva con la figura del Cristo nella *Pietà* di Cosmè Tura (1474, Paris, Musée du Louvre; presente in Tavola 42):

Vi è raffigurato Prometeo, e le sue braccia, durante il supplizio, vengono tenute in alto da due uomini. La somiglianza delle immagini sullo specchio con le immagini della deposizione di Cristo è commovente (Saxl [1929] 2004, 166).



Mnemosyne Atlas, Tavola 4 | 4.16a, 16b Ercole e Castore liberano Prometeo (specchio etrusco e riproduzione grafica).

Mnemosyne Atlas, Tavola 42 | 42.5 Cosmè Tura, *Pietà*, lunetta del Polittico Roverella in San Giorgio a Ferrara, 1474, Paris, Musée du Louvre.

Ancora una ascesa, la prima immagine della resurrezione di un corpo divino dagli Inferi: Prometeo come antecedente della figura di Cristo.

La quarta colonna si apre con il disegno di una gemma cinquecentesca con la *Caduta di Fetonte* – probabilmente parte della collezione di Cosimo I de' Medici [4.11]. Sotto, la stessa scena si trova rappresentata su illustrazioni di sarcofagi romani sempre da Carl Robert [4.12; 4.13; 4.14; 4.15], l'ultima delle quali è il sarcofago romano conservato alle Gallerie degli Uffizi utilizzato come modello per la gemma.



Mnemosyne Atlas, Tavola 4

4.11 Caduta di Fetonte, gemma rinascimentale; 4.12; 4.13; 4.14; 4.15 Caduta di Fetonte su sarcofagi romani e riproduzioni grafiche.

Nell'ultimo registro verticale, al tema della anabasi di Prometeo fa da contrappunto il tema della Caduta di Fetonte. La *Pathosformel* di Fetonte – il corpo disteso e capovolto a testa in giù – echeggia la postura del corpo di Ettore così come compare nel lato minore destro dell'Ara Casali, all'interno della ricapitolazione delle origini mitologiche di Roma.



Mnemosyne Atlas, Tavola 4

4.11 Caduta di Fetonte, gemma rinascimentale; 4.15 Storia di Fetonte su un sarcofago romano, marmo, ca. 170 d.C., Firenze, Galleria degli Uffizi; 4.10/4 Il corpo di Ettore trascinato da Achille, dall'Ara Casali (dettagli).

Ascesa e caduta, dunque, sono la polarità che Warburg attiva e presenta in Tavola 4. E proprio questa polarità si condensa nella figura cruciale del montaggio: l'immagine dell'Arianna Vaticana, posta in testa alla prima colonna [4.1a] è in posizione di incipit e innesca un primo percorso visivo nella Tavola. Che Arianna offra un filo importante per entrare nel senso della composizione è confermato da collegamenti con altre figure del montaggio. In testa alla terza colonna, è la figura *recubans* del Nilo [4.9]:



Mnemosyne Atlas, Tavola 4

4.1a *Arianna dormiente*, Musei vaticani; 4.9 *Il Nilo*, acquaforte di Cherubino Alberti.

Le divinità fluviali – come le ninfe addormentate – sono di solito rappresentate sdraiate, a mimare la posizione del corpo sinuoso o l'andamento orizzontale e fluido della corrente, ma la postura semidistesa segnala anche un collegamento tra le personificazioni di elementi naturali e la dimensione terrena, e una loro relazione con la sfera della passività:

Le raffigurazioni delle divinità fluviali sdraiate e delle ninfe esprimevano, secondo Warburg, la mancanza di libertà di questi demoni naturali, e quel pathos tragico che spesso compare nei racconti di Ovidio. Sono vittime passive dei capricci e degli amori degli dèi (Gombrich [1970] 1983, 248-249).

Un'altra immagine in dialogo posturale con Arianna è posta al fondo della prima colonna [4.4].



Mnemosyne Atlas, Tavola 4

4.1a *Arianna dormiente*, Musei vaticani; 4.4 *Persiano aggredito* (dettaglio)

Si tratta di un'altra figura posta, come Arianna, sul basamento di un sarcofago ma, in questo caso, si tratta di un nemico sconfitto, che alza il

braccio sinistro non già per esprimere il pathos dionisiaco ma per tentare di difendersi dalla violenza del vincitore. La variazione nel movimento delle braccia crea un collegamento tra Arianna e il Persiano sconfitto ma, contemporaneamente, marca anche la distanza semantica tra le due posture.

Se Arianna, a partire dalla sua posizione incipitaria ha un ruolo speciale in Tavola 4, le altre presenze femminili che compaiono nel montaggio sono senz'altro figure passive, oggetto di rapimento e di violenza da parte di mostri o di eroi. Deianira che, rapita e ingannata dal Centauro Nesso, involontariamente causa la morte di Ercole e poi decide di impiccarsi [4.3]; le figlie del re Leucippo, rapite dai Dioscuri Castore e Polluce in una contesa con i loro cugini [4.4]; Rea Silvia immersa nel sonno mentre Marte sta per arrivare e violentarla [4.10/2].



Mnemosyne Atlas, Tavola 4

4.1a *Arianna dormiente*, Musei vaticani; 4.4 *Ratto delle Leucippidi* (dettaglio); 4.10/2 *Marte e Rea Silvia addormentata*, dall'Ara Casali (dettaglio).

Sia l'immagine di una delle figlie di Leucippo rapita dai Dioscuri, sia quella di Rea Silvia addormentata sembrano varianti della posa di Arianna. Ma l'*Arianna Vaticana* non ha certo lo statuto totalmente passivo della fanciulla violentata o rapita. La statua la raffigura mentre dorme, e certo la fanciulla è in uno stato di passività e, come denuncia il gesto malinconico della mano al volto, il suo è il sonno desolato che segue l'abbandono da parte di Teseo; ma la posa semidistesa con il braccio destro rivolto all'indietro esprime al contempo una condizione di beatitudine estatica. Infatti, da principessa abbandonata dall'eroe Teseo, Arianna passerà all'incontro con il dio, all'unione con Dioniso. È questa doppia valenza a rendere la *Pathosformel* di Arianna carica di una tensione energetica in cui il "pathos passivo" assume una connotazione attiva, estatica, erotica:

La mano sinistra sostiene il volto mentre il braccio destro è volto all'indietro in un gesto di abbandono languido, totale, inconsapevolmente seduttivo. [...] Ma è proprio il doppio movimento delle braccia che rende così intensa ed

espressiva l'iconografia del marmo vaticano, riuscendo a condensare due episodi del mito di Arianna: l'abbandono da parte di Teseo sull'isola di Nasso e il successivo incontro della principessa cretese con Dioniso. Posa ambivalente questa di Arianna, ritratta in una *Pathosformel* complessa che esprime un doppio sentimento: sia il suo *essere abbandonata*, sia il suo *abbandonarsi* al languore della disperazione. [...] Arianna è (come ci racconta Ovidio) "fatta pietra", quasi morta dal dolore, ma pare che già stia sognando la sua propria rinascita. Con il braccio sinistro languidamente piegato dietro il capo, Arianna ci dice che, insieme alla postura del dolore e della nostalgia, sta mettendo in scena anche la posa dell'abbandono estatico propria della ninfa che sarà presto risvegliata alla vita e all'amore da Dioniso. Arianna, protomartire della *Pathosformel* della malinconia dolorosa, ci promette anche, con la bellezza del suo corpo svelato e con la postura estatica del braccio piegato, la prossima beatitudine dionisiaca (Seminario Mnemosyne 2017).

L'immagine del marmo vaticano ha un ruolo importante in Tavola 4 non solo perché, insieme al Laocoonte (presente in Tavola 6) l'Arianna (creduta al tempo Cleopatra, v. Valeri 2019) è uno dei ritrovamenti più importanti del Rinascimento. Ma Arianna è la figura che incarna perfettamente nel suo stesso corpo e nella sua doppia postura i motivi della mania estatica e della malinconia depressiva; così lo stesso Warburg:

Talvolta, nella mia veste di storico della psiche, mi sembra, con un riflesso autobiografico, di voler rilevare nel mondo figurativo la schizofrenia dell'Occidente: la ninfa estatica (maniacca) da un lato e la divinità fluviale in lutto (depresso) dall'altro come due poli tra i quali la persona sensibile cerca nella creazione il suo stile. Il vecchio gioco del contrasto: *vita activa* e *vita contemplativa* (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 91).

Su questa via, che Warburg ci indica anche grazie al montaggio di Tavola 4, l'immagine di Arianna non è soltanto allegoria di una possibile resurrezione, ma è figura della sua propria rinascita, della sua capacità di riavvolgere il filo alle origini del suo stesso mito. Quando la principessa cretese decide di aiutare l'eroe ateniese – figura dell'eroe civilizzato e razionale – Arianna rinnega se stessa e le sue origini, la sua storia arcaica legata agli antri delle grotte e alla tessitura; ma legata anche al toro di Europa, madre di suo padre Minosse; al toro con cui si unisce sua madre

Pasifae; al fratello-toro, il Minotauro. Arianna è una delle “figlie del Sole” (Kerényi [1944] 1949, 138) che ha le sue radici in un tempo ritmato da passioni amorose sfrenate dove la differenza tra uomo e animale ancora si confonde. L’incontro con Dioniso, il dio-toro, è forse un ritorno alle origini?

Il 15 novembre 1923 Aby Warburg, dal sanatorio di Kreuzlingen, in un momento di disperazione sulla possibilità di recupero della sua salute, scrive all’amata Mary Hertz, una lettera conservata presso l’Archivio del Warburg Institute di Londra, in cui a un certo punto leggiamo:

“Soll mich wundern wie sich alles auflöst. Ich kann aus den Labyrinth nicht mehr heraus: die Ariadne fehlt: nur ein Minothaurus lauert”.

“Mi chiedo come tutto si dissolva. Non posso più uscire dal labirinto: manca Arianna e c’è solo un Minotauro che sta in agguato”.

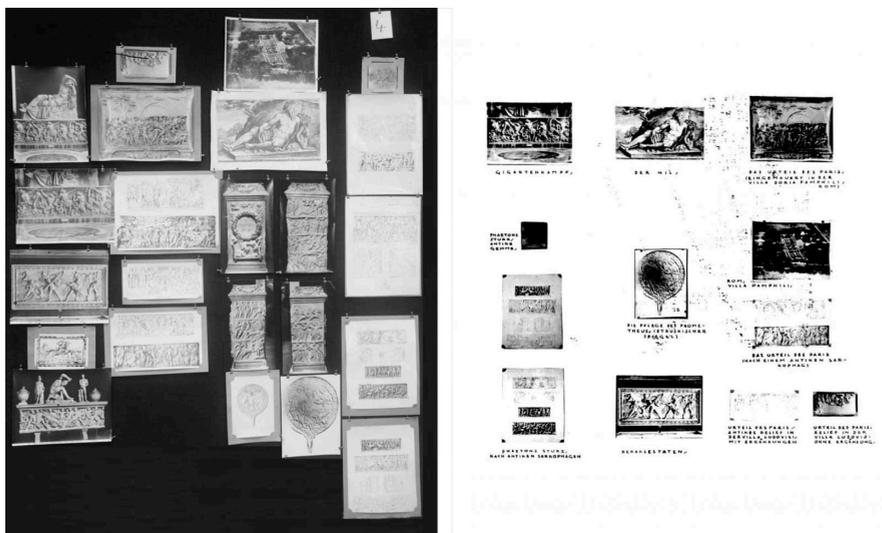
(Lettera di Aby Warburg a Mary Warburg Hertz del 15/11/1923, WIA, GC/371; trascrizione e traduzione di Maurizio Ghelardi)

Com’è noto Warburg ritroverà il suo filo di Arianna e sarà nelle parole salvifiche che daranno un nome diverso al suo male: non schizofrenia, ma polarità maniaco-depressiva (Binswanger [1966] 1971, 1977; Stimilli 2005; De Laude 2015). Abbiamo però preso il titolo della nostra lettura di Tavola 4 del Mnemosyne Atlas dall’immagine potente di una Arianna “che manca”, che Warburg ci restituisce appuntata in un momento di desolazione e di terrore per il mostro che sta sempre in agguato.

Confronto tra Tavola 4 di Mnemosyne Atlas e la versione di Tavola 4 nel *Geburtstagsatlas* di Ernst Gombrich

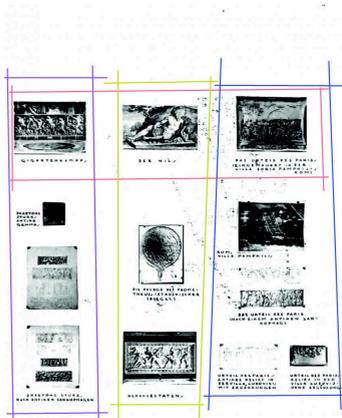
Il confronto tra la Tavola 4 di Mnemosyne Atlas del 1929 e la versione proposta da Gombrich nel 1937 (in anastatica nella prima edizione del *Geburtstagsatlas* pubblicata in Engramma) permette di evidenziare le strategie compositive differenti che operano i due autori nella creazione del senso del loro “Atlante” (un primo esempio di confronto tra le versioni di Warburg e di Gombrich, relativamente alle Tavole 7, 30 e 37, è stato proposto nel contributo di Settis, Pedersoli, Culotta 2017).

Nel caso di Tavola 4, Gombrich riduce le immagini da 23 a 12 e il riadattamento operato sull'intera tavola è violento al punto che il riferimento alla prima versione è poco più che un rimando remoto. In generale, sull'incomprensione da parte di Gombrich dell'opera e del pensiero di Warburg e in particolare sulla totale svalutazione del progetto Mnemosyne che lo stesso Gombrich opera in *Aby Warburg, An Intellectual Biography* (Gombrich [1970] 1983) si vedano, almeno: Wind [1971] 1992, 2018; Bilancioni [1984] 2004; Mazzucco 2007; Mazzucco 2011a; Mazzucco 2011b e, in Engramma, Centanni, Pasini 2000; Centanni 2003; Centanni, Fressola e Seminario Mnemosyne 2017b; Centanni, Fressola e Seminario Mnemosyne 2017c.



Confronto tra le due versioni di Tavola 4
 Aby Warburg e collaboratori, Mnemosyne Atlas 1929 | Tavola 4
 Ernst Gombrich, Geburtstagsatlas 1937 | Tafel 4

La Tavola si svuota e si alleggerisce, la messa a fuoco finalizzata a evidenziare i dettagli scompare, l'intervallo tra le immagini si fa più regolare e le dimensioni uniformi (sulla sottrazione da parte di Gombrich della spaziatura tra le immagini e dello "spazio per il pensiero" v. Cirlot 2017). Di fatto, la selezione ridotta delle immagini, la regolarità del formato e della spaziatura rendono la configurazione della Tavola più semplice ma depotenziano la costellazione di rimandi e interpretazioni attivata dalla versione originale.



L'impaginazione della tavola nella versione Gombrich si articola su tre colonne, ma in realtà il montaggio si lascia leggere anche in orizzontale, o meglio in senso centripeto, intorno allo specchio etrusco con Prometeo.

Per comprendere le motivazioni che stanno alla base di queste scelte (che riguardano tutte le tavole presentate nell' "edizione del compleanno" del 1937), è utile leggere la nota di commento che Gombrich appone a ciascuno dei 24 pannelli che costituiscono la sua selezione. Nel testo di commento a

Tavola 4 che accompagna la lettura del montaggio (v. in Appendice la Nota integrale di commento), "l'incipit tragico" che per Gombrich innesca l'intera dinamica del mito greco, è rappresentato non già da Arianna ma dal sarcofago che viene collocato come basamento della stessa statua nel XVIII secolo:

L'incipit tragico è costituito dai Giganti, che lottano invano per ascendere con un'elementare rabbia "titanica". I piedi di serpente sottolineano per figura la natura terrestre di questi antagonisti dell'Olimpo (v. Appendice).

La polarità tra estasi e malinconia attivata nel montaggio di Warburg dal dialogo tra il fiume Nilo e la ninfa/Arianna nella versione di Gombrich scompare e della statua vaticana rimane solo il suo piedistallo con la rappresentazione della *Gigantomachia*.

La battaglia e la successiva sconfitta di questi esseri mostruosi traccia la griglia di significato primario della Tavola di Gombrich, che consiste nella lotta dei demoni della terra per la conquista dell'Olimpo. Come scrive lo stesso autore:

La dinamica del mito greco e il tragico che spicca dai suoi motivi poggia su una profonda contrapposizione tra le divinità olimpiche di natura celeste e i

semidei - e il mondo degli eroi, che è connesso alla terra. È la contrapposizione di cui ci hanno reso consapevoli il *Canto delle Parche* nell'*Ifigenia* e il *Canto del destino* nell'*Iperione*, così come pure *L'Ideale e la Vita* di Schiller. La ribellione contro questa dicotomia, la lotta degli eroi per elevarsi alla luce, le loro vittorie e i loro fallimenti imprimono nel mito figure di indistruttibile forza espressiva. Warburg li unisce in questa tavola (v. Appendice).

Procedendo verticalmente, il movimento espressivo intensificato che anima la *Gigantomachia* si sposta nei corpi concitati presenti nei sarcofagi con la storia di Fetonte – punito da Zeus per aver guidato il carro del Sole:

Come nel mito di Fetonte, gli dei Olimpici infliggono una tremenda punizione all'*hybris* dell'eroe che aveva osato condurre il carro solare, quasi volesse diventare una delle divinità solari: come Fetonte, inerme, a capofitto, con il suo tiro impazzito, precipita nel fiume Eridano, gli dei elementari si lamentano per questa vittima dell'ira olimpica.

Rispetto alla serie dei disegni della *Caduta di Fetonte* proposta nella quarta colonna del montaggio di Warburg, Gombrich oltre a un cambiamento spaziale nella collocazione e nell'ordine del materiale iconografico, elimina i disegni del sarcofago romano del Louvre e di Villa Borghese che rappresentano delle varianti dello stesso tema e lascia soltanto la gemma cinquecentesca e i disegni dei suoi modelli.

Gombrich inoltre elimina le quattro immagini dell'Ara Casali, presenti nella versione warburghiana, e così semplifica e riduce ulteriormente la struttura sintattica attivata dal montaggio originale.

Alla destra della *Gigantomachia* si dispiega invece una traiettoria visiva orizzontale che collega la figura del Nilo con i demoni della natura del Giudizio di Paride di Villa Medici. Nonostante la diversa intensità patetica, le tre figure condividono la stessa natura terrestre, vittime passive del volere degli Dei:

A loro [ai Giganti] corrispondono le divinità elementari legate alla terra, come quelle del sarcofago del Giudizio di Paride che ammirano con reverenziale stupore e gesto di adorazione il raduno in cielo degli dei olimpici,

verso il quale si rivolgono le tre dee impegnate nella gara. Certo, l'ambientazione è serena e nulla pare ricordare la loro agitata contesa, ma è proprio per questo motivo che il loro tipo diventa per Warburg il simbolo espressivo del pathos passivo della consapevolezza terrena e dell'esistenza nella circolarità della natura.

Il tema del *Giudizio di Paride*, centrale per Warburg (in Tavola 4, ma anche in Tavola 55 e nei materiali per la conferenza su Manet: v. Warburg [1929] 1984; Centanni 2004; Ghelardi 2011; Wedepohl 2014) non risulta eliminato del tutto nella versione di Gombrich, ma notevolmente semplificato. In alto a destra, troviamo collocato in alto il sarcofago di Villa Medici di cui è eliminata la riproduzione grafica – probabilmente perché ritenuta una ripetizione inutile; segue la fotografia di Villa Doria Pamphili a cui è accostato il disegno con il sarcofago proveniente da quest'ultima. La serie si conclude con il frammento di Villa Ludovisi e il disegno relativo, tratto dal libro illustrato di Carl Robert.

Proseguendo nell'analisi del montaggio, si può notare come la struttura compositiva graviti attorno allo specchio etrusco del V secolo a.C. con la raffigurazione di Prometeo posto in posizione enfatica al centro del pannello, unica immagine che si discosta stilisticamente (e cronologicamente) dalle altre opere. Questa scelta opera un notevole scarto rispetto alla versione della tavola proposta da Warburg, creando una configurazione di pesi visivi in cui Prometeo, circondato da un consistente spazio bianco, domina il montaggio:

Come chi combatte con dolore e passione per la luce, come una figura di redenzione che appare già in alcuni passaggi dei drammi di Eschilo, e stranamente nella rappresentazione della cura di Prometeo e nella sua liberazione dalla rupe, appare preconiato il tipo di alcune rappresentazioni di Pietà.

La condizione di sofferenza che porta alla redenzione si ritrova anche nel sarcofago con le *Fatiche di Ercole* collocato al di sotto dello specchio con Prometeo:

Le sue fatiche [di Ercole] sono una lotta contro gli ostacoli alla sua divinizzazione, la sua morte tra le sofferenze è la precondizione della sua ascesa al luminoso regno dell'Olimpo.

Da questa descrizione del percorso di Ercole verso l'Olimpo si ricava chiaramente come nella nuova versione, di fatto, risulti neutralizzata anche la polarità warburghiana tra ascensione e caduta. Infatti, la Tavola 4 secondo Gombrich non mette in scena una polarità dinamica ma una dialettica tra *hybris* dell'ascesa al cielo dei Giganti o di Fetonte e la 'giusta' punizione divina che si abbatte sugli arroganti. Il mito della liberazione di Prometeo, posto non a caso al centro compositivo e semantico della tavola di Gombrich, conferma che la giustizia alla fine trionfa e l'atto generoso del Titano, dopo il passaggio doloroso per il calvario della punizione, si riscatta nella resurrezione, che diventa la prefigurazione della Resurrezione per eccellenza, quella di Cristo.

Fra le eliminazioni operate da Gombrich, da segnalare che nel nuovo montaggio sono scomparse tutte le immagini di fanciulle rapite o violate: manca Deianira, mancano le Leucippidi, manca Rea Silvia. Ma l'espunzione più eclatante – resa ancor più evidente dalla persistenza della traccia residua del basamento – è quella della figura che meglio incarna la complessa polarità warburghiana tra estasi e malinconia, che è proprio il nucleo semantico su cui interviene con violenza semplificatoria l'operazione di pulizia messa in atto da Gombrich. Come direbbe Warburg, "Die Ariadne fehlt": la grande esclusa è Arianna.

Appendice

La versione di Mnemosyne Atlas Tavola 4, secondo il *Geburtstagsatlas* di Ernst Gombrich (1937)

Tafel IV

Die Dynamik des griechischen Mythos und die eminente Tragik seiner Motive ruht auf einen tiefen Gegensatz zwischen olympischen Gottheiten der lichten Höhe und der Halbgoetter - und Heroenwelt, die der Erde verhaftet bleiben. Es ist der Gegensatz, den *Iphigenien's Parzenlied*, *Hyperion's Schicksalslied*, wie *Schiller's Ideal und Leben* in unser Bewusstsein getragen haben. Das Aufbaeumen gegen diesen Zwiespalt, der Kampf der Heroen um die Höhe des Lichtes, ihr Siegen und ihr Scheitern praegt im Mythos Gestalten von unzerstoerbarem Ausdrucksgehalt. Sie sind von Warburg auf dieser Tafel vereint.

Zorn vergeblich nach aufwaerts kaempfen, bilden den tragischen Eingang. Die Schlangenfuesse unterstreichen im Bildhaften das Erdgebundene dieser Antagonisten des Olymp.

Erdgebundene Elementargoetter, wie sie am *Paris-Urteils* Sarkophag in ehrfuerchtigem Staunen mit adorierendem Gestus nach der himmlischen Versammlung der

Tavola 4

La dinamica del mito greco e il tragico che emerge con evidenza dai suoi motivi poggia su una profonda contrapposizione tra le divinità olimpiche di natura celeste e i semidei, e il mondo degli eroi, che è connesso alla terra. È la contrapposizione di cui ci hanno reso consapevoli il *Canto delle Parche* nell'*Ifigenia* e il *Canto del destino* nell'*Iperione*, così come pure *L'ideale e la vita* di Schiller. La ribellione contro questa dicotomia, la lotta degli eroi per elevarsi alla luce, le loro vittorie e i loro fallimenti imprimono nel mito figure di indistruttibile forza espressiva. Warbur gli unisce in questa tavola.

L'incipit tragico è costituito dai Giganti, che lottano invano per ascendere con un'elementare rabbia titanica. I piedi di serpente sottolineano per figura la natura terrestre di questi antagonisti dell'Olimpo.

A loro corrispondono le divinità elementari legate alla terra, come quelle del sarcofago del *Giudizio di Paride* che ammirano con reverenziale stupore e gesto di

<p>olympischen Goetter blicken, zu der die drei streitenden Goettinnen eben frei auffahren, entsprechen ihnen. Zwar in ihren ruhigen Lagen erinnert nichts an Kampf und Aufbaeumen, aber gerade darum wird ihr Typus fuer Warburg zum Ausdruckssymbol des passiven Pathos irdischer Befangenheit und des Gebanntseins in den Freislauf der Natur.</p>	<p>adorazione il raduno in cielo degli dei olimpi, verso il quale si rivolgono le tre dee impegnate nella gara. Certo, l'ambientazione è serena e nulla pare ricordare l'agitata contesa, ma è proprio per questo motivo che il loro tipo diventa per Warburg il simbolo espressivo del pathos passivo della consapevolezza terrena e dell'esistenza nella circolarità della natura.</p>
---	--

<p>In der Umwertung, die die spaetere europaeische Kunst mit ihrer Bewegungsformel vornimmt, wird ihm dieser Ausdruckssin deutlich. Ihre resignierte dumpfmelancholische Ruhe wird in der Antike nur dort zur erregt teilnehmenden Trauer wo, wie im Phaeton Mythos, die Olymper die <i>Hybris</i> des Heroen furchtbar strafen, der es gewagt hatte, den Sonnenwagen lenken zu vollen, selbst einer der Lichtgoetter zu werdens: wie Phaeton hilflos, kopfueber, mit verwirrttem Gespann in den Fluss Eridanos stuerzt, klagen die Elementargoetter um dieses Opfer des olympischen Zornes.</p>	<p>Nella rivalutazione che in seguito l'arte europea intraprese con la formula del movimento, il senso di questa espressività divenne chiaro. Nell'antichità, la loro calma rassegnata e cupamente melanconica diventa lutto partecipato solo laddove, come nel mito di Fetonte, gli dei Olimpi infliggono una tremenda punizione all'<i>hybris</i> dell'eroe che aveva osato condurre il carro solare, quasi volesse diventare una delle divinità solari: come Fetonte, inerme, a capofitto, con il suo carro impazzito, precipita nel fiume Eridano, gli dei elementari compiangono questa vittima dell'ira olimpica.</p>
--	---

<p>Als ein leidender und leidenschaftlicher Kaempfer um das Licht als eine Erloeser Figur erscheint schon in manchen Stellen von Ayschylos Drama, und seltsam</p>	<p>Come chi combatte con dolore e passione per la luce, come una figura di redenzione che appare già in alcuni passaggi dei drammi di Eschilo, e stranamente nella</p>
---	--

scheint in der Darstellung der Pflege des Prometheus und der Abnahme vom Felsen der Typus mancher Darstellung vorgepraegt. *Pietà*

rappresentazione della cura di Prometeo e nella sua liberazione dalla rupe, appare preconiato il tipo di alcune rappresentazioni di *Pietà*.

Nur einem gelingt aus eigener Kraft und mit Hilfe der Goetter der Aufstieg aus der Welt, durch die Unterwelt, bis in den Olymps: Herakles, der darum Urbild des kaempfernden Helden ueberhaupt ist. Seine Arbeiten sind ja ein Kampf gegen die Hindernisse der Vergottung, sein Leidenstod ist Vorbedingung seiner Auffahrt in das Lichtreich des Olymp.

L'unico che riesce a innalzarsi con le proprie forze e con l'aiuto degli dei dal mondo, attraverso gli Inferi, sino all'Olimpo è Eracle, che è quindi il prototipo dell'eroe combattente. Le sue fatiche sono una lotta contro gli ostacoli alla sua divinizzazione; la sua morte tra le sofferenze è la precondizione della sua ascesa al luminoso regno dell'Olimpo.

Bibliografia

Bilancioni [1984] 2004

G. Bilancioni, *Aby Warburg, il gran signore del labirinto. A proposito dell'edizione italiana di Ernst Gombrich, Aby Warburg. Una biografia intellettuale* (da "il manifesto" 1984) "La Rivista di Engramma" 34 (giugno/luglio 2004).

Binswanger [1960] 1971, 1977²

L. Binswanger, *Melancholie und Manie. Phänomenologische Studien*, Pfullingen 1960 (*Malinconia e mania: studi fenomenologici*, tr. it. a cura di C. Gentili, Torino 1977 seconda edizione).

Binswanger, Warburg 2005

L. Binswanger, A. Warburg, *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*, a cura di D. Stimilli, tr. it di C. Maranzia, Vicenza 2005.

Bordignon 2012

G. Bordignon, "L'unità organica della *sophrosyne* e dell'estasi". *Una proposta di lettura di Mnemosyne Atlas, Tavola 5*, "La Rivista di Engramma" 100 (settembre/ottobre 2012).

Bordignon, Centanni, De Laude, Sacco e Seminario Mnemosyne 2015

G. Bordignon, M. Centanni, S. De Laude, D. Sacco (a cura del Seminario Mnemosyne coordinato da), *Iter per labyrinthum: le tavole A B C. L'apertura tematica dell'Atlante Mnemosyne di Aby Warburg*, "La Rivista di Engramma" 125 (marzo 2015).

Centanni 2003

M. Centanni, *L'attrazione psicologica di Warburg per il 'Laocoonte'. Un esempio di cattiva lettura di Ernst Gombrich*, "La Rivista di Engramma" 25 (maggio/giugno 2003).

Centanni 2004

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

Centanni 2017

M. Centanni, *Fantasmî dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento*, Rimini 2017.

Centanni, Bergamo, Bordignon, Pisani, Sacco e Seminario Mnemosyne 2017a

M. Centanni, M. Bergamo, G. Bordignon, D. Pisani, D. Sacco (a cura del Seminario Mnemosyne coordinato da), *Tre forme di malinconia. Una ricognizione su figure di malinconici, a partire dall'Atlas Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma" 144 (aprile 2017).

Centanni, Fressola e Seminario Mnemosyne 2017b

M. Centanni, A. Fressola (a cura del Seminario Mnemosyne coordinato da), *Ernst Gombrich, Geburtstagsatlas für Max M. Warburg (5 giugno 1937) Una prima edizione digitale*, "La Rivista di Engramma" 151 (novembre/dicembre 2017).

Centanni, Fressola e Seminario Mnemosyne 2017c

M. Centanni, A. Fressola (a cura del Seminario Mnemosyne coordinato da), *Ernst Gombrich, Zur Mnemosyne. Testo originale e traduzione italiana dell'Introduzione al Geburtstagsatlas(1937) con Note e appunti di lessico*, "La Rivista di Engramma" 151 (novembre/dicembre 2017).

Centanni, Pasini 2000

M. Centanni, G. Pasini, *Aby Warburg e i suoi biografî. Un ritratto intellettuale nelle parole di Giorgio Pasquali (1930), Gertrud Bing (1958), Ernst Gombrich (1970), Edgard Wind (1970)*, "La Rivista di Engramma" 1 (settembre 2000).

Cirlot 2017

V. Cirlot, *Zwischenraum/Denkraum. Oscillazioni terminologiche nelle Introduzioni all'Atlante di Aby Warburg (1929) e Ernst Gombrich (1937)*, "La Rivista di Engramma" 151 (novembre/dicembre 2017).

De Laude 2015

S. De Laude, *"Symbol tut wohl!". Il simbolo fa bene!, genesi del blocco ABC del Bilderatlas Mnemosyne di Aby Warburg*, "La Rivista di Engramma" 125 (marzo 2015).

Forster, Mazzucco 2002

K.W. Forster, K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, a cura di M. Centanni, Milano 2002.

- Ghelardi 2002
 Aby Warburg, *Mnemosyne, L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2002.
- Ghelardi 2005
 Aby Warburg, Gertrud Bing, *Diario romano*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2005.
- Ghelardi 2011
 A. Warburg, *Miroirs de faille. À Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1928-29*, textes établis par M. Ghelardi, Paris 2011.
- Ghelardi 2012
 M. Ghelardi, *Aby Warburg. La lotta per lo stile*, Torino 2012.
- Ghelardi 2016
 Aby Warburg, *Mnemosyne. Einleitung. Introduzione al Bilderatlas*, nuova edizione critica e traduzione di M. Ghelardi, "La Rivista di Engramma" 138 (settembre/ottobre 2016).
- Gombrich [1937] 2017
 E. Gombrich, *Geburtstagsatlas für Max Warburg. Zur Mnemosyne. Zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung [1937]*, tr. it. e cura di Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni, A. Fressola, "La Rivista di Engramma" 151 (novembre 2017).
- Gombrich [1970] 1983
 E. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, London 1970 (*Aby Warburg. Una biografia intellettuale* tr. it. di A. Dal Lago, P.A. Rovatti, Milano 1983).
- Kerényi [1944] 1949
 K. Kerényi, *Töchter der Sonne*, Zürich 1944 (*Figlie del Sole*, tr. it. di F. Barberi, Torino 1949).
- Mazzucco 2007
 K. Mazzucco, *Mnemosyne, il nome della memoria. Bilderdemonstration, Bilderreihen, Bilderatlas. Una cronologia documentaria del progetto warburghiano*, "Quaderni Warburg Italia" 4-5-6, Diabasis, Fiesole 2003.
- Mazzucco 2011a
 K. Mazzucco, *Quarant'anni di bibliofilia e iconofilia. Osservazioni sul montaggio del libro Mnemosyne di Aby Warburg*, "Rivista di Storia della Filosofia" 2 (2011), 303-338.
- Mazzucco 2011b
 K. Mazzucco, *The work of Ernst H. Gombrich on the Aby M. Warburg fragments*, "Journal of Art Historiography", 5 (December 2011).
- Settis, Pedersoli, Culotta 2017
 S. Settis, A. Pedersoli, S. Culotta, *Esercizi di confronto tra le tavole 7, 30, 37 del Geburtstagsatlas di Gombrich, e le corrispondenti tavole del Mnemosyne Atlas*, "La Rivista di Engramma" 151 (novembre/dicembre 2017).

Stimilli 2005

D. Stimilli (a cura di), *L. Binswanger, A. M. Warburg, La guarigione infinita: storia clinica di Aby Warburg*, Vicenza 2005.

Valeri 2013

C. Valeri, *Scienza antiquaria e restauro dei marmi antichi tra XVI e XVIII secolo. Alcuni esempi dai Musei Vaticani*, in *Ergänzungsprozesse. Transformation antiker Skulptur durch Resaurierung*, hrsg. Sascha Kansteiner, Berlin 2013, 23-42.

Valeri 2019

C. Valeri, *L'Arianna addormentata dei Musei Vaticani, già Cleopatra in Belvedere*, "La Rivista di Engramma" 163 (marzo 2019).

Warburg [1926-1929] 2001

A. Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, hrsg. von K. Michels, C. Schoell-Glass, Berlin 2001.

Warburg [1927] 1970, 1983

A. Warburg, *Mnemosyne: Grundgriffe, I, Notizbuch*, in E. Gombrich (ed.), *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, London [1927] 1970 (*Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, tr. it. di A. Dal Lago, P.A. Rovatti, Milano 1983).

Warburg [1929] 1984

A. Warburg, *Il "Déjeneur sur l'herbe" di Manet. La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l'evoluzione del sentimento moderno della natura*, tr. it. G. Carchia, "aut-aut" 199-200, 40-45.

Warburg [1929] 2002

A. Warburg, *Mnemosyne, L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2002.

Warburg [1929] 2014

A. 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 S. de Laude, "La Rivista di Engramma" 119 (settembre 2014).

Warburg [1929] 2016

A. Warburg, *Mnemosyne. Einleitung. Introduzione al Bilderatlas, nuova edizione critica e traduzione di Maurizio Ghelardi*, "La Rivista di Engramma" 138 (settembre/ottobre 2016).

Warburg, Bing [1928-1929] 2005

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

Wedepohl 2014

C. Wedepohl, *Aby Warburg, Manet and Italian Antiquity*, tr. it. di H. Frankfort, "Bruniana & Campanelliana" XX/2 (2014), 385-402.

Wind [1971] 1992, 2018

E. Wind, *Review of E. H. Gombrich, Aby Warburg. An Intellectual Biography (1970)*,

"The Times Literary Supplement" 25 (June 1971), 735-736 (*Una recente biografia di Warburg*, in Id. (a cura di), *L'eloquenza dei simboli*, Milano 1992, 161-173); edizione digitale in "La Rivista di Engramma" 153 (febbraio 2018).

English abstract

Most of the elements that make up Panel 4 of the *Mnemosyne Atlas* are photographic images and drawings taken from Roman sarcophagi. As Warburg states in his writings, sarcophagi are an important repertoire from which Renaissance artists derive the pathetic formulae (*Pathosformeln*) that animate their works.

The main subjects in the Panel are the *Gigantomachy*, *The Fall of Phaethon*, *The Judgement of Paris*, *The Rape of Deianira*, *The Rape of the Daughters of Leucippus*, and *Mars and Rhea Silvia*. A crucial theme in the composition is the ascent to Olympus and the fall (of Giants and of Phaethon). However, the reclining figure of the Nymph (Ariadne or Rhea Silvia) or those of the "melancholic" River are also central formal themes. In both a semantic and formal sense, an important role in the montage is reserved for the figure in movement: the *Sleeping Ariadne* of the Vatican Museums, and the dual posture of the nymph – melancholic and ecstatic.

In an Appendix, the reading also offers a comparison with the reduced and simplified version of the same panel that Ernst Gombrich proposes in the 1937 edition of the *Geburtagsatlas* – a version from which the image of Ariadne is expunged.

The title of the essay derives from a passage from an unpublished letter by Aby Warburg who from Kreuzlingen writes to Mary Hertz: "I wonder how everything dissolves. I can no longer leave the maze: Ariadne is missing and there is only a Minotaur, who is lying in wait".



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • dicembre 2019

www.engramma.org



la rivista di **engramma**

marzo **2019**

163 • Arianna: estasi e malinconia

Editoriale

Monica Centanni, Micol Forti

L'Arianna addormentata dei Musei Vaticani, già Cleopatra in Belvedere

Claudia Valeri

Un'iconografia dionisiaca nell'Iseum et Serapeum del Campo Marzio?

Nicola Luciani

Giocare a fare i Classici

Sara Agnoletto

Arianna prima di Arianna. Note sulla Pathosformel della 'bella addormentata' prima della 'Cleopatra' vaticana (1512)

Giulia Bordignon

Arianna in Andros: una invenzione di Tiziano

Monica Centanni

'Sotto gli occhi di tutti': note sulla raffigurazione di Arianna addormentata nell'arte del Novecento

Micol Forti

Giorgio de Chirico, Arianna 1912-1913

Matias Julian Nativo, Alessia Prati

Arianna dalle belle trecce

Massimo Crispi

Arianna di Nanni Balestrini

con una introduzione di Andrea Cortellessa

"Arianna è scomparsa, il Minotauro è in agguato"

Francesca Filisetti, a cura del Seminario Mnemosyne