

la rivista di **en**gramma
settembre/ottobre **2019**

168

Connessioni

La Rivista di Engramma
168

La Rivista di
Engramma

168

settembre/ottobre2019

Connessioni

a cura di
Maria Bergamo e Fabrizio Lollini

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

168 settembre/ottobre 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 978-88-94840-82-7

ISBN digitale 978-88-94840-64-3

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 *Conessioni. Editoriale*
Maria Bergamo e Fabrizio Lollini
- 13 *Il coniglio "festaiuolo"*
Fabrizio Lollini
- 19 *The Weeping Rock*
Barbara Baert
- 53 *L'oro di Tarkovskij*
Giacomo Confortin
- 91 *Tre bocche*
Luca Capriotti
- 99 *Queering the Body, Birthing the Nation, Gendering God*
Maurizia Paolucci
- 113 *Icone. Pensare per immagini*
Massimo Cacciari
- 117 *Pop-App. Libri animati dalla carta alle app*
Elisa Bastianello
- 123 *Arte e Biennale in tempi interessanti*
Marianna Gelussi
- 131 *Monumenta marciiani*
Maria Bergamo

Conessioni

Editoriale di Engramma n. 168

Maria Bergamo, Fabrizio Lollini



Nella storia dell'arte (delle arti), la metodologia tradizionale di stampo filologico-attributivo è supportata, oltre che dalla sua pratica costante, soprattutto in Italia, e dalle ricadute che ha sul mercato, pure da un frequente metadiscorso: cosa fa, e chi è, un attribuzionista, un *connoisseur* (meglio sarebbe dire *connaisseur*)? Una persona che, avendo un ampio bagaglio di conoscenza di opere, effettua una selezione progressiva sempre più stretta, e dall'anonimo dipinto di primo

Quattrocento italiano, arriva alla scuola senese, poi a Sassetta, poi al Sassetta del quinto decennio (e suo ultimo di vita e di attività); o che davanti a un'adespota terracotta di una Madonna col Bambino, nota da lungo tempo, giunge per primo a pronunciare il nome di Leonardo. *Workshop*, seminari, serie di conferenze, insegnano una pratica che costituisce una sorta di palestra visiva, dove se non ci si costruisce prima un po' di muscolatura di base non riesci a sollevare certi pesi, e che, secondo alcuni, trattiene in sé la natura stessa dello specifico disciplinare della storia dell'arte.

La lettura iconografica, e l'interpretazione iconologica, assommano invece al loro interno una plurivocità di tendenze, di prassi, di - potremmo dire - sottogeneri, e metodologie diverse, che spaziano dalla storia sociale al simbolismo. Chi è l'iconologo? Si potrebbe definire - in antitesi al *connoisseur* - un *connecteur*. E cosa fa? Trova e avvicina le connessioni

nascoste tra discipline, delinea rapporti tra testi scritti, fonti letterarie, e traduzioni visive; mette in cortocircuito l'opera d'arte con il suo contesto sociale, economico e culturale in senso lato; o, magari, definisce delle serie, delle gallerie, in cui inserire un dato nuovo, e poter mettere a confronto eventuali varianti (in quest'ultimo caso, riemerge chiaro il concetto di paragone implicito nell'approccio filologico). L'iconologo supera la superficie formale dell'opera ed entra nel suo contenuto. E' quello che dal banale titolo "Allegoria del Sacro e Profano" arriva ai testi neoplatonici, e da lì, passando per l'arte classica, ai *moralia* e mediante la storia della moda, giunge a identificare la committenza del quadro nuziale di una nobile veneziana accusata di disonore. Osa insomma rispondere alla domanda più scandalosa (ma la più ovvia e gettonata in qualunque visita guidata, e non solo generalista): "cosa significa?"

Sono molti i modi di fare iconologia, e questo numero di Engramma vorrebbe proporre alcuni (senza certo pretese tassonomiche), di tipologie affatto diverse e applicate su campi cronologici e materiali del tutto dissimili.

Ci invita a entrare nel vivo del numero un coniglio, che, come suggerito dal contributo di Fabrizio Lollini *Il coniglio "festaiuolo"*. Nota sulle strategie di attrazione dello sguardo nella pittura del Quattrocento, da semplice dettaglio iconografico diviene un *medium* visivo tra 'fuori' e 'dentro' in due quadri di Andrea Mantegna e Giovanni Bellini, in un congegno pittorico che punta a una compartecipazione di sentore albertiano.

Un complesso *excursus* tra fonti, immagini e riflessioni critiche spinge Barbara Baert in *The Weeping Rock. Revisiting Niobe through Paragone, Pathosformeln and Petrification* ad affondare nel significato profondo del mito. L'inerzia materiale, la pietrificazione della forma come esito finale si pone in contrappunto al dinamismo del più alto grado di espressione patetica - riprendendo una lettura del Mnemosyne Atlas warburghiano - e apre a un confronto sul tema retorico del 'paragone' nel dibattito tra le arti. I temi sviluppati attorno alla figura di Niobe - ibrido, lamento e substrato ctonico - divengono accesso diretto a un'ermeneutica bipolare del mezzo visivo: la "psicologia storica dell'espressione umana" che naviga tra Apollo e Dioniso.

L'intervento di Giacomo Confortin *L'oro di Tarkovskij. Per un'iconologia indebita di Andrej Rublëv (1966)* applica invece la lettura iconologica a un prodotto filmico, l'*Andrej Rublëv* di Andrej Tarkovskij. Al di là della presentazione (e della rappresentazione) di oggetti artistici o *location* medievali, la medievalità del regista e della sua opera viene definita attraverso una stratificazione di riferimenti, ma sempre tenendo conto che il metodo panofskiano si basa implicitamente su un'idea di applicazione alle *artes mutae*, pur se il grande studioso del secolo scorso si era anche occupato, e in maniera assai approfondita, di cinema; i parametri non possono però essere gli stessi (fosse solo per il fatto che diverso, rispetto alla pittura e alla scultura, è il rapporto con la parola e il testo scritto). E lo studio del 1934 impiegava ancora tutto sommato, come ovvio, un'idea di sequenzialità di immagini statiche: *Style and Medium* – appunto – *in the Motion Pictures*. Ed è da avvertire che anche lo *slot* cronologico di questo specifico caso di studio pone problemi, dal momento che la periodizzazione del Medioevo dell'est Europa, e specificamente della Russia, è mondo a sé, così come la sottesa continuità formale basata sulla replicazione di forme consolidate. In ogni caso il contributo rivela grazie a una lettura iconologica una stratificazione di simboli, legati anche all'oro – l'oro del Salvatore che diviene l'oro del Distruttore.

Il fulmineo contributo di Luca Capriotti *Tre bocche. Esempi di performance sonora nelle arti visive medievali* parte da una suggestione: l'evidenziazione del dato somatico della bocca aperta in una serie di tre opere d'arte del pieno basso Medioevo (l'ultima ha un *pedigree* particolarmente alto, visto che è un dettaglio di una delle scene più celebri delle *Storie di San Francesco* di Giotto e aiuti nella chiesa superiore di San Francesco ad Assisi). Ma la questione è: il distacco dalla imperturbabilità atarassica è un elemento che avvicina le tre opere a quello che per noi moderni è il dato naturale, magari in relazione alla descrizione quasi fotografica di pratiche performative coeve, o piuttosto il riciclaggio di schemi iterati che, come un fiume carsico, attraversa secoli e periodi stilistici? I tre gruppi di volti deformati dal gesto che esprime l'emissione del suono paiono quasi tre studi da leggere in sequenza – non lo dice l'autore – , è ovviamente una affascinante forzatura; un po' come i visi che si trasformano nelle opere di quel Francis Bacon, che proprio dal Medioevo ha tratto tante volte schemi compositivi e impostazioni di presentazione, e che nei *Three studies for a portrait (Mick Jagger)* sfruttò appena la

potenzialità orale che per definizione caratterizzava il personaggio ritratto, in qualche modo nascondendone la specificità.

L'iconologia, intimamente trasversale, può essere applicata in modo coerente anche in un campo metodologico diverso, che per definizione è sorto nel mondo contemporaneo, come è quello degli studi sulle tematiche di genere. Ne è esempio l'intervento di Maurizia Paolucci *Queering the Body, Birthing the Nation, Gendering God. An Atlas* che ripercorre, a mo' di galleria commentata (e che non procede, per scelta, per discorsi piani e coordinati) una serie di esempi significativi della realtà del corpo maschile e di quello femminile trasposta in immagine dal Rinascimento ai nostri giorni, prendendo in esame tanto Botticelli quanto Gilbert & George.

A chiudere, le presentazioni di alcuni eventi da noi giudicati come efficaci e odierni metodi di connessione: due mostre e due edizioni che hanno il merito di portare la complessità ermeneutica verso il pubblico o di porsi come interpreti di codici linguistici apparentemente ostici. Nella collana curata da Massimo Cacciari per Il Mulino - *Icone. Pensare per immagini* - le opere d'arte vengono sottoposte come *imagines agentes* alla lettura di alcuni intellettuali odierni, di norma non storici dell'arte, che con le armi della propria disciplina sviluppano nuove connessioni simboliche. Di libri interattivi, curiosi, divertenti e tecnicamente straordinari raccontano le mostre parallele a Roma e Torino che da poco si sono concluse: *Pop-App. Libri animati dalla carta alle app*, curate da Gianfranco Crupi e qui presentate da Elisa Bastianello. Il titolo della 58. Biennale Arte 2019 "May you live interesting time", raccontata dalle foto e dalle parole di Marianna Gelussi in *Arte e Biennale in tempi interessanti. Recensione della 58. Biennale di Venezia*, fa riflettere sul ruolo dell'arte come sismografo o specchio del mondo contemporaneo. Infine, il contributo di Maria Bergamo sulla nuova edizione *Monumenta* marciiani. Presentazione del libro *San Marco la Basilica di Venezia. Arte, storia, conservazione*, si concentra sulla storia della Basilica attraverso gli organi deputati alla sua tutela, per focalizzare l'attenzione sull'importanza della relazione tra cultura materiale e estetica nello studio e nella conservazione di uno dei monumenti iconici del patrimonio artistico mondiale.

English abstract

Engramma issue no. 168 is dedicated to the different approaches to the iconological reading of artistic artefacts. It includes texts by Barbara Baert, Giacomo Confortin, Luca Capriotti, Fabrizio Lollini, Maurizia Paolucci, and offers also reviews of recent books, exhibitions and editorial series, by Elisa Bastianello, Maria Bergamo, Massimo Cacciari, Marianna Gelussi.

key words | iconology; history of arts; theory of art criticism

Il coniglio “festaiuolo”

Nota sulle strategie di attrazione dello sguardo nella pittura del Quattrocento

Fabrizio Lollini

Come ci ha insegnato Michael Baxandall, l'incrocio tra le convenzioni teatrali e le arti pittoriche pubbliche (quali le pale d'altare o gli affreschi) è di fondamentale importanza: non solo nella storia dell'arte del Quattrocento, ma anche prima e dopo. Il rapporto tra i drammi sacri, per tutto il Medioevo e fino al XVI secolo, e le strategie compositive degli artisti è evidente: figure messe di spalle, a suggerire una tridimensionalità da palcoscenico, gestualità condivisa, disposizione 'a coro' dei personaggi. Tra queste convenzioni emerge la figura suggerita da Alberti e seminalmente messa in evidenza nel suo *Painting and Experience* (1972) dallo studioso ora ricordato, in un passo poi spesso ripreso: il “festaiuolo”. Un tramite tra il dramma performato e la sua fruizione visiva, che nelle scene chiave si alzava dalla sua seduta e richiamava l'attenzione sul momento topico in essere: con lo sguardo, o coi gesti, focalizzava lo sguardo dello spettatore abbattendo quella che oggi chiameremmo la quarta parete.

Piacemi sia nella storia chi admonisca et insegni a noi quello che ivi si facci, o con viso cruccioso e con gli occhi turbati minacci che niuno verso loro vada o dimostri qualche pericolo o cosa ivi meravigliosa, o te inviti a piagnere con loro insieme o a ridere (Alberti *De pictura*, II, 42).

Insieme, appunto. Come ben si sa e si sfrutta nel cinema, lo sguardo in macchina di chi è 'dentro' convoglia quelli di chi è 'fuori'. Dagli angeli che fissano il riguardante di alcuni dei più celebri dipinti di Piero della Francesca al trionfo da parata degli affreschi Mazzatosta di Lorenzo da Viterbo, l'elenco sarebbe lungo.



1 | Andrea Mantegna, *Agonia nell'orto*, Londra, National Gallery.



2 | Giovanni Bellini, *San Girolamo nel deserto*, São Paulo, Museu de Arte.



3 | Dettaglio di figura 1.

In un divertente *twitt*, Sarah Wolves, curator del Dipartimento di Italian and French Prints and Drawings del British Museum di Londra, nell'agosto 2017 ha messo a confronto i conigli che compaiono in alcuni dipinti di Andrea Mantegna e di Giovanni Bellini, chiedendosi chi dei due, in un *contest* ludico ma certo non senza interessi stilistici e formali, li dipingesse meglio. In occasione della grande mostra sui due artisti che si è tenuta nella stessa capitale inglese tra l'anno successivo e l'inizio del 2019, il confronto era ovviamente esteso a tutti gli aspetti della produzione della coppia, in una panoramica globale di cui si avvertiva qualche limitatezza ma certo di grande fascino. L'apparente frivolezza della questione posta dalla studiosa, che ha fatto parte dello staff scientifico dell'esposizione e ha contribuito al suo catalogo, si lega in realtà anche a tutte le problematiche connesse alla produzione dei due grandi artisti, inclusa quella del possibile passaggio tra l'uno e l'altro di modelli repertoriali, come normale in una bottega familiare (si parla di due cognati, in un periodo, quello iniziale della loro carriera, ancora precoce, e ben precedente alla totale divaricazione che li porterà su percorsi abissalmente lontani, fino alla sublime *Ebbrezza di Noè* di Giovanni, che anticipa di più di un secolo certe congiunture formali).

La questione di una mappatura della realtà funzionale a un riciclaggio operativo – in modo del tutto diverso da un disegno



4 | Dettaglio di figura 2.

‘preparatorio’ – si attiva appunto, in modo particolare e sin dal gotico avanzato di fine Trecento, nelle raffigurazioni animalistiche che divengono elemento dirimente di valutazione nel gusto del tempo. Ne è documento celebre, tra tante attestazioni, la lettera che Giangaleazzo Visconti inviò a Ludovico Gonzaga il 25 settembre 1380: dovendo arricchire di dipinti alcune sale

del proprio castello di Pavia, il signore di Milano chiede a quello di Mantova di prestargli “quatuor vel sex bonos depinctores”, mettendo come richiesta esplicita che “sciant bene facere figuras et” – appunto – “animalia”. Quegli animali che popolano in modo quasi ossessivo dipinti e pagine miniate dagli anni settanta del Trecento sino alla seconda generazione rinascimentale, incluse le illustrazioni dei bordi e dei *bas de page* dello stesso libro d’ore di Giangaleazzo, oggi diviso tra due fondi distinti della Biblioteca Nazionale di Firenze, realizzato da Giovannino de’ Grassi e dalla sua bottega in quegli stessi anni, poi completato più avanti nel corso dei primi decenni del Quattrocento. Il probabile rapporto coi bestiari che i signori italiani e francesi detenevano come orgoglio autocelebrativo nelle loro corti, i doni di animali tra le *élites* del tempo, anche in chiave diplomatica, ci restituiscono la rilevanza di questo aspetto, non sempre preso a sufficienza in considerazione.

Tra i tanti spunti che offrivano le opere presenti alla mostra dedicata a Mantegna e a Bellini, il mio sguardo è caduto per qualche minuto proprio su alcuni animali, i conigli, che compaiono spesso nella produzione dei due artisti, e sono altrettanto sovente citati, dagli studiosi come dai *media* più divulgativi, come vero *leitmotiv* divagativo-aneddotico nell’uno e dell’altro. Non intendo soffermarmi né sull’aspetto stilistico del tema, in rapporto proprio al gusto che compare a partire come appena detto dalla fine del XIV secolo, connesso a un’analisi lenticolare e nitida della realtà naturale, specie nei quadri privati che antistoricamente potremmo definire ‘da galleria’; né su quello iconologico, che tende spesso a identificare, in modo ampiamente iperinterpretativo (almeno a mio modo di vedere) il coniglio come simbolo della lussuria e della sfera sessuale, date le note abitudini dei simpatici roditori in questo ambito, o magari – e antitetivamente, come spesso avviene con disinvoltura in certe letture –

come allegoria del rapporto tra vita e morte, considerata la loro tendenza a stanziarsi nei cimiteri (il fatto che compaiano sia in soggetti sacri che profani, in contesti drammatici o sereni, basterebbe credo comunque a lasciare più di qualche dubbio al proposito di queste visioni allegoriche).

Comunque, non tutti i conigli, al di là di eventuali significati celati, sono uguali. Giocano e si rincorrono, morbidi, nei particolari dei paesaggi che accompagnano le scene principali, raffigurati da Andrea e da Giovanni da punti di osservazione diversi. Alcuni, infatti (altri ce ne saranno senz'altro, io ne evidenzio due), si 'mettono in posa', nel senso letterale del termine; e sono *ritratti* frontalmente. Uno è quello centrale che mi pare si distingua nel gruppo – strategicamente in corrispondenza ai piedi di un apostolo – sulla destra dell'*Agonia nell'orto* di Mantegna della National Gallery londinese [Figg. 1, 3]. Un altro, ben più clamoroso nella sua evidenza così come nella sua posa costruita, spunta fuori da un buco nel terreno, in primissimo piano e in posizione visivamente privilegiata, sulla sinistra in prossimità del lato inferiore del *San Gerolamo* giovanile di Bellini ora a São Paulo [Fig. 2, 4].

Entrambi guardano 'fuori', non si curano dei loro compagni (nel primo caso) né della scena in cui vengono inseriti, e in qualche modo costringono lo spettatore a concentrare su di loro il proprio sguardo, che viene attirato dunque dentro il quadro secondo la strategia percettiva di cui si è detto, per poi poter divagare sugli altri elementi del dipinto come sulla globalità delle due opere (rispettivamente, un tema sacro elevatissimo, e un soggetto iconico del Quattrocento umanistico da studio, da Pisanello e Bono da Ferrara alla corte estense in poi, su cui tra l'altro, come noto, si esercitavano gli umanisti nelle loro *ekfraseis*). Non credo si tratti di un caso: la funzione e la collocazione del polo di attrazione visiva sono pressoché le stesse – per dire – dell'angelo della *Madonna di Senigallia* di Piero, sempre citata in questo contesto e che implicitamente avevo ricordato sopra. Certo, nessun coniglio può 'ammonire' o 'insegnare', e neppure fare il viso 'crucioso': il passo albertiano che ho richiamato all'inizio deve essere visto come punto di partenza rispetto all'idea di un congegno pittorico che punta a una compartecipazione, e non in senso letterale, che in questo caso – ovviamente – non potrebbe mai sussistere (preso alla lettera, peraltro, anche molti casi in cui il discorso viene applicato a figure umane non

sarebbero del tutto coincidenti con quanto riportato nel *De pictura*); al proposito, non è disutile ricordare che sia Mantegna che Bellini appartenevano in pieno a quelle cerchie umanistiche che dovevano aver presente in modo cosciente il problema del coinvolgimento dello spettatore nelle *mutae artes*, rispetto a quelle basate sull'oralità.

Cambiano – è ovvio – le dimensioni, e qualcuno troverà incoerente o addirittura blasfemo annettere a una figura animale, e visivamente aneddotica (comunque minimale), un ruolo così importante. Ma le modalità di fruizione di questo genere di dipinti suggeriscono, credo, un'attenzione in questo senso, almeno come suggestione o ipotesi di partenza.

Nota bibliografica

Limite qui all'essenziale i riferimenti bibliografici, che per il caso specifico che segnalo non mi pare sussistano, e che a livello generale dei temi metodologici che entrano in gioco risulterebbero superflui. Il passo di Alberti (*De pictura*, II, 42) è pubblicato in varie edizioni e ora è disponibile con facilità anche on line; non se ne contano le citazioni nella storia critica più recente: tra esse vorrei menzionare almeno J. Shearman, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano*. «*Only connect...*» [1992], Milano 1995, 33 nota 37. Nel testo mi riferisco a M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* [1972], Milano 1978, 75-77. La lettera di Giangaleazzo venne pubblicata la prima volta da F. Maiocchi, *Codex diplomaticus O.S.A. Paviae*, Pavia 1905, I, 5, # 14 ed è stata commentata varie volte, in primis da D. Sellin, *Michelino da Besozzo*, PhD dissertation, ed. Ann Arbor 1969, 4. Come detto nel testo, a parte il sintetico richiamo ai valori illustrativi di tipo naturalistico mi concentro qui solo su un possibile valore del coniglio in questi esempi pittorici come catalizzatore visivo, certo non su una sua lettura simbolica di tipo iconologico, o evocativo, come frequente per moltissimi dipinti del Quattrocento da parte della critica. In ogni caso, per le valenze e le interpretazioni degli animali nella precedente tradizione medievale, è ora comodo rinviare al globale M. Pastoureau, *Bestiari del Medioevo* [2011], Torino 2012, in cui peraltro si ricontra una scarsa presenza del nostro animale, e della congenere lepre (le sole pagine

159 e 240, e per riferimenti molto tangenziali), che non compaiono neppure nel fondamentale repertorio delle valenze cristologiche (ma pure religiose in generale) di ambito zoologico di L. Charbonneau-Lassay, *Il bestiario del Cristo* [1940], Roma 1994. Avanzando verso il Rinascimento, a conigli e lepri si annettono i più svariati valori simbolici oltre a quelli ricordati nel testo: fecondità e fertilità, spesso in riferimento anche a Venere; timidezza; vendetta; giustizia, con conseguente inserimento in scene paradisiache che mostrano il compenso dei giusti; timidezza; bisessualità; Resurrezione; attestazione della immacolatezza di Maria e della natura duplice, umana e divina, di Cristo; anima contemplativa e fede in Dio; riferimento all'Ascensione; saggezza e vigilanza; malinconia; allusione al senso dell'udito; vigliaccheria; tendenza al furto (cfr. M. Levi d'Ancona, *Lo zoo del Rinascimento*, Lucca 2001, 107-109, 153). L'unico davvero pertinente, se proprio vogliamo applicare questo tipo di metodologia, sarebbe nel caso di Bellini la possibile valenza di simbolo della solitudine, per la presunta tendenza dei conigli a vivere soli, o comunque distanti l'uno dall'altro, in rapporto alla fase eremitica della vita del santo: ma sinceramente mi pare un inutile accumulo iperinterpretativo. Per il confronto Mantegna-Bellini, vedi ora appunto *Mantegna & Bellini*, catalogo della mostra a cura di C. Campbell, D. Korbacher, N. Rowley e S. Wolves, London 2018 (di cui in questa rivista S. Dolari, *Una mostra per chi "sa vedere". Recensione alla mostra "Mantegna and Bellini"*, Londra, National Gallery (1.X.2018 - 27.I.2019), "La Rivista di Engramma" 162, gennaio / febbraio 2019). Sarah Wolves vi ha scritto assieme a Dagmar Korbacher il bel saggio sulle opere grafiche, oltre ad alcuni brevi interventi monografici, come quello, appunto, su *Saint Jerome*. Il tweet cui mi riferisco è del 30 agosto 2017. Sulle *ekfraseis*, basti qui l'ovvio rimando a M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti* [1971], ed. it. a cura di F. Lollini, Milano 1994, *passim*.

English abstract

This short study follows a suggestion: many scholars have insisted on a passage of Alberti's *De pictura*, where painters are strongly recommended to introduce in their works a character who can work as a medium between the episode shown and the viewer. Can this kind of visual strategy include also animals? In some paintings by Mantegna and Giovanni Bellini rabbits seem to have been placed to attract the sight of the public, somehow posing - apart from their eventual hidden symbolic meaning.

key words | Andrea Mantegna; Giovanni Bellini; rabbit

The Weeping Rock

Revisiting Niobe through Paragone, Pathosformel and Petrification

Barbara Baert



1 | The “weeping rock” of Niobe that according to legend still stands on Mount Sipylus in Turkey.

0. Preface

The point of departure for this article is the centrepiece of Publius Ovid’s *Metamorphoses* VI, 146-312: Niobe’s transformation into a weeping rock. Niobe’s transformation incorporates the form and matter of the medium of sculpture. According to the humanist *paragone* debate, painting and sculpture compete to be the medium with the highest qualities of virtuosity. In the first part, I explore the iconographic deployment of Niobe in the *paragone* rivalry, taking up examples from the field of tension between the second and third dimensions, between *grisaille* and stone, between figurative and non-figurative.

Aby Warburg refers to the Niobe motif's *Nachleben* in his *Mnemosyne Atlas*, *Tafel 5: Beraubte Mutter (Niobe, Flucht und Schrecken)*. This displays the images of both the bereaved mother (Niobe) and the murderous mother (Medea). The montage also introduces the theme of the descent to the underworld. It becomes clear how the cluster of motifs around the figure of Niobe – *hybris*, *lamentatio* and the chthonic substrate – functions as a direct entry to a bipolar hermeneutics of the visual medium: the ‘historical psychology of human expression’ that navigates between Apollo and Dionysus. By extension we can consider how the Niobe motif is an externalisation of the furthest boundaries of what human artistic expression can achieve: the unending tribute to love, but also the ceaseless struggle against death.

The “weeping rock”, that according to legend still stands on Mount Sipylus in Turkey, draws upon deeper anthropological patterns [Fig. 1, 2]. Petrification indicates inertia, frigidity and a Medusan psychosis of fear. In nature, stones and rocks have a ‘slumbering insistence’ that can be captivating. Stones are after all visible but impenetrable, they index an irrevocable absence in their presence, and ‘have abode’ in an otherworldly region of utter blindness and silence. From a psychoanalytical perspective, Niobe’s petrification symbolises the straitening of her life and the loss of *anima* within a culture divorced from authentic feeling, nature, and instinct. Here Niobe meets Echo. Looking at this from the perspective of the artistic medium, the final image, Niobe’s petrification returns as the first image: the brute matter in which art lies locked, the *Ur*-form in which artistic eruption is already heralded. This elision reveals Niobe’s transformation as the most radical conceivable form of ‘iconogenesis’: the visual arts sprout from a paradoxical inertia and continue to be watered by Niobe’s bitter tears.

1. *Dumque rogat, pro qua rogat, occidit*



2 | Artuš Scheiner, *Niobe*, 1920, ill. in *Pohádky Starověké (Ancient Fairy Tales)* by František Ruth, Šolc & Šimáček Inc., Prague.

Ovid tells the story of Niobe in book VI. The proud and beautiful Phrygian Niobe – her robes woven with golden thread – can claim descent from an impressive pedigree of gods.

‘What madness is this,’ she cried, ‘to honour the gods in heaven, of whom you have only heard, more highly than those whom you can actually see? Why is Leto worshipped at altars built in her honour, while my divinity as yet receives no tribute of incense? I am the daughter of Tantalus, who was the only mortal ever allowed to participate in the banquet of the gods: my mother is the sister of the Pleiads, and Atlas, the mighty god who carries the vault of heaven on his shoulders, is my grandfather. On the other

side, Jupiter is my grandparent, and I can proudly boast that he is my father-in-law as well’ (Ovid, VI, 170-176).

Niobe fails to understand how the people can honour what they cannot see, while her living presence embodies her divine ancestry. She mocks Leto’s twins, Apollo and Diana, while she herself has given birth to no fewer than seven sons and seven daughters.

I am beyond the reach of Fortune’s blows, for though she may take much away from me, still she will leave me much more than she takes. I have so many good things, there is no room for fear. Suppose some of my many children could be taken from me: though bereaved, still I should not be reduced to a mere two, such as Leto’s family consists of – one might as well have no children at all! Have done! Enough of this sacrifice. Remove the wreaths of laurel from your heads!’ The women took off their garlands, and left their rites unfinished: but Niobe could not stop them from offering unspoken prayers to their goddess (Ovid, VI, 175-203).

Leto is filled with sadness; her laments already herald catastrophe. Niobe is punished for her *hybris*: Apollo kills her seven sons, surprising them as they were exercising their horses. The girls are killed at home by Diana. Niobe begs for her last daughter to be spared, but the punishment is unrelenting.

But even as she made this prayer, the child for whom she prayed fell dead. Utterly bereft now, she sank down surrounded by the bodies of her sons, her daughters, her husband, and grief turned her to stone. The breeze could not stir her hair, the blood drained from her colourless face, her eyes stared in an expression of fixed sorrow. There was nothing to show that this image was alive. She could not turn her head, nor move her arms or legs: even inside her, her tongue clove to her palate and froze into silence, there was no pulsing in her veins, and her internal organs too were turned to stone: yet still she wept. A violent whirlwind caught her up, and carried her away to her own country, where she was set down on a mountain top. There she wastes away, and even now, tears trickle from her marble face (Ovid, VI, 301-312).

Dumque rogat, pro qua rogat, occidit: orba resedit
exanimes inter natos natasque virumque
deriguitque malis; nullos movet aura capillos,
in vultu color est sine sanguine, lumina maestis
stant inmoti genis, nihil est in imagine vivum.
Ipsa quoque interius cum duro lingua palato
congelat, et venae desistunt posse moveri;
nec flecti cervix nec brachia reddere motus
nec pes ire potest; intra quoque viscera saxum est.
Flet tamen et validi circumdata turbine venti
in patriam rapta est: ibi fixa cacumine montis
liquitur, et lacrimas etiam nunc marmora manant
(Ovid, VI, 301-312).

The divinely exacted penalty for Niobe's pride is the gruesome murder of her children. But this is followed by a second punishment: petrification by sadness. The actual metamorphosis takes place during her petition: "dumque rogat, pro qua rogat, occidit". She 'dies' within her despair. This

is the point of no return in a radical and irrevocable sclerosis: petrification. The transmogrification exchanges the horror of loss for another horror: being forever turned to stone before the eyes of others, without the release of being able to disappear into Hades, delivered to the moment just before all consciousness vanishes and so still cruelly aware of the fourteen perished children.

This is why this particular stone weeps, making marble a metamorphosis within the metamorphosis, an image of an image. The choice of stone – “lacrimas etiam nunc marmora manant” – is by no means a random one.



3 | Tintoretto, *Strage dei figli e delle figlie di Niobe*, 1541, Modena, Galleria Estense.

Marmor comes from the Greek *marmairein* (μαρμαίρειν, which means to shimmer, to shine like the surface of the water. In the *Iliad*, Homer speaks of the shimmering sea: ἅλα μαρμαρέην (*hala marmareèn, Iliad*, XIV, 273). Virgil, when he writes of the marble smoothness of the sea, turns *marmor* and *mar* into synonyms (Fobelli 2007, 27-32). Digging still deeper into the etymological past we find the Sanskrit root *mar*, connoting movement (as of waves), and *mar-mar*, suggesting a more surging motion – which we can still hear when we

speak of the ‘murmuring’ sea (Schwarzenberg 2000, 22; Baader, Wolf 2010). The derivation of the word itself – *mar/marmor/marmora* – may also have contributed to the idea that marble is water metamorphosed into stone. Theorizing on mineralogy, the Arab scholar and physician Avicenna conjectured that conglutination (as seen in alluvial formations) and congelation (as in the growth of stalactites) have a lapidifying effect on water; in short that water ‘stiffens’, ‘freezes’ and ‘petrifies’ through the action of a ‘mineral force’ (Avicenna, 46).

The ancient and medieval commentaries on Ovid interpreted Niobe’s turning to marble in a variety of ways (Lesky 1936, 643-706; Wiemann 1986, 6-9). The Greek writer and traveller Pausanias provides an extensive description. In his accounts of his journeys through Greece he claims to have seen the rock for himself.

οὗτος μὲν ταῦτα ἔλεγεν: ἐπὶ δὲ τοῦ Νοτίου καλουμένου τείχους, ὃ τῆς ἀκροπόλεως ἔς τὸ θεάτρων ἐστὶ τετραμμένον, ἐπὶ τούτου Μεδοῦσης τῆς Γοργόνης ἐπίχρυσος ἀνάκειται κεφαλὴ, καὶ περὶ αὐτὴν αἰγίς πεποιήται. ἐν δὲ τῇ κορυφῇ τοῦ θεάτρου σπήλαιόν ἐστιν ἐν ταῖς πέτρας ὑπὸ τὴν ἀκρόπολιν: τρίπους δὲ ἔπασσι καὶ τούτῳ: Ἀπόλλων δὲ ἐν αὐτῷ καὶ Ἄρτεμις τοὺς παῖδάς εἰσιν ἀναίρουσιν τοὺς Νιόβης. ταύτην τὴν Νιόβην καὶ αὐτὸς εἶδον ἀνελθὼν ἔς τὸν Σίπυλον τὸ ὄρος: ἡ δὲ πλησίον μὲν πέτρα καὶ κρημνός ἐστιν οὐδὲν παρόντι σχῆμα παρεχόμενος γυναικὸς οὔτε ἄλλως οὔτε πενθοῦσης: εἰ δὲ γε πορρωτέρω γένοιο, δεδακρυμένην δόξεις ὀρᾶν καὶ κατηφῆ γυναῖκα (Pausanias, 1, 21, 3).

On the South wall, as it is called, of the Acropolis, which faces the theater, there is dedicated a gilded head of Medusa the Gorgon, and round it is wrought an aegis. At the top of the theater is a cave in the rocks under the Acropolis. This also has a tripod over it, wherein are Apollo and Artemis slaying the children of Niobe. This Niobe I myself saw when I had gone up to Mount Sipylus. When you are near it is a beetling crag, with not the slightest resemblance to a woman, mourning or otherwise; but if you go further away you will think you see a woman in tears, with head bowed down

Philemon regards the petrification as a symbolic image of Niobe's suffering: psychic and bodily rigidity (Philemon, Frg. XVI). The Greek mythographer Palaephatos, who was later followed by the Byzantine poet Johannes Tzetzes, contended that the motif derived from an actual funeral monument in Sipylus and that the sculptor had diverted water from a nearby spring to run from the eyes of the statue (Palaephatus, 8; Tzetzes, IV, 463). The 12th-century Byzantine writer Eustathios says that the myth was based upon an existing natural phenomenon at that location (Eustathios, Per. 87). Giovanni Boccaccio, in his *Genealogia deorum gentilium libri* mentions that petrification is a result of shock and sadness (Boccaccio, 12, 2). And the image in Sipylus weeps simply because ground water seeps through the cold stone.

The Renaissance also saw the emergence of a monumental iconographic tradition regarding Niobe (Bordignon 2008; Bordignon 2015; Cook 1964; de Halleux 2004; Rebaudo 2012; Tisano 2018; Zeidler 2018), after the medieval tradition in the manuscripts and woodcuts based upon the *Ovide*

moralisé, the *Divina commedia* by Dante Alighieri and the *De claribus mulieribus* by Boccaccio (Wiemann 1986, 241-243, figs. 2-17). The episode generally appears in private spaces as part of series on Diana and Apollo, and on the basis of moralising messages, the Niobe motif is also represented on bridal chests, known as *cassoni* (Wiemann 1986, 78, cat. 108-111). Tintoretto painted Niobe among sixteen ceiling octagons, commissioned in 1541 for the bedchamber in the Palazzo San Paterniano of the Venetian count Vettor Pisani (now in Galleria Estense, Modena), under the title: *Niobe mutato in sasso ed i figli saettati da Apollo* [Fig. 3] (Wiemann 1986, cat. 31). The composition is said to go back to a now lost work by Giorgione for the Casa Sorenza in Venice, described by the painter Carlo Ridolfi (Polati 2010). Here again, the description is: "*Niobe cangiata in sasso e di lei figliuoli saettati da Diana e da Apolline*". Tintoretto's *raccourci* references the ultimate gesture of despair, the moment that Niobe imploringly raises her arms: "ad caelum liventia brachia tollens". The foreshortened perspective provides a symbolic form that heightens the drama. The viewer is drawn into this anagogy of suffering, which at the same time is so close: only one desperate arm's length away.

Niobe also appeared in public space, in the famous frieze by Polidoro da Caravaggio on the façade of the Palazzo Milesi in Rome [Fig. 4] (de Castris 2001, 108-172; Gnann 1997, 90-117). Here, too, the massacre itself was depicted together with Niobe's consequent despair. This *chiaroscuro* frieze was much copied and has also been preserved in Enrico Maccari's etches from 1876 [Fig. 5] (Maccari 1876; Wiemann 1986, 71, cat. 87). It was the last frieze that Polidoro painted before the Sack of Rome in 1527. Giorgio Vasari celebrated the mastery of *grisaille* and the virtuosity of the *paragone* effect of bronze figures: "un' infinità di figure di bronzo che non di pittura, ma paiono di metallo" (Vasari, 62). This brings me to the theme of the *paragone*.



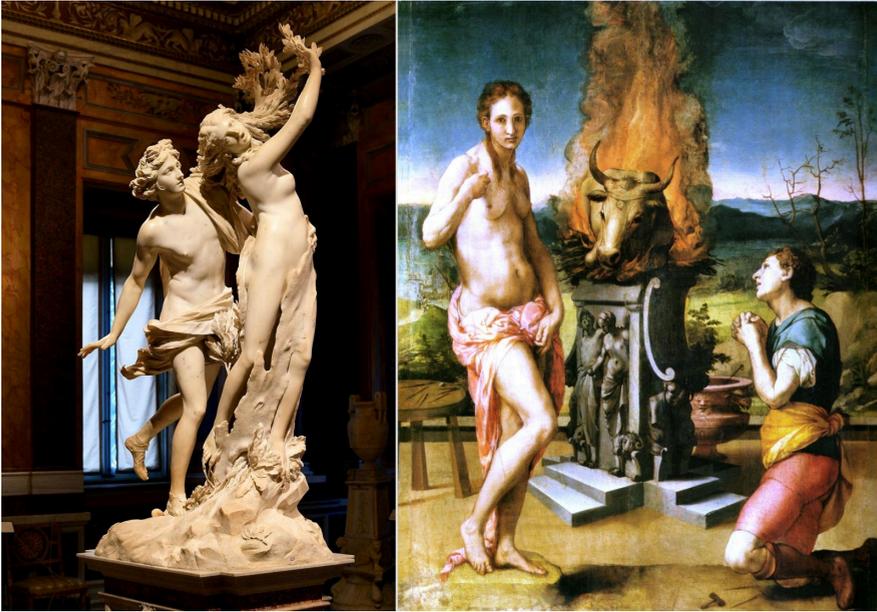
4 | Polidoro da Caravaggio, *Frieze with Niobe*, 1527, Rome, façade of Palazzo Milesi;
 5 | Polidoro da Caravaggio, *Etching of the frieze with Niobe*, 1527, from: E. Maccari, *Graffiti e chiaroscuri. Saggi di architettura e decorazione italiana. Secolo XV-XVI*, Rome 1876.

2. The “self-aware image”

Ovid generally describes his metamorphoses with great plasticity. In the tragedy of Niobe too, the metamorphosis is a descriptive finale: the wind no longer stirs her hair, the blood drains from her visage, her tongue freezes, and it is not a mild breeze but the furious storm that carries Niobe back to her Asian homeland where she remains as weeping marble.

In his *Metamorphosis in Greek Myths*, P. M. C. Forbes Irving discusses the two archetypal characteristics of petrification in classical mythology: complete lifelessness (in contrast to transformation into a tree or a bird, for example); and the immutable location of stone as a landmark, as a *monumentum* and thus also as a frozen *momentum* in time. The “stone figure” mostly indicates a radical disjunction between humanity and divinity, mirroring an equally shocking pattern of behaviour. We cannot discuss all of the many examples in the literature, but Medusa is particularly well known (e. g. Kristeva 1998). Irving primarily finds the punishment of being turned to stone in a context of blasphemous talk and sexual aberration (Forbes Irving [1987] 1990, 139). It is a particularly pitiless transformation. After all, having to endure in a “stony death,” is a life without desire: not living but hanging between the animate and the inanimate (Forbes Irving [1987] 1990, 143). The stone figure is a “compromise between natural material and human form, between men and the other world” (Forbes Irving [1987] 1990, 141). Stones cannot speak, they are immobile and fixed in their emotional sclerosis. The stone figure is in a condition of absolute silence, of everlasting blindness and permanent coldness (Forbes Irving [1987] 1990, 146). To be turned into rigid stone symbolizes not only erection but also castration (Fenichel 1937).

Niobe's petrification is of a piece with these archetypes. Her punishment dismantles her prideful talk – now she is forever silent – and her pride in her fertility is exchanged for infertile rock. But Niobe also deviates from tradition. First of all, there is no connection to the punishment of male lust: Crompton mentions that in Sophocles and Plutarch one of Niobe's sons appeals to his homosexual friend (Crompton 2003, 51). Secondly, she corresponds to a condition of being that she had already reached psychically and physically. As Barolsky states: "When Ceres learns her daughter is queen of the underworld, she is stunned, like a woman turned to stone. Seeing the body of her dead son Polydorus, Hecuba is, in her shock, also like hard rock. In their grief, Ceres and Hecuba are both stone-like, in a state of living death" (Barolsky 2005, 152). In her hardening by grief, Niobe receives her permanent mantle. Niobe herself becomes the many-headed tombstone that she weeps over, comparable to the 'smiling stone' on which Demeter sat lamenting Persephone in self-imposed mourning. Forbes Irving mentions that in Sophocles petrification is considered the equivalent of a tomb (Forbes Irving [1987] 1990, 142, 146). Thirdly, her stone is not completely petrified: she weeps, retaining a trace of her former human state. In this sense she is suspended between inanimate nature, which has no feelings of sadness, and animate creatures, such as birds, that do (Forbes Irving [1987] 1990, 149).



6 | Gian Lorenzo Bernini, *Apollo and Daphne*, 1622-1625, Rome, Galleria Borghese;
 7 | Agnolo Bronzino, *Pygmalion and Galatea*, 1528-1530, Florence, Galleria degli Uffizi.

In his *Ovid, Bernini, and the Art of Petrification*, Paul Barolsky plumbs the relationship between the *Metamorphoses* and artists' self-reflection. Gian Lorenzo Bernini's *Apollo and Daphne* is a well-known *Metabild* for the metamorphoses that are possible in the hardness of marble [Fig. 6]. The nymph's transformation is so sensual, so lifelike, so caught in the process itself, that it seems as though Bernini must have kneaded the marble with his fingers.

Bernini is a modern Pygmalion, the mythic sculptor of Ovid to whom he was compared in his own day. In their state of shocked stillness, viewers of Bernini's statue are in turn like all those people in Ovid who are petrified or seemingly turned to stone. [...] Here is the ultimate paradox of mimetic sculpture in marble, where simultaneously stone is flesh, flesh is stone (Barolsky 2005, 154)-

The apex of this masterful *paragone* is the wind: this invisible, wonderful stimulator of movement – breath and psyche together – gives the image life (Baert 2013; Pardo 1991).

Looking at Bernini's statue, we also see in stone the impression of wind as it ripples through Apollo's draperies, a wind of which Ovid speaks that now flows through Apollo's hair as well as that of Daphne: the ultimate *leggerezza* or lightness. Like other *virtuosi* before him, the sculptor gives visible form to what is invisible, as he portrays the rush of wind. Conveying the impression of wind, which is itself invisible, Bernini nevertheless retains a clear sense of the visible presence of stone (Barolsky 2005, 159).

And the viewer's shock at such virtuosity transfers petrification to the viewer themselves, who is struck still by amazement at an artist who can create life from inert matter.

Niobe is in every respect the opposite transformation. Ovid tells us that Niobe's hair could no longer dance in the wind, and the same wind becomes a brutal *raptor* that abducts her stony form. But Niobe is also a remarkable "retrograde petrification". The counterpart of Niobe's petrification can here be identified: Pygmalion's girl, also described by Ovid in *Metamorphoses* (X, 247-297), that comes to life from ivory sculpture. Unlike marble, ivory is composed of anorganic and organic matter; in other words, it contains all the elements of life. As a material it is also very close to human skin. Where Ovid describes how Pygmalion felt the beating of the girl's veins, how her flesh became warm and suffused with blood, and how she blushed up to her face upon seeing her creator, he describes how Niobe's blood drew from her face, her tongue stiffened and all her senses vanished into a weeping rock.

In Agnolo Bronzino's version now in the Uffizi Gallery in Florence we see that the theme was being used in the *ekphrasis* and *paragone* discourse [Fig. 7] (Baert 2018). Bronzino deviates from iconographic tradition by placing the eye contact (*lumen*) with Pygmalion outside of the confines of the painting to where Bronzino was standing, and thus the first person the girl saw was her true creator, the painter (and not the sculptor), just as the text in Ovid's story says: the light and her creator. The position of Galatea's arm is also ambivalent; she appears to be pointing at herself: the 'self' of the creation and the artwork come to life has been realised. This 'self' is not Pygmalion's ego, who kneels in his own isolated amazement. No, the 'self' is the self of Bronzino, who is saying: look, you're alive now!

All these subtle adaptations of the Ovidian myth contribute to the *mise en abîme* of the medium, of the self-referential image.

I ascertain – at least at this stage of the argument – that Niobe does not participate in this iconographic self-reflection. Her petrification, the metamorphosis itself, is not the subject of visual reflection. In painting I had expected to find blood draining, bare flesh turning cold, under a bleak *grisaille* brush; or references in sculpture to the material of the stone itself. Her main role seems primarily to be that of the stricken mother, the centre point of unbearable horror and murder depicted in a frieze. Niobe does not support the *paragone* aesthetic and the self-aware image (Stoichita 2015). In a humanistic context that praised artists for their *pneuma*, the life that they can put into an image, she is the reverse path (Barkan 1993). Pygmalion's Galatea is embraced in the ideals of what art is able to achieve; she exemplifies what is at stake. Niobe's petrification, in contrast, lies at the amorphous origin of images, not at their perfected extreme. This is why only her sorrow, her horror can be the subject of 'narrative'. What she contributes to art is diachronous pathos, the massacre in private space, the doleful exemplum for mothers in a patriarchy, as Gilby states: "The classical Niobe is a figure of power who emanates the solid sub-terra strength of Greek female culture despite the obvious minatory goals of the myth's creators".(Gilby 1996, 152), but not the synchronous apathy at the mountain top, where she will overrule that sorrowful role in thunderous silence. I will return to this issue in the fourth part of this essay.

3. Beraubte Mutter



8 | Tafel 5 of the *Bilderatlas Mnemosyne*.

In Aby Warburg's *Denkraum*, the *Nachleben* of the *Antike* plays a crucial role (Warburg *Renewal*, 585-586). This means that the concept can be found in his *oeuvre*, in both a theoretical and an iconographical way. In this section, I will connect the Niobe motif to Warburg's concept of *Pathosformel* or internal transfer (transport) of antiquating formal energies – *Pathosformeln* – that navigate between bacchanalian exuberance and classical soberness, between the realm of Dionysus and that of Apollo. According to Warburg, this polarity is part of a universal dynamic in the anthropology of imagery, a

dynamic that keeps refreshing itself over the eras. Indeed, Aby Warburg is describing a history of polarities that results in an anthropology of the history of western civilization in which philology, ethnology, history, and biology converge into the *Zwischenraum* where the turbulences of the magical and symbolic thinking of cultural memory are at work. Only within this interspace will it be possible to find any basis for understanding and curing the schizophrenia of human culture. Imagery is precisely where the *polarité pérenne* of history – this *psychomachia* of the Warburgian method (Didi-Huberman 2013, 8) – and energy are unearthed and left behind (Baert 2016a, 25).

Warburg's fascinations, obsessions, techniques, and desires to chart his *Pathosformeln* culminated in the *Mnemosyne* project. He launched the project in 1924 together with Gertrud Bing along with the so-called *Bilderatlas* (Warburg *GS II. 1*). Mnemosyne is the goddess who gave all things a name, and she is also the mother of the Muses. The choice for this goddess is not without meaning, since it connects the notion of inspiration (Muses) with the semantic difficulties of naming the meaning of an image and expressing it in language. Aby Warburg's introduction to the *Mnemosyne* written between 1926 and 1929, reads:

Bewußtes Distanzschaffen zwischen sich und der Außenwelt darf man wohl als Grundakt menschlicher Zivilisation bezeichnen; wird dieser Zwischenraum das Substrat künstlerischer Gestaltung, so sind die Vorbedingungen erfüllt, daß dieses Distanzbewußtsein zu einer sozialen Dauerfunktion werden kann, deren Zulänglichkeit oder Versagen als orientierendes geistiges Instrument eben das Schicksal der menschlichen Kultur bedeutet. [...] Der Entdämonisierungsprozeß der phobisch geprägten Eindruckserbmasse, der die ganze Skala des Ergriffenseins gebärdensprachlich umspannt, von der hilflosen Versunkenheit bis zum mörderischen Menschenfraß, verleiht der humanen Bewegungsdynamik auch in den Stadien, die zwischen den Grenzpolen des Orgasmus liegen, dem Kämpfen, Gehen, Laufen, Tanzen, Greifen, jenen Prägrand unheimlichen Erlebens, das der in mittelalterlicher Kirchenzucht aufgewachsene Gebildete der Renaissance wie ein verbotenes Gebiet, wo sich nur die Gottlosen des freigelassenen Temperaments tummeln dürfen, ansah. Der Atlas zur Mnemosyne will durch seine Bildmaterialien diesen Prozeß illustrieren, den man als Versuch der Einverseelung vorgeprägter Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens bezeichnen könnte (Warburg *Einleitung*, A1.A4).

The conscious creation of distance between oneself and the external world can probably be designated as the founding act of human civilization. When this interval becomes the basis of artistic production, the conditions have been fulfilled for this consciousness of distance to achieve an enduring social function which, in its rhythmical change between absorption in its object or detached restraint, signifies the oscillation between a cosmology of images and one of signs; its adequacy or failure as an instrument of mental orientation signifies the fate of human culture. [...] The process of de-demonizing the inherited mass of impressions, created in fear, that encompasses the entire range of emotional gesture, from helpless melancholy to murderous cannibalism, also lends the mark of uncanny experience to the dynamics of human movement in the stages that lie in between these extremes of orgiastic seizure — states such as fighting, walking, running, dancing, grasping — which the educated individual of the Renaissance, brought up in the medieval discipline of the Church, regarded as forbidden territory, where only the godless were permitted to run riot, freely indulging their passions. (en. tr. in *Mnemosyne Atlas. Introduction*, A1.A4)

Warburg felt mentally and academically torn between these poles and could think of no other way to dress this gaping wound than through an *Aufklärungsversuch* in his inner dualistic and cosmogonic struggle (Didi-Huberman 2013, 8). Aby Warburg writes about this cultural-schizophrenic oscillation: “Urprägework in der Ausdruckswelt tragischer Ergriffenheit; *Pathosformeln* sind *Dynamogramme*”. His desire to bring order to chaos gave rise to an *Ikonologie des Zwischenraums*: the space where the energy shoots between the polarities of the *Pathosformeln* (Aby Warburg: “Das Problem liegt in der Mitte”) (Koos et al. 1994, plate 32/32b). This leads to a so-called *Distanzierung*: a motto written on a Fragmente writing from 1901: “Du lebst und tust mir nichts – Ahnung von der Entfernung – Distanzierung” (“You live and do me no harm – Presentiment of distance – Distantiation as basic principle”). “This *Grundprinzip* prescribes that he remains both near and distant from the perilous phenomena” (Johnson 2012, 28), as Warburg declared: “The deeper power in contradictions and in the subtle challenge that images could pose to the viewer’s own detachment. You live yet you do me no harm” (Gombrich 1970, 71).

Aby Warburg places Niobe in Plate 5 of the *Bilderatlas* [Fig. 8]. On the left side of the panel are three sculptures from the iconic group in the Uffizi, known as the ‘Niobids’ [Fig. 9]. The statues were found in 1583 near San Giovanni in Laterano on the Esquiline Hill of Rome and were moved to the garden of the Villa Medici (North 2012, 114-115; Welcker 1836; Wiemann 1986, 146ff). In his *The Age of Fable*, Thomas Bulfinch records one form of *paragone* relating to petrification: “In the Uffizi gallery in Florence, there is a plaster cast of an ancient marble statue of Niobe. The sculpture depicts a beautiful and incredulous Theban queen embracing her horrified child“. The following Greek axiom is connected with this sculpture: “To stone the gods have changed her, but in vain; the sculptor’s art has made her breathe again” (Bulfinch [1867] 2007, 106). Modern research has dated the group as a Roman work (1st century BC – 1st century AD), possibly after a Greek model. The group had once formed part of an open group of sixteen sculptures described by Pliny as “Niobe, her fourteen daughters and the pedagogos” (Pliny, 36, 29). Pliny places the group at the temple of Apollo Sosianus in Rome. The find had an impact on the aesthetic discourse of the time comparable to that of the discovery of the Laocoön group, dug up on 14 January 1506 in a vineyard near the Roman Colosseum (Richter 1992). M. H. Loh also points out: “For the generation

at the beginning of the sixteenth century, the emotional intensity of the Laocoön must have seemed somewhat of a traumatic disruption at a moment when the classical style was coming to be redefined by the gentle contrapposto that structured works like Michelangelo's Bacchus (1497)" (Loh 2011, 399). Remarkably, Warburg does not show the best-known sculpture from the group, namely Niobe herself pleading that her last daughter be spared [Fig. 11]. Johann Joachim Winckelmann devoted lyrical passages to this specific sculpture, which he took to be exemplary of the 'high' or 'sublime' style that he dated to the late fifth or early fourth century as *Ausdruck der Figuren aus der Heldenzeit* (North 2012, 112).



9 | View of the Niobe room in the Galleria degli Uffizi, Florence.

The original caption to plate 5 reads (WIA III.104.1 tr. en Engramma Mnemysne Atlas, Pl. 5):

Antike Vorprägungen. Magna mater, Kybele. Beraubte Mutter (Niobe, Flucht und Schrecken). Vernichtende Mutter. Rasende (beleidigte) Frau (Mänade, Orpheus, Pentheus). Klage um den Toten (Sohn!). Übergang: Unterweltsvorstellung (Raub d. Proserpina). Griff nach d. Kopf (Mänade, Cassandra, Priesterin! [Tafel 6]).

On the left we see the group around the Earth Mother: mothers intentionally (Medea) or unintentionally (Niobe) involved in the murder of their children, children of mothers symbolically sacrificed (the castration of Attis, son of Cybele). The central bloc consists of figures from the myth of Dionysus, the god of orgy and sacrifice, with Orpheus and Euridice as prototype. On the right are examples from Hades, with the rape of Persephone as prototype. The earth mothers – Cybele, Niobe, Medea, Demeter – are therefore read together with sacrifice, the ritual cycle of life and death (Centanni et al. 2000).

In Mnemosyne's plate 5 the ancient repertoire of emotional precoinages of panic, defense, fury is embodied in mythical female figures starting from Cybele, the archetypal mother. In this panel the emotive formula of the fleeing woman is embodied by the Niobides. All of these themes and figures are evoked as 'ghost-images' in the following plates of the Atlas, as 'revenants' from Antiquity to Renaissance art (Bordignon 2012).

In the montage of plate 5, the ancient "Versuch der Einverseelung vorgeprägter Ausdruckswerte bei der Darstellung" is thematised in the Pathosformel as the fury, as Leidenschaft in the Niobe, as the bacchanalian delirium dance motif of the Maenads, as the cycle of death and fertility. Even as death by the gaze itself. And so, the *Pathosformeln* of these earth mothers become figures of Dionysus. "E così i suoi avversari, sbrantati dalle donne in preda all'*enthousiasmos*, diventano figure di Dioniso" (Bordignon 2012).

For Aby Warburg, the conflict between the dramatic, chaotic image and the mild, loving image is a personal truth. To him, images are a threat as well as an embrace: they tack between Dionysus and Apollo. In every image, there is also death. "In other words, Warburg's aptitude for the *astra* (concepts) always brought him in proximity to the *monstra* (chaos)" (Didi-Huberman 2012, 50) "Formen des sich Verlierens m [sic] d[as] Bild. I – Verharren beidem Gefühl des Überbewältigtwerdens durch die Vielheit der Dinge," he writes (Warburg 1888-1895,137).

We can now understand the Niobe group in Plate 5 as a paradigm of humanity's deepest panic sublayer, and so as Niobe's chthonic position in iconography. Paul Verhaeghe argues that the chthonic image should not

be interpreted metaphorically, but rather 'phorically', that is to say as 'bearing', as 'carrying', as a first and necessary step in a confrontation with what is deemed 'unimaginable' within the Real.

A processing of the unimaginable makes it bearable, prepares signification, so that it becomes bearable. [...] It tries to shape the unutterable. [...] Chthonic art differs from and contrasts with oedipal art, which in one way or another always involves a sexual genital processing of this originally undifferentiated and terrifying force. The oedipal development is the final phase of this process, as it channels and socialises *eros* and *thanatos* [...]. Sigmund Freud calls this mourning process '*Trauerarbeit*', and equates it to analytical *Arbeit*, the work performed in psychoanalysis. In both cases, the identity of the person may be deconstructed by destroying the identification layers that form the ego (Verhaeghe 2013, 74; cfr. Hagman 2001).

Where Bernini's Daphne and Bronzino's Galatea were intended to display the utmost *paragone* – the beauty of the marble and colouring, Apollo smiling at such virtuosity, the light of the *astra* reflected on the medium – Niobe is the implosion of its opposite, of stony death, of Dionysus' grimace, of the engulfing darkness of the *monstrum* (Didi-Huberman 2001). Niobe stands on the edge of the abyss, Hades visible on the further side, but she still living among us. The image still barely belongs to the human, embodying the excess of what the gaze can just bear without destroying. "Du lebst und tust mir nichts". In this sense she is like a stone monumentum between Euridice and Orpheus, like a landmark, that we should never forget: "In every image, there is also death".

I think: Niobe would have absorbed the shock of the all-destroying gaze of Orpheus with her stone body; she would have saved Euridice. Amongst the other chthonic beings in Plate 5, between the mothers who became maenads and tore Orpheus apart, and the mourning Demeter, Niobe can now be reconciled to her punishment. In the Mnemosyne project, Niobe for the first time knows who she is.

Giorgio Agamben argues that Warburg's *Pathosformeln* are autonomous hybrids of archetypes. They possess an equivalent 'first-timeness' (the *primavoltità*). Every photograph taken as part of the Mnemosyne project constitutes an archè and, consequently, is archaic. Or as Wolfgang Kemp

formulates it: "Each recollection must be stored in the collective memory, where it is rooted in the primal experiences of sorrow, ecstasy, and passion that have left their indestructible 'engrammes' on the psyche of humankind. When a memory arises from these depths, it must work in a 'polarizing' way, as 'explosive', as a formula of liberation and activation" (Kemp 1991, 88).

This means that the *Bilderatlas* is not only an atlas of the *Pathosformel*, but also an instrument of the *em-pathos*, as Georges Didi Huberman argues in his study *Hepatische Empathie. Die Affinität des Inkommensurablen nach Aby Warburg* (Didi-Huberman 2010). In 1892, after correcting the second proof of his doctorate on Sandro Botticelli (1445-1510), Warburg decided to add a short prelude (Warburg 1892). In this text, still at the beginning of his exceptional biography and career, Warburg connected the renewal of his method to three concepts: *Nachleben*, *Pathosformel*, and *Einfühlung* (Didi-Huberman 2010, 3). The last concept he defines as follows:

dass dieser Nachweis für die psychologische Aesthetik deshalb bemerkenswerth ist, weil man hier in den Kreisen der schaffenden Künstler den Sinn für den ästhetischen Akt der 'Einfühlung' in seinem Werden als stilbildende Macht beobachten kann (Warburg *WEB*).

Georges Didi-Huberman considers Warburg's methodical parameters of *Einfühlung* as the ultimate key in reading and understanding the Mnemosyne atlas. The cognitive affect of empathy – seemingly 'ambivalent' or 'paradoxically' situated between the 'emotional feeling' and the 'cerebral thinking' – is reflected in the heart of the Warburgian dialectics.

Ist das nicht im Grunde ein elementares Paradigma aller Erkenntnis, die versucht, ausgehend vom Sinnlichen zu Intelligiblem zu gelangen? Und besteht darin, nebenbei bemerkt, nicht die hauptsächliche Arbeit eines jeden Archäologen oder Kunsthistorikers? (Didi-Huberman 2010, 6),

4. Back to the weeping rock



10 | The Black Stone of Paphos in Cyprus, venerated as Aphrodite, example of so-called *Argoi lithoi* or *baitulia*: meteorites considered as divine *acheiropoietai*.

I wrote earlier: Niobe lies at the amorphous origin of images, not at their ultimate extension into mimetic perfection. This is an image of the image in the sense of alpha and omega, of a *longue durée* that attempts to embrace Bildwissenschaft, of which Aby Warburg once said: “ganzen Skala kinetischer Lebensäußerung phobisch-erschütterten Menschentums”. Niobe’s metamorphosis to stone is the beginning: the Ur-image; the *primavoltità*.

The mystery of a stone that arrived in its location without human intervention, craggy, not shaped by human hands, appeals to the creative power of nature (Baert 2004). “La pierre comme élément de la construction, est liée à la sédentarisation des peuples et à une sorte de cristallisation cyclique. Elle joue un rôle important dans les relations entre le ciel et la terre” (Chevalier, Gheerbrant 2002, 751). The stone is fashioned by a nature that breaks, fractures, tears, scours, carves and washes. Weathering creates an image that does not derive from human ideas but will inspire them.

A divine origin is often ascribed to stones. They fall from heaven, or are cast earthwards by gods. The *Geworfenheit* of a stone is the manifestation of the divine. Although it had no figurative features, the “stone cast from heaven” was thought to preserve the image of the god. These were often black, meteoric rocks. When



11 | *Niobe with her youngest daughter*, Roman group statue of the Niobids, 1st century BC-1st century AD, Florence, Galleria degli Uffizi.

Pausanias visited the cult location of Pharaï in Achaia, he was amazed at the veneration of thirty square stones. The author refers to them as *argoi lithoi* or *baitulia* (meteorites) (Freedberg 1989, 67ff; Pausanias, 7, 22-24). In early Antiquity there was a belief that the gods themselves had cast down these stones. They are the first “embodiments” of the gods, reaching humanity as a raw and unworked mass, rudimentary signs of their existence. Yet in all their aniconicity these stones were still regarded as “portraits”. The meteorite was inherently animated by the goddess, encased in stone despite its lack of face or limbs [Fig. 10]. Pausanias has already been quoted above describing Niobe’s rock: close by it is indiscernible, but from further away her profile becomes recognisable.

“When you are near it is a beetling crag, with not the slightest resemblance to a woman, mourning or otherwise; but if you go further away you will think you see a woman in tears, with head bowed down”.

Niobe too goes back to the Ur-image where form and matter have not yet separated, but lie enclosed in one another (Baert 2017a). Niobe is a descendant of such images fallen from heaven. The greatest taboo – the unthinkable taking place under the eyes of one mother at the prompting of another mother – demands the greatest totem: the ultimate gravity of aniconic rock. The rock is the only monument powerful enough to block the catastrophe, the trauma, wrapped in deep layers of silence. The dolmen of a throat sewn shut. Again, I see a relation between the fantasm of Niobe on the mountain and the ‘shock’ of the Laocoön. As Loh points out: “What is a scream other than the disarticulation of speech? The utterance that fails to communicate. The thought that cannot yet crystallise. Sensation rising to the surface” (Loh 2011, 399). The furthest possible point of banishment in time: perhaps when humans first walked erect.

Niobe is the mouth of the dormant crater from which all other images will erupt.

Now we can understand why Mikhail Bakhtin found “the sexless and ‘perfect’ Niobe and her daughter” in the Uffizi such a paradox. He did not understand Winckelmann’s tribute. “In classical antiquity the human body is entirely enclosed and complete. It is a lonely singular body distanced from all others. Therefore, all the indications of growth, of incompleteness and procreation are removed and the eternal imperfection of the body is hidden, conception, pregnancy and birth hardly occur” (Bakhtin [1965] 1995, 122) J. H. North also states:

De-sexualised and modestly draped, these figures are removed from the category of objects of desire and, being female they can be imagined (by men) as entirely untouched by the stirrings of desire. In this sense these female figures are absolutely sublime, according to Winckelmann, because their de-libidinated form denies the evocative charge that would be carried by nakedness. [...] Winckelmann compares the figure of Niobe with the figure of Laocoön. He considers them as examples of the difference between the de-erotised ‘sublime’ and the subsequent ‘beautiful’ style. Niobe is, in Winckelmann’s view the embodiment of negativity – she is no heroine. [...] Because she had no self, she has given up the struggle against her fate. Winckelmann ignores the protective gesture, surely an expression of her concern for her innocent daughter. The marble statue of Niobe depicts her at the moment when she is herself transfixed and turned to stone (North 2012, 71).

In the marble amorphous *lythos*, however, Niobe is deconstructed to her archaic, furious – almost Homeric – essence, and after Warburg’s Mnemosyne she can return home a second and final time. “The identity of the person may be deconstructed by destroying the identification layers that form the ego”. The inconceivable – a woman, deprived of her motherhood and her identity – can only return to the universal matrix of the earth itself: afigurative. In this chthonic place of rest, she no longer needs her identity, mimesis, *paragone*, even *Pathosformel*.

I would go a step further. Is Niobe not the stumbling block, the *skandalon* according to the hermeneutics of *la violence (désir) mimétique* developed

by the anthropologist and philosopher René Girard (1923-2015) in mythology (Girard 1972)?

Chez tous les écrivains majeurs, je pense, la rhétorique des oxymores constitue une allusion significative aux vicissitudes de l'interaction mimétique et rejoue obscurément l'essentiel drame humain de la pierre d'achoppement mimétique, le skandalon que nulle interprétation linguistique ne pourra jamais appréhender. (Girard 2011, 46-47)

Girard makes an idiosyncratic reflection on the ideal of the stumbling block. The Greek word *skandalizein* is derived from 'limp', 'stumble'. *Skandalon* derives from 'stumbling block' (Girard 1984). If you follow someone with a limp, Girard writes, you'll see that it seems as if that person repeatedly appears to want to (or is going to) coincide with his shadow without ever succeeding. Girard's image strikingly evokes how limping – the 'scandal' – comes closest to the grotesque drama of humankind, namely to be unable (or not allowed) to coincide with the 'self'. The 'scandal' shows in all its deficiency, in all its imperfection and *tristesse*, the loss of the absolute reflection and the impossibility of eliminating the dichotomy. As A.-B. Renger interprets Girard:

Das Opfer, der Sündenbock, wird getötet, heroisiert und/oder heiliggesprochen, verdanken sich doch ihm die Triebabfuhr und das durch die Opferung ermöglichte neue soziale und kulturelle Gleichgewicht. Nach Girard sind Mythen über Götter, Helden, Stadtgründer oder Stammesväter regelmäßig Zeugnisse von Sündenböcken im Sinne der mimetischen Theorie: Berichte über reale Gewalttätigkeiten gegen reale Opfer, die in den Berichten oft die Züge einer Monstrosität tragen. (Renger 2014, 55)

I cannot devote too much time to Girard's patriarchal bias in his mimesis model. The mirror paradigm is innately phallogocentric, and the author pays no attention to the matriarchal aspects in mythology and religion (Von Werlhof 2007).

The meaning of 'stumbling block' is hence highly ambivalent: it is the defect but also the opening to insight; the obstacle but also the possibility. As if, in the stumbling, everything is briefly lit up, as if there is hope. "The

paradox implies that Niobe's petrification has simultaneous potency and impotence. Her story is an enigma of pretension, perpetual grief, masochistic desire, self-awareness, providential fury, and glory" (Gesell 2013, 12) Glory: in Niobe's Ur-image the womb again swells with fruit, like the still undressed black stone of Kybele. Demeter becomes her friend and her daughter Persephone the consolation for the loss of the seven other daughters. Niobe – the image of the image – has become a second *omphalos*. Not a monument at the perfected end, but a landmark for an eternal beginning. This enormous stumbling block – "l'essentiel drame humain de la pierre d'achoppement mimétique" – is needed to parry the *skandalon*. The tragedy is unbearable and terrifying from close up (no foreshortening here), but from a safe distance becomes watchable and healing. And Niobe herself looks out over the open landscape; she is restored in her Homeric *teichoscopia*. "You cannot know/ how deep my feelings are / Their colours are hidden / like water among the rocks," writes an unknown hand in the Japanese masterpiece *The Tale of Genji*, written with unprecedented sophistication in Kyoto between 1000 and 1008 by lady-in-waiting Murasaki Shikibu (Shikibu, 539).

Niobe opens to our eyes a scopic regime in which a deep consciousness of the elements, of wind and rain, are part of our *Gefühlsraum* (Schmitz 1969) and of our (artistic) experience (Deblieu 1998; Hsu, Low 2008, 17-35; Ingold 2005; Ingold 2007). Niobe's tears cut wrinkles through her petrified body: erosion as mourning. But the fluid is also a cautious sign of fertility regained (Sidgwick 2014). Niobe's image is therefore also a comfort. Her tears irrigate the land. And is marble not the murmur of the sea? In this sense Niobe has found the power for a different sort of hermeneutics of the image: "stoniness". The anthropologist Tim Ingold in his *Being Alive* describes this as "materials against materiality" (Ingold 2011, 19-32). Like a friendly iconoclast, Tim Ingold argues for the study of our material culture as an integrated process of the natural elements and surfaces of materials, of interactive views of buildings, sculptures, even, dolmens, menhirs and rocks like Niobe.

Stoniness, if you will, is not constant but endlessly variable in relation to light or shade, wetness or dryness, and the position, posture or movement of the observer. [...]

Stoniness, then, is not in the stone's 'nature', in its materiality. Nor is it

merely in the mind of the observer or practitioner. Rather, it emerges through the stone's involvement in its total surroundings – including you, the observer – and from the manifold ways in which it is engaged in the currents of the life world. The properties of materials, in short, are not attributes but histories. (Ingold 2011, 30.32)

For Tim Ingold, the human creature, in its environment and with the materials it shapes, is a wanderer. If we take the “dwelling gaze” (Ingold 2011, 4, *passim*) and the “open sensibilities” (Ingold 2007, 33) of the natural elements as medium, even as the ultimate *paragone*, we liberate ourselves from an Art History that is all too “end-directed” and “teleonomic” (Ingold 2011, 4), and we emancipate Niobe's image of the image, high on a mountain, seen from afar, to be a friendly living being that guides us in the surprising labyrinth that shapes our humanity.

Niobe has become, at last, her history. Indeed, the *istoria* discussed by Leon Battista Alberti (1404-1472) will move spectators when the men painted in the picture outwardly demonstrate their own feelings as clearly as possible. Nature provides – and there is nothing to be found more rapacious of her than she – that we mourn with the mourners, laugh with those who laugh, and grieve with the grief-stricken. Yet these feelings are known from movements of the body (Loh 2011, 393). But also when images, like Niobe, are petrified in aniconic stoniness, when they are materials against materiality, they can survive as *istoria*. That is what Ingold understood in Niobe's plea in the plea: “*dumque rogat, pro qua rogat*”.

This is the difference between Niobe and Echo (Baert 2016b; Baert 2017b; Baert 2017c). From her own tragedy, Echo offers no comfort, no glory. Echo has no perspective on the hills and the mountains. Echo merges entirely into nature. There is no fluid. There is no final irreducible silhouette on a mountainside, no stumbling block. No *teichoscopia*. See, her clothes are not yet consumed, but her bones are already as soft as wax. And her face has completely vanished beneath the moss. Echo fully and heroically undergoes “l'essentiel drame humain de la pierre d'achoppement mimétique” in the opposite of mimesis. She partially made possible Niobe's “perpetual grief, masochistic desire, self-awareness, providential fury, and glory”.

The question must be confronted of why Echo was obliged to surrender herself to this form of petrification, even more pitiless than that of Niobe herself. The question arises what *skandalon*, what taboo Echo had to counter, that was so gigantic and so crushing that she could only avoid it by vanishing? The disaster known as Narcissus? The catastrophe of the origins of the image in a mirror?

I was placeless and so innocent. I was unparticular and so invulnerable. But I was also happy. The only image of this happiness, the only contraband I could smuggle back across the frontier of full wakefulness, was not an image of myself – for that surely did not exist on the other side of the frontier – but an image of something akin to myself: the flat surface of a rock, a stone over which a skin of water flowed continuously.
(John Berger (1926-2017), *And our faces, my heart, brief as photos*, 14)

Dust in the air suspended
Marks the place where a story ended.
(T.S. Eliot (1888-1965), *Four Quartets: Little Gidding*)

* I am grateful to Paul Arblaster, Andrew Benjamin, Monica Centanni, Sarah Eycken, Stephanie Heremans, Han Lamers and Laura Tack. Special thanks to colleague Joacim Sprung.

Bibliography

Primary literature

Avicenna

Avicenna, *De Congelatione et conglutinatione lapidum*, E.J. Holmyard, D.C. Mandeville (eds.), Paris 1927.

Boccaccio

G. Boccaccio, *Geneologie deorum gentilium*, Vincenzo Romano (ed.), Bari 1951.

Eustathios

Eustathios Archiepiscopus Thessalonicensis, *Dionysios Periegetes*, G. Berardy (ed.), Leipzig 1828.

Ovid

Ovid, *The Metamorphoses*, translation by M.M. Innes, Harmondsworth 1955.

Pausanias

Pausanias, *Hellados Periegesis*, translation by W.H.S. Jones, H.A. Ormerod, Cambridge 1918.

Palaephatus

Palaephatus, *Peri Apiston* (Περὶ ἀπίστων), in *Mythographi Graeci*, N. Festa (ed.), vol. 3, fasc. 2, Leipzig 1902.

Philemon

Philemon, *Fragmenta Poetarum Comoediae Novae*, in *Fragmenta comicorum graecorum*, A. Meineke (ed.), vol. IV, Berlin 1841.

Shikibu

M. Shikibu, *Tale of the Genji* [源氏物語, *Genji Monogatari*, translation by J. Vos, vol. 1, Amsterdam 2013.

Tzetzēs

J. Tzetzēs, *Historiarum Variarum Chiliades*, T. Kiessling (ed.), Leipzig 1826.

Vasari

G. Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze [1550] 1853.

Secondary literature

Baader, Wolf 2010

H. Baader, G. Wolf (eds.), *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*, Zurich/ Berlin 2010.

Baert 2004

B. Baert, *El pensamiento petrificado. A propósito de la tercera dimensión en la teoría de la imagen medieval*, in Fundación Carlos de Amberes, *El fruto de la fe. El legado artístico de Flandes en la isla de la Palma en el siglo XVI*, exh. cat., Madrid 2004, 119-127.

Baert 2013

B. Baert, *Nymphe (Wind). Der Raum zwischen Motiv und Affekt in der frühen Neuzeit* (Zugleich ein Beitrag zur Aby Warburg-Forschung), "Ars" 46, 1 (2013), 16-42.

Baert 2014

B. Baert, *Nymph. Motif, Phantom, Affect. A Contribution to the Study of Aby Warburg (1866-1929)*, Leuven/ Walpole 2014.

Baert 2016a

B. Baert, *Nymph. Motif, Phantom, Affect. Part II. Aby Warburg's (1866-1929) Butterflies as Art Historical Paradigms*, Leuven/ Walpole 2016.

Baert 2016b

B. Baert, *In Response to Echo. Beyond Mimesis or Dissolution as Scopis Regime (with Special Attention to Camouflage)*, Leuven/ Walpole 2016.

Baert 2017a

B. Baert, *About Stains or the Image as Residue*, Leuven/ Walpole 2017.

Baert 2017b

B. Baert, *Marble and the Sea or Echo Emerging (A Ricercar)*, in *Treasures of the sea. Art before Craft*, Avinoam Shalem (ed.), "Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte" 5 (2017), 35-54.

Baert 2017c

B. Baert, *En retour d'Echo. La dissolution comme régime scopique*, in Laura Marin, Anca Diaconu (eds.), *Usages de la figure. Régimes de figuration, Texte & Imagine*, Bucharest 2017, 203-216.

Baert 2018

B. Baert, *What about Enthusiasm? A Rehabilitation. Pentecost, Pygmalion, Pathosformel*, Leuven/ Walpole 2018.

Bakhtin [1965] 1995

M. Bakhtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, [Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moscow 1965], translation by G. Leupold, Frankfurt-am-Main 1995.

Barkan 1993

L. Barkan, *The Beholder's Tale. Ancient Sculpture, Renaissance Narratives*, "Representations" 44 (1993), 133-166.

Barolsky 2005

P. Barolsky, *Ovid, Bernini, and the Art of Petrification*, "Arion. A Journal of Humanities and the Classics" 13, 2 (2005), 149-162.

Berger [1984] 2005

J. Berger, *And our faces, my heart, brief as photos*, London 2005.

Bordignon 2008

G. Bordignon, 'La parola all'immagine'. *Per un'iconologia dei sarcofagi romani*, "La Rivista di Engramma" 65 (2008).

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 (2012).

Bordignon 2015

G. Bordignon (ed.), *Scene dal mito*, Rimini 2015.

Bulfinch [1867] 2007

T. Bulfinch, *Bulfinch's mythology: The age of fable, or stories of the gods and heroes [1867]*, Sioux Falls 2007.

- Centanni et al. 2000
M. Centanni et al., *Madre della vita, madre della morte. Figure e Pathosformeln. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 5*, "La Rivista di Engramma" 1 (2000).
- Chevalier, Gheerbrant 2002
J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Pierre*, in J. Chevalier, A. Gheerbrant (dir.), *Dictionnaire des Symboles*, Paris 2002, 751-758.
- Cook 1964
R.M. Cook, *Niobe and Her Children. An Inaugural Lecture*, Cambridge 1964.
- Crompton 2003
L. Crompton, *Homosexuality and Civilization*, Cambridge MA 2003.
- De Castris 2001
P. L. de Castris, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli 2001.
- De Halleux 2004
E. de Halleux, art. *Niobé*, in *Iconographie de la Renaissance italienne*, Paris 2004. 202.
- Didi-Huberman 2001
G. Didi-Huberman, *Dialektik des Monstrums. Aby Warburg and the Symptom Paradigm*, "Art History" 24, 5 (2001), 621-645.
- Didi-Huberman 2010
G. Didi-Huberman, *Hepatische Empathie. Die Affinität des Inkommensurablen nach Aby Warburg*, "Trivium" 2 (2010), 2-17.
- Didi-Huberman 2012
G. Didi-Huberman, *Warburg's Haunted House*, "Common Knowledge" 18, 1 (2012), 50-78.
- Didi-Huberman 2013
G. Didi-Huberman, *Science avec patience*, "Images Re-vues" 4, 1 (2013), 1-16.
- Engramma MA
Mnemosyne Atlas. Readings and Pathways, Plate 5, Types of ancient pre-coinages 2. From the Magna Mater to the Mater Dolorosa: female figures of Dionysiac pathos [2000, 2004], "La Rivista di Engramma", Mnemosyne Atlas on line 2012
- Falciani, Natali 2010
C. Falciani, A. Natali (eds.), *Bronzino. Artist and Poet at the Court of the Medici*, exh. cat., Florence 2010.
- Fenichel 1937
O. Fenichel, *The scopophilic instinct and identification*, "International Journal of Psycho-Analysis" 18 (1937), 6-34.
- Fobelli 2007
M. L. Fobelli, *Descrizione e percezione delle immagini acheropite sui marmi*

bizantini, in A. Calzona (ed.), *Immagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, Milano 2007, 27-32.

Forbes Irving [1987] 1990

P. M. C. Forbes Irving, *Metamorphosis in Greek Myths*, Oxford [1987] 1990.

Freedberg 1989

D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago/ London 1989.

Gesell 2013

B. D. Gesell, *Pillars of Salt and Stone: The Alchemical Pilgrimage of the Petrified Feminine*, Carpinteria 2013.

Gilby 1996

D. M. Gilby, *Weeping Rocks. The Stone Transformation of Niobe and Her Children*, Madison WI 1996.

Girard 1972

R. Girard, *La Violence et le Sacré*, Paris 1972.

Girard 1984

R. Girard, *Scandal and the dance. Salome in the Gospel of Mark*, "New Literary History" 15, 2 (1984), 311-324.

Girard 2011

R. Girard, *Géométries du désir*, Paris 2011.

Gnann 1997

A. Gnann, *Polidoro da Caravaggio (um 1499-1543). Die römischen Innendekorationen*, München 1997.

Gombrich 1970

E. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Chicago 1970.

Hagman 2001

G. Hagman, *Beyond Decathexis. Towards a New Psychoanalytic Understanding and Treatment of Mourning*, in R. Neimeyer (ed.), *Meaning Reconstruction and the Experience of Loss*, Washington 2001, 13-31.

Hsu, Low 2008

E. Hsu, C. Low (eds.), *Wind, Life, Health. Anthropological and Historical Perspectives*, Oxford 2008.

Ingold 2005

T. Ingold, *The Eye of the Storm. Visual Perception and the Weather*, "Visual Studies" 20, 2 (2005), 97-104.

Ingold 2007

T. Ingold, *Earth, Sky, Wind, and Weather*, "Journal of the Royal Anthropological Institute" 13, (2007), 19-38.

- Ingold 2011
T. Ingold, *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*, London/ New York 2011.
- Johnson 2012
C. Johnson, *Metaphors, Memory and Aby Warburg's Atlas of Images*, Ithaca 2012.
- Kemp 1991
W. Kemp, *Visual Narratives, Memory, and the Medieval Esprit du System*, in Susanne Küchler, Walter Melion (eds.), *Images of Memory. On Remembering and Representation*, Washington/ London 1991, 87-108.
- Koos et al. 1994
M. Koos et al (eds.), *Aby Warburg, Mnemosyne. Begleitmaterial zur Ausstellung im Hamburger Kunsthaus. 63 Bild- und Texttafeln*, Hamburg 1994.
- Kristeva 1998
J. Kristeva, *Visions capitales: Arts et rituels de la décapitation*, Paris 1998.
- Lesky 1936
A. Lesky, art. *Niobe*, in August Pauly, Georg Wissowa (eds.) *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, 33, Stuttgart 1936, 643-706.
- Loh 2011
M. H. Loh, *Outscreaming the Laocoön: Sensation, Special Affects, and the Moving Image*, "Oxford Art Journal" 34, 3 (2011), 393-414.
- Maccari 1876
E. Maccari, *Graffiti e chiaroscuri. Saggi di architettura e decorazione italiana. Secolo XV-XV*, Roma 1876.
- North 2012
J. H. North, *Winckelmann's "Philosophy of Art". A Prelude to German Classicism*, Cambridge 2012.
- Pardo 1991
M. Pardo, *Memory, Imagination, Figuration. Leonardo da Vinci and the Painter's Mind*, in Susanne Küchler and Walter Melion (eds.), *Images of Memory. On Remembering and Representation*, Washington/ London 1991, 47-73.
- Polati 2010
A. Polati, *Il cavalier Carlo Ridolfi (1594-1658). La vita e l'opera pittorica*, Vicenza 2010.
- Rebaudo 2012
L. Rebaudo, *Il tema di 'Niobe in lutto'*, "La Rivista di Engramma" 99 (2012), 56-90.
- Renger 2014
A.-B. Renger, "Imite-moi et ne m'imité pas". *Das "mimetische Begehren" als Ursprung des krisenhaften Verlaufs der Meister-Schüler-Beziehung nach René Girard*, "Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie" 23, 2 (2014), 48-62.

Richter 1992

S. Richter, *Laocoön's Body and the Aesthetics of Pain. Winckelmann, Lessing, Herder, Moritz, and Goethe*, Detroit 1992.

Schmitz 1969

H. Schmitz, *System der Philosophie*, 3, 2 (*Der Gefühlsraum*), Bonn 1969.

Schwarzenberg 2000

E. Schwarzenberg, *Colour, Light and Transparency in the Greek World*, in *Medieval Mosaics. Light, Color, Materials*, E. Borsook et al, (eds.), Firenze 2000, 15-34.

Semon 1908

R. W. Semon, *Die Mnème*, Leipzig 1908.

Sidgwick 2014

E. Sidgwick, *From Flow to Face. The Haemorrhoid Motif (Mark 5:24b-34) between Anthropological Origin and Image Paradigm*, Leuven 2014.

Stoichita 2015

V. Stoichita, *The Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Meta-Painting*, Turnhout 2015.

Tisano 2018

A. Tisano, *Niobe in lutto. Dipingere il silenzio. La fortuna iconografica della versione eschilea nella ceramica magnogreca di IV secolo*, "La Rivista di Engramma" 152 (2018).

Von Werlhof 2007

C. von Werlhof, *Satanologie angesichts der Apokalypse. Wovon René Girard (nicht) spricht und was daraus folgt*, in Wolfgang Palaver, Andreas Exenberger, Kristina Stöckl (eds.), *Aufgeklärte Apokalyptik. Religion, Gewalt und Frieden im Zeitalter der Globalisierung*, Innsbruck 2007, 355-390.

Verhaeghe 2013

P. Verhaeghe, *Louise Bourgeois. Chthonische kunst of de weg naar het Reële en Terug*, in M. De Kesel, S. Houppermans, M. Kinet (eds.), *For Your Pleasure? Psychoanalyse over esthetisch genot*, Antwerp 2013, 69-90.

Warburg 1888-1895

A. M. Warburg, *Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde (Monistischen Kunstpsychologie)*, 2, 1888-1895, WIA, III 43.2.1.

Warburg 1892

A. M. Warburg, *Introduction to the second proof of the doctorate on Sandro Botticelli (1445-1510)*, 1892, WIA, III. 39. 6, 1.

Warburg *Einleitung*

A. M. Warburg, *Einleitung*, einleitende Worte der *Bilderatlas Mnemosyne*, Juni 1929 [WIA III.102.3-4]; erste Version für *Geburtstagsatlas*, hrsg. von G. Bing, E.H. Gombrich, F. Saxl, 1937 [WIA III.109]; *Einleitung zum Mnemosyne-Atlas*, im *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, hrsg. von I. Barta-Fliedl,

C. Geissmar-Brandi, Salzburg-Wien 1992, 171-173; en. tr. M. Rempsey (ed.) *Mnemosyne Atlas. Introduction, 1929*, "La Rivista di Engramma" 142 (2017).

Warburg *Renewal*

A. M. Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity. Contributions to the Cultural History of the Renaissance [Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Berlin/ Leipzig 1932], Kurt W. Foster (ed.), translation by D. Britt, Los Angeles 1999.

Warburg GS II.1

A. Warburg, *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, hrsg. M. Warnke, C. Brink, Berlin 2000.

Warburg WEB

A. M. Warburg, *Werke in einem Band, auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*, M. Treml, S. Weigel, P. Ladwig (hrsg.), Berlin 2010.

Welcker 1836

F. G. Welcker, *Über die Gruppierung der Niobe und ihrer Kinder*, Bonn 1836.

Wiemann 1986

E. Wiemann, *Der Mythos von Niobe und ihren Kindern. Studien zur Darstellung und Rezeption*, Worms 1986.

Zeidler 2018

P. Zeidler, *Die Tötung der Niobiden, in Göttliche Ungerechtigkeit? Strafen und Glaubensproben als Themen antiker und frühchristlicher Kunst*, exh. cat., F. Rumschreid, S. Schrenk, K. Kressirer (hrsg.), Bonn 2018, 15-22, 23-77: cat. nos. 1-42.

English abstract

A very complex article that sinks into the mythology of the Niobe's transformation into a weeping rock. The material inertia, the petrification of the form as a final outcome is set in counterpoint to the dynamism of the highest degree of pathetic expression, Warburg's *Pathosformel*, and opens to a comparison on *Paragone's* rhetorical theme in the debate between the arts. The cluster of motifs around the figure of Niobe - hybrid, lament and chthonic substrate - become direct access to a bipolar hermeneutic of the visual medium: the "historical psychology of human expression" that navigates between Apollo and Dionysus.

key words | Niobe; metamorphosis; petrification

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio
(v. Albo dei referee di Engramma).*

The Weeping Rock

Revisiting Niobe through Paragone, Pathosformel and Petrification

Barbara Baert



1 | The “weeping rock” of Niobe that according to legend still stands on Mount Sipylus in Turkey

0. Preface

The point of departure for this article is the centrepiece of Publius Ovid’s *Metamorphoses* VI, 146-312: Niobe’s transformation into a weeping rock. Niobe’s transformation incorporates the form and matter of the medium of sculpture. According to the humanist *paragone* debate, painting and sculpture compete to be the medium with the highest qualities of virtuosity. In the first part, I explore the iconographic deployment of Niobe in the *paragone* rivalry, taking up examples from the field of tension between the second and third dimensions, between *grisaille* and stone, between figurative and non-figurative.

Aby Warburg refers to the Niobe motif's *Nachleben* in his *Mnemosyne Atlas, Tafel 5: Beraubte Mutter (Niobe, Flucht und Schrecken)*. This displays the images of both the bereaved mother (Niobe) and the murderous mother (Medea). The montage also introduces the theme of the descent to the underworld. It becomes clear how the cluster of motifs around the figure of Niobe – *hybris, lamentatio* and the chthonic substrate – functions as a direct entry to a bipolar hermeneutics of the visual medium: the ‘historical psychology of human expression’ that navigates between Apollo and Dionysus. By extension we can consider how the Niobe motif is an externalisation of the furthest boundaries of what human artistic expression can achieve: the unending tribute to love, but also the ceaseless struggle against death.

The “weeping rock”, that according to legend still stands on Mount Sipylus in Turkey, draws upon deeper anthropological patterns [Fig. 1, 2]. Petrification indicates inertia, frigidity and a Medusan psychosis of fear. In nature, stones and rocks have a ‘slumbering insistence’ that can be captivating. Stones are after all visible but impenetrable, they index an irrevocable absence in their presence, and ‘have abode’ in an otherworldly region of utter blindness and silence. From a psychoanalytical perspective, Niobe’s petrification symbolises the straitening of her life and the loss of *anima* within a culture divorced from authentic feeling, nature, and instinct. Here Niobe meets Echo. Looking at this from the perspective of the artistic medium, the final image, Niobe’s petrification returns as the first image: the brute matter in which art lies locked, the *Ur-form* in which artistic eruption is already heralded. This elision reveals Niobe’s transformation as the most radical conceivable form of ‘iconogenesis’: the visual arts sprout from a paradoxical inertia and continue to be watered by Niobe’s bitter tears.

1. *Dumque rogat, pro qua rogat, occidit*

Ovid tells the story of Niobe in book VI. The proud and beautiful Phrygian Niobe – her robes woven with golden thread – can claim descent from an impressive pedigree of gods.



2 | Artuš Scheiner, *Niobe*, 1920, ill. in *Pohádky Starověké (Ancient Fairy Tales)* by František Ruth, Šolc & Šimáček Inc., Prague

'What madness is this,' she cried, 'to honour the gods in heaven, of whom you have only heard, more highly than those whom you can actually see? Why is Leto worshipped at altars built in her honour, while my divinity as yet receives no tribute of incense? I am the daughter of Tantalus, who was the only mortal ever allowed to participate in the banquet of the gods: my mother is the sister of the Pleiads, and Atlas, the mighty god who carries the vault of heaven on his shoulders, is my grandfather. On the other side, Jupiter is my grandparent, and I can proudly boast that he is my father-in-law as well' (Ovid, VI, 170-176).

Niobe fails to understand how the people can honour what they cannot see, while her living presence embodies her divine ancestry. She mocks Leto's twins, Apollo and Diana, while she herself has given birth to no fewer than seven sons and seven daughters.

I am beyond the reach of Fortune's blows, for though she may take much away from me, still she will leave me much more than she takes. I have so many good things, there is no room for fear. Suppose some of my many children could be taken from me: though bereaved, still I should not be reduced to a mere two, such as Leto's family consists of – one might as well have no children at all! Have done! Enough of this sacrifice. Remove the wreaths of laurel from your heads!' The women took off their garlands, and left their rites unfinished: but Niobe could not stop them from offering unspoken prayers to their goddess (Ovid, VI, 175-203).

Leto is filled with sadness; her laments already herald catastrophe. Niobe is punished for her *hybris*: Apollo kills her seven sons, surprising them as they were exercising their horses. The girls are killed at home by Diana. Niobe begs for her last daughter to be spared, but the punishment is unrelenting.

But even as she made this prayer, the child for whom she prayed fell dead. Utterly bereft now, she sank down surrounded by the bodies of her sons, her daughters, her husband, and grief turned her to stone. The breeze could not stir her hair, the blood drained from her colourless face, her eyes stared in an expression of fixed sorrow. There was nothing to show that this image was alive. She could not turn her head, nor move her arms or legs: even inside her, her tongue clove to her palate and froze into silence, there was no pulsing in her veins, and her internal organs too were turned to stone: yet still she wept. A violent whirlwind caught her up, and carried her away to her own country, where she was set down on a mountain top. There she wastes away, and even now, tears trickle from her marble face (Ovid, VI, 301-312).

Dumque rogat, pro qua rogat, occidit: orba resedit
exanimis inter natos natasque virumque
deriguitque malis; nullos movet aura capillos,
in vultu color est sine sanguine, lumina maestis
stant inmota genis, nihil est in imagine vivum.
Ipsa quoque interius cum duro lingua palato
congelat, et venae desistunt posse moveri;
nec flecti cervix nec brachia reddere motus
nec pes ire potest; intra quoque viscera saxum est.
Flet tamen et validi circumdata turbine venti
in patriam rapta est: ibi fixa cacumine montis
liquitur, et lacrimas etiam nunc marmora manant
(Ovid, VI, 301-312).

The divinely exacted penalty for Niobe's pride is the gruesome murder of her children. But this is followed by a second punishment: petrification by sadness. The actual metamorphosis takes place during her petition: "dumque rogat, pro qua rogat, occidit". She 'dies' within her despair. This is the point of no return in a radical and irrevocable sclerosis: petrification. The transmogrification exchanges the horror of loss for another horror: being forever turned to stone before the eyes of others, without the release of being able to disappear into Hades, delivered to the moment just before all consciousness vanishes and so still cruelly aware of the fourteen perished children.

This is why this particular stone weeps, making marble a metamorphosis within the metamorphosis, an image of an image. The choice of stone – “lacrimas etiam nunc marmora manant” – is by no means a random one.



3 | Tintoretto, *Strage dei figli delle figlie di Niobe*, 1541, Modena, Galleria Estense

Marmor comes from the Greek *marmairein* (μαρμαίρειν, which means to shimmer, to shine like the surface of the water. In the *Iliad*, Homer speaks of the shimmering sea: ἅλα μαρμαρέην (*hala marmareèn, Iliad*, XIV, 273). Virgil, when he writes of the marble smoothness of the sea, turns *marmor* and *mar* into synonyms (Fobelli 2007, 27-32). Digging still deeper into the etymological past we find the Sanskrit root *mar*, connoting movement (as of waves), and *mar-mar*, suggesting a more surging motion – which we can still hear when we

speak of the ‘murmuring’ sea (Schwarzenberg 2000, 22; Baader, Wolf 2010). The derivation of the word itself – *mar/marmor/marmora* – may also have contributed to the idea that marble is water metamorphosed into stone. Theorizing on mineralogy, the Arab scholar and physician Avicenna conjectured that conglutination (as seen in alluvial formations) and congelation (as in the growth of stalactites) have a lapidifying effect on water; in short that water ‘stiffens’, ‘freezes’ and ‘petrifies’ through the action of a ‘mineral force’ (Avicenna, 46).

The ancient and medieval commentaries on Ovid interpreted Niobe’s turning to marble in a variety of ways (Lesky 1936, 643-706; Wiemann 1986, 6-9). The Greek writer and traveller Pausanias provides an extensive description. In his accounts of his journeys through Greece he claims to have seen the rock for himself.

οὗτος μὲν ταῦτα ἔλεγεν: ἐπὶ δὲ τοῦ Νοτίου καλουμένου τείχους, ὃ τῆς ἀκροπόλεως ἐς τὸ θεάτρον ἐστὶ τετραμμένον, ἐπὶ τοῦτου Μεδοῦσης τῆς Γοργόνας ἐπίχρυσος ἀνάκειται κεφαλὴ, καὶ περὶ αὐτὴν αἰγὶς πεποιοῦται. ἐν δὲ τῇ κορυφῇ τοῦ θεάτρου σπήλαιόν ἐστιν ἐν ταῖς πέτραις ὑπὸ τὴν ἀκρόπολιν: τρίπους δὲ ἔπρεστι καὶ τούτῳ: Ἀπόλλων δὲ ἐν αὐτῷ καὶ Ἄρτεμις τοὺς παιδάς εἰσιν ἀναίρουντες τοὺς Νιόβης. ταύτην τὴν Νιόβην καὶ αὐτὸς

εἶδον ἀνελθὼν ἐς τὸν Σίπυλον τὸ ὄρος: ἡ δὲ πλησίον μὲν πέτρα καὶ κρημνός ἐστιν οὐδὲν παρόντι σχῆμα παρεχόμενος γυναικὸς οὔτε ἄλλως οὔτε πενθοῦσης: εἰ δέ γε πορρωτέρω γένοιο, δεδακρυμένην δόξεις ὄραν καὶ κατηφῆ γυναῖκα (Pausanias, 1, 21, 3).

On the South wall, as it is called, of the Acropolis, which faces the theater, there is dedicated a gilded head of Medusa the Gorgon, and round it is wrought an aegis. At the top of the theater is a cave in the rocks under the Acropolis. This also has a tripod over it, wherein are Apollo and Artemis slaying the children of Niobe. This Niobe I myself saw when I had gone up to Mount Sipylus. When you are near it is a beetling crag, with not the slightest resemblance to a woman, mourning or otherwise; but if you go further away you will think you see a woman in tears, with head bowed down (Pausanias, 1, 21, 3).

Philemon regards the petrification as a symbolic image of Niobe's suffering: psychic and bodily rigidity (Philemon, Frg. XVI). The Greek mythographer Palaephatos, who was later followed by the Byzantine poet Johannes Tzetzes, contended that the motif derived from an actual funeral monument in Sipylus and that the sculptor had diverted water from a nearby spring to run from the eyes of the statue (Palaephatus, 8; Tzetzes, IV, 463). The 12th-century Byzantine writer Eustathios says that the myth was based upon an existing natural phenomenon at that location (Eustathios, Per. 87). Giovanni Boccaccio, in his *Genealogia deorum gentilium libri* mentions that petrification is a result of shock and sadness (Boccaccio, 12, 2). And the image in Sipylus weeps simply because ground water seeps through the cold stone.

The Renaissance also saw the emergence of a monumental iconographic tradition regarding Niobe (Bordignon 2008; Bordignon 2015; Cook 1964; de Halleux 2004; Rebaudo 2012; Tisano 2018; Zeidler 2018), after the medieval tradition in the manuscripts and woodcuts based upon the *Ovide moralisé*, the *Divina commedia* by Dante Alighieri and the *De claribus mulieribus* by Boccaccio (Wiemann 1986, 241-243, figs. 2-17). The episode generally appears in private spaces as part of series on Diana and Apollo, and on the basis of moralising messages, the Niobe motif is also represented on bridal chests, known as *cassoni* (Wiemann 1986, 78, cat. 108-111). Tintoretto painted Niobe among sixteen ceiling octagons,

commissioned in 1541 for the bedchamber in the Palazzo San Paterniano of the Venetian count Vettor Pisani (now in Galleria Estense, Modena), under the title: *Niobe mutato in sasso ed i figli saettati da Apollo* [Fig. 3] (Wiemann 1986, cat. 31). The composition is said to go back to a now lost work by Giorgione for the Casa Sorenza in Venice, described by the painter Carlo Ridolfi (Polati 2010). Here again, the description is: “*Niobe cangiata in sasso e di lei figliuoli saettati da Diana e da Apolline*”. Tintoretto’s *raccourci* references the ultimate gesture of despair, the moment that Niobe imploringly raises her arms: “*ad caelum liventia brachia tollens*”. The foreshortened perspective provides a symbolic form that heightens the drama. The viewer is drawn into this anagogy of suffering, which at the same time is so close: only one desperate arm’s length away.

Niobe also appeared in public space, in the famous frieze by Polidoro da Caravaggio on the façade of the Palazzo Milesi in Rome [Fig. 4] (de Castris 2001, 108-172; Gnann 1997, 90-117). Here, too, the massacre itself was depicted together with Niobe’s consequent despair. This *chiaroscuro* frieze was much copied and has also been preserved in Enrico Maccari’s etches from 1876 [Fig. 5] (Maccari 1876; Wiemann 1986, 71, cat. 87). It was the last frieze that Polidoro painted before the Sack of Rome in 1527. Giorgio Vasari celebrated the mastery of *grisaille* and the virtuosity of the *paragone* effect of bronze figures: “*un’ infinità di figure di bronzo che non di pittura, ma paiono di metallo*” (Vasari, 62). This brings me to the theme of the *paragone*.



4 | Polidoro da Caravaggio, *Frieze with Niobe*, 1527, Rome, façade of Palazzo Milesi;
 5 | Polidoro da Caravaggio, *Etching of the frieze with Niobe*, 1527, from: E. Maccari, *Graffiti e chiaroscuri. Saggi di architettura e decorazione italiana. Secolo XV-XVI*, Rome 1876

2. The “self-aware image”

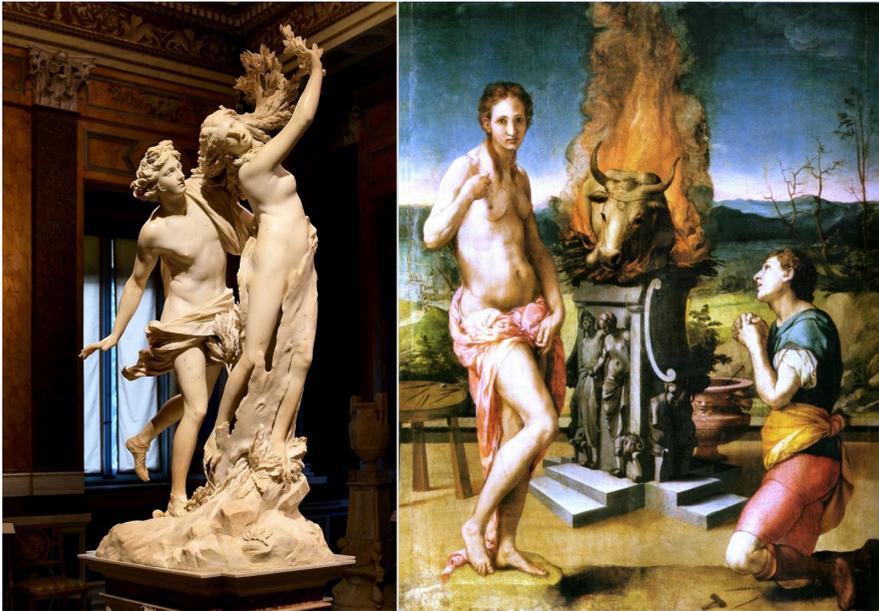
Ovid generally describes his metamorphoses with great plasticity. In the tragedy of Niobe too, the metamorphosis is a descriptive finale: the wind

no longer stirs her hair, the blood drains from her visage, her tongue freezes, and it is not a mild breeze but the furious storm that carries Niobe back to her Asian homeland where she remains as weeping marble.

In his *Metamorphosis in Greek Myths*, P. M. C. Forbes Irving discusses the two archetypal characteristics of petrification in classical mythology: complete lifelessness (in contrast to transformation into a tree or a bird, for example); and the immutable location of stone as a landmark, as a *monumentum* and thus also as a frozen *momentum* in time. The “stone figure” mostly indicates a radical disjunction between humanity and divinity, mirroring an equally shocking pattern of behaviour. We cannot discuss all of the many examples in the literature, but Medusa is particularly well known (e. g. Kristeva 1998). Irving primarily finds the punishment of being turned to stone in a context of blasphemous talk and sexual aberration (Forbes Irving [1987] 1990, 139). It is a particularly pitiless transformation. After all, having to endure in a “stony death,” is a life without desire: not living but hanging between the animate and the inanimate (Forbes Irving [1987] 1990, 143). The stone figure is a “compromise between natural material and human form, between men and the other world” (Forbes Irving [1987] 1990, 141). Stones cannot speak, they are immobile and fixed in their emotional sclerosis. The stone figure is in a condition of absolute silence, of everlasting blindness and permanent coldness (Forbes Irving [1987] 1990, 146). To be turned into rigid stone symbolizes not only erection but also castration (Fenichel 1937).

Niobe’s petrification is of a piece with these archetypes. Her punishment dismantles her prideful talk – now she is forever silent – and her pride in her fertility is exchanged for infertile rock. But Niobe also deviates from tradition. First of all, there is no connection to the punishment of male lust: Crompton mentions that in Sophocles and Plutarch one of Niobe’s sons appeals to his homosexual friend (Crompton 2003, 51). Secondly, she corresponds to a condition of being that she had already reached psychologically and physically. As Barolsky states: “When Ceres learns her daughter is queen of the underworld, she is stunned, like a woman turned to stone. Seeing the body of her dead son Polydorus, Hecuba is, in her shock, also like hard rock. In their grief, Ceres and Hecuba are both stone-like, in a state of living death” (Barolsky 2005, 152). In her

hardening by grief, Niobe receives her permanent mantle. Niobe herself becomes the many-headed tombstone that she weeps over, comparable to the 'smiling stone' on which Demeter sat lamenting Persephone in self-imposed mourning. Forbes Irving mentions that in Sophocles petrification is considered the equivalent of a tomb (Forbes Irving [1987] 1990, 142, 146). Thirdly, her stone is not completely petrified: she weeps, retaining a trace of her former human state. In this sense she is suspended between inanimate nature, which has no feelings of sadness, and animate creatures, such as birds, that do (Forbes Irving [1987] 1990, 149).



6 | Gian Lorenzo Bernini, *Apollo and Daphne*, 1622-1625, Rome, Galleria Borghese; 7 | Agnolo Bronzino, *Pygmalion and Galatea*, 1528-1530, Florence, Galleria degli Uffizi

In his *Ovid, Bernini, and the Art of Petrification*, Paul Barolsky plumbs the relationship between the *Metamorphoses* and artists' self-reflection. Gian Lorenzo Bernini's *Apollo and Daphne* is a well-known *Metabild* for the metamorphoses that are possible in the hardness of marble [Fig. 6]. The nymph's transformation is so sensual, so lifelike, so caught in the process itself, that it seems as though Bernini must have kneaded the marble with his fingers.

Bernini is a modern Pygmalion, the mythic sculptor of Ovid to whom he was compared in his own day. In their state of shocked stillness, viewers of Bernini's statue are in turn like all those people in Ovid who are petrified or seemingly turned to stone. [...] Here is the ultimate paradox of mimetic sculpture in marble, where simultaneously stone is flesh, flesh is stone (Barolsky 2005, 154)-

The apex of this masterful *paragone* is the wind: this invisible, wonderful stimulator of movement – breath and psyche together – gives the image life (Baert 2013; Pardo 1991).

Looking at Bernini's statue, we also see in stone the impression of wind as it ripples through Apollo's draperies, a wind of which Ovid speaks that now flows through Apollo's hair as well as that of Daphne: the ultimate *leggerezza* or lightness. Like other *virtuosi* before him, the sculptor gives visible form to what is invisible, as he portrays the rush of wind. Conveying the impression of wind, which is itself invisible, Bernini nevertheless retains a clear sense of the visible presence of stone (Barolsky 2005, 159).

And the viewer's shock at such virtuosity transfers petrification to the viewer themselves, who is struck still by amazement at an artist who can create life from inert matter.

Niobe is in every respect the opposite transformation. Ovid tells us that Niobe's hair could no longer dance in the wind, and the same wind becomes a brutal *raptor* that abducts her stony form. But Niobe is also a remarkable "retrograde petrification". The counterpart of Niobe's petrification can here be identified: Pygmalion's girl, also described by Ovid in *Metamorphoses* (X, 247-297), that comes to life from ivory sculpture. Unlike marble, ivory is composed of anorganic and organic matter; in other words, it contains all the elements of life. As a material it is also very close to human skin. Where Ovid describes how Pygmalion felt the beating of the girl's veins, how her flesh became warm and suffused with blood, and how she blushed up to her face upon seeing her creator, he describes how Niobe's blood drew from her face, her tongue stiffened and all her senses vanished into a weeping rock.

In Agnolo Bronzino's version now in the Uffizi Gallery in Florence we see that the theme was being used in the *ekphrasis* and *paragone* discourse [Fig. 7] (Baert 2018). Bronzino deviates from iconographic tradition by placing the eye contact (*lumen*) with Pygmalion outside of the confines of the painting to where Bronzino was standing, and thus the first person the girl saw was her true creator, the painter (and not the sculptor), just as the text in Ovid's story says: the light and her creator. The position of Galatea's arm is also ambivalent; she appears to be pointing at herself: the 'self' of the creation and the artwork come to life has been realised. This 'self' is not Pygmalion's ego, who kneels in his own isolated amazement. No, the 'self' is the self of Bronzino, who is saying: look, you're alive now! All these subtle adaptations of the Ovidian myth contribute to the *mise en abîme* of the medium, of the self-referential image.

I ascertain – at least at this stage of the argument – that Niobe does not participate in this iconographic self-reflection. Her petrification, the metamorphosis itself, is not the subject of visual reflection. In painting I had expected to find blood draining, bare flesh turning cold, under a bleak *grisaille* brush; or references in sculpture to the material of the stone itself. Her main role seems primarily to be that of the stricken mother, the centre point of unbearable horror and murder depicted in a frieze. Niobe does not support the *paragone* aesthetic and the self-aware image (Stoichita 2015). In a humanistic context that praised artists for their *pneuma*, the life that they can put into an image, she is the reverse path (Barkan 1993). Pygmalion's Galatea is embraced in the ideals of what art is able to achieve; she exemplifies what is at stake. Niobe's petrification, in contrast, lies at the amorphous origin of images, not at their perfected extreme. This is why only her sorrow, her horror can be the subject of 'narrative'. What she contributes to art is diachronous pathos, the massacre in private space, the doleful exemplum for mothers in a patriarchy, as Gilby states: "The classical Niobe is a figure of power who emanates the solid sub-terra strength of Greek female culture despite the obvious minatory goals of the myth's creators". (Gilby 1996, 152), but not the synchronous apathy at the mountain top, where she will overrule that sorrowful role in thunderous silence. I will return to this issue in the fourth part of this essay.

3. Beraubte Mutter



8 | Tafel 5 of the *Bilderatlas Mnemosyne*

In Aby Warburg's *Denkraum*, the *Nachleben* of the *Antike* plays a crucial role (Warburg *Renewal*, 585-586). This means that the concept can be found in his *oeuvre*, in both a theoretical and an iconographical way. In this section, I will connect the Niobe motif to Warburg's concept of *Pathosformeln* or internal transfer (transport) of antiquating formal energies – *Pathosformeln* – that navigate between bacchanalian exuberance and classical soberness, between the realm of Dionysus and that of Apollo. According to Warburg, this polarity is part of a universal dynamic in the anthropology of imagery, a

dynamic that keeps refreshing itself over the eras. Indeed, Aby Warburg is describing a history of polarities that results in an anthropology of the history of western civilization in which philology, ethnology, history, and biology converge into the *Zwischenraum* where the turbulences of the magical and symbolic thinking of cultural memory are at work. Only within this interspace will it be possible to find any basis for understanding and curing the schizophrenia of human culture. Imagery is precisely where the *polarité pérenne* of history – this *psychomachia* of the Warburgian method (Didi-Huberman 2013, 8) – and energy are unearthed and left behind (Baert 2016a, 25).

Warburg's fascinations, obsessions, techniques, and desires to chart his *Pathosformeln* culminated in the *Mnemosyne* project. He launched the project in 1924 together with Gertrud Bing along with the so-called *Bilderatlas* (Warburg *GS II.1*). Mnemosyne is the goddess who gave all things a name, and she is also the mother of the Muses. The choice for this goddess is not without meaning, since it connects the notion of inspiration (Muses) with the semantic difficulties of naming the meaning of an image and expressing it in language. Aby Warburg's introduction to the *Mnemosyne* written between 1926 and 1929, reads:

Bewußtes Distanzschaffen zwischen sich und der Außenwelt darf man wohl als Grundakt menschlicher Zivilisation bezeichnen; wird dieser Zwischenraum das Substrat künstlerischer Gestaltung, so sind die Vorbedingungen erfüllt, daß dieses Distanzbewußtsein zu einer sozialen Dauerfunktion werden kann, deren Zulänglichkeit oder Versagen als orientierendes geistiges Instrument eben das Schicksal der menschlichen Kultur bedeutet. [...] Der Entdämonisierungsprozeß der phobisch geprägten Eindruckserbmasse, der die ganze Skala des Ergriffenseins gebärdensprachlich umspannt, von der hilflosen Versunkenheit bis zum mörderischen Menschenfraß, verleiht der humanen Bewegungsdynamik auch in den Stadien, die zwischen den Grenzpolen des Orgasmus liegen, dem Kämpfen, Gehen, Laufen, Tanzen, Greifen, jenen Prägrand unheimlichen Erlebens, das der in mittelalterlicher Kirchenzucht aufgewachsene Gebildete der Renaissance wie ein verbotenes Gebiet, wo sich nur die Gottlosen des freigelassenen Temperaments tummeln dürfen, ansah. Der Atlas zur Mnemosyne will durch seine Bildmaterialien diesen Prozeß illustrieren, den man als Versuch der Einverseelung vorgeprägter Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens bezeichnen könnte (Warburg *Einleitung*, A1.A4).

The conscious creation of distance between oneself and the external world can probably be designated as the founding act of human civilization. When this interval becomes the basis of artistic production, the conditions have been fulfilled for this consciousness of distance to achieve an enduring social function which, in its rhythmical change between absorption in its object or detached restraint, signifies the oscillation between a cosmology of images and one of signs; its adequacy or failure as an instrument of mental orientation signifies the fate of human culture. [...] The process of de-demonizing the inherited mass of impressions, created in fear, that encompasses the entire range of emotional gesture, from helpless melancholy to murderous cannibalism, also lends the mark of uncanny experience to the dynamics of human movement in the stages that lie in between these extremes of orgiastic seizure — states such as fighting, walking, running, dancing, grasping — which the educated individual of the Renaissance, brought up in the medieval discipline of the Church, regarded as forbidden territory, where only the godless were permitted to run riot, freely indulging their passions. (en. tr. in *Mnemosyne Atlas. Introduction*, A1.A4)

Warburg felt mentally and academically torn between these poles and could think of no other way to dress this gaping wound than through an *Aufklärungsversuch* in his inner dualistic and cosmogonic struggle (Didi-Huberman 2013, 8). Aby Warburg writes about this cultural-schizophrenic oscillation: “Urprägework in der Ausdruckwelt tragischer Ergriffenheit; *Pathosformeln* sind *Dynamogramme*”. His desire to bring order to chaos gave rise to an *Ikonologie des Zwischenraums*: the space where the energy shoots between the polarities of the *Pathosformeln* (Aby Warburg: “Das Problem liegt in der Mitte”) (Koos et al. 1994, plate 32/32b). This leads to a so-called *Distanzierung*: a motto written on a Fragmente writing from 1901: “Du lebst und tust mir nichts – Ahnung von der Entfernung – Distanzierung” (“You live and do me no harm – Presentiment of distance – Distantiation as basic principle”). “This *Grundprinzip* prescribes that he remains both near and distant from the perilous phenomena” (Johnson 2012, 28), as Warburg declared: “The deeper power in contradictions and in the subtle challenge that images could pose to the viewer’s own detachment. You live yet you do me no harm” (Gombrich 1970, 71).

Aby Warburg places Niobe in Plate 5 of the *Bilderatlas* [Fig. 8]. On the left side of the panel are three sculptures from the iconic group in the Uffizi, known as the ‘Niobids’ [Fig. 9]. The statues were found in 1583 near San Giovanni in Laterano on the Esquiline Hill of Rome and were moved to the garden of the Villa Medici (North 2012, 114-115; Welcker 1836; Wiemann 1986, 146ff). In his *The Age of Fable*, Thomas Bulfinch records one form of *paragone* relating to petrification: “In the Uffizi gallery in Florence, there is a plaster cast of an ancient marble statue of Niobe. The sculpture depicts a beautiful and incredulous Theban queen embracing her horrified child“. The following Greek axiom is connected with this sculpture: “To stone the gods have changed her, but in vain; the sculptor’s art has made her breathe again” (Bulfinch [1867] 2007, 106). Modern research has dated the group as a Roman work (1st century BC – 1st century AD), possibly after a Greek model. The group had once formed part of an open group of sixteen sculptures described by Pliny as “Niobe, her fourteen daughters and the pedagogos” (Pliny, 36, 29). Pliny places the group at the temple of Apollo Sosianus in Rome. The find had an impact on the aesthetic discourse of the time comparable to that of the discovery of the Laocoön group, dug up on 14 January 1506 in a vineyard near the Roman Colosseum (Richter 1992). M. H. Loh also points out: “For the generation

at the beginning of the sixteenth century, the emotional intensity of the Laocoön must have seemed somewhat of a traumatic disruption at a moment when the classical style was coming to be redefined by the gentle contrapposto that structured works like Michelangelo's Bacchus (1497)" (Loh 2011, 399). Remarkably, Warburg does not show the best-known sculpture from the group, namely Niobe herself pleading that her last daughter be spared [Fig. 11]. Johann Joachim Winckelmann devoted lyrical passages to this specific sculpture, which he took to be exemplary of the 'high' or 'sublime' style that he dated to the late fifth or early fourth century as *Ausdruck der Figuren aus der Heldenzeit* (North 2012, 112).



9 | View of the Niobe room in the Galleria degli Uffizi, Florence

The original caption to plate 5 reads (WIA III.104.1 tr. en Engramma Mnymysne Atlas, Pl. 5):

Antike Vorprägungen. Magna mater, Kybele. Beraubte Mutter (Niobe, Flucht und Schrecken). Vernichtende Mutter. Rasende (beleidigte) Frau (Mänade, Orpheus, Pentheus). Klage um den Toten (Sohn!). Übergang: Unterweltsvorstellung (Raub d. Proserpina). Griff nach d. Kopf (Mänade, Kassandra, Priesterin! [Tafel 6]).

On the left we see the group around the Earth Mother: mothers intentionally (Medea) or unintentionally (Niobe) involved in the murder of their children, children of mothers symbolically sacrificed (the castration of Attis, son of Cybele). The central bloc consists of figures from the myth of Dionysus, the god of orgy and sacrifice, with Orpheus and Euridice as prototype. On the right are examples from Hades, with the rape of Persephone as prototype. The earth mothers – Cybele, Niobe, Medea, Demeter – are therefore read together with sacrifice, the ritual cycle of life and death (Centanni et al. 2000).

In Mnemosyne's plate 5 the ancient repertoire of emotional precoinages of panic, defense, fury is embodied in mythical female figures starting from Cybele, the archetypal mother. In this panel the emotive formula of the fleeing woman is embodied by the Niobides. All of these themes and figures are evoked as 'ghost-images' in the following plates of the Atlas, as 'revenants' from Antiquity to Renaissance art (Bordignon 2012).

In the montage of plate 5, the ancient "Versuch der Einverseelung vorgeprägter Ausdruckswerte bei der Darstellung" is thematised in the Pathosformel as the fury, as Leidenschaft in the Niobe, as the bacchanalian delirium dance motif of the Maenads, as the cycle of death and fertility. Even as death by the gaze itself. And so, the *Pathosformeln* of these earth mothers become figures of Dionysus. "E così i suoi avversari, sbranati dalle donne in preda all'*enthousiasmos*, diventano figure di Dioniso" (Bordignon 2012).

For Aby Warburg, the conflict between the dramatic, chaotic image and the mild, loving image is a personal truth. To him, images are a threat as well as an embrace: they tack between Dionysus and Apollo. In every image, there is also death. "In other words, Warburg's aptitude for the *astra* (concepts) always brought him in proximity to the *monstra* (chaos)" (Didi-Huberman 2012, 50) "Formen des sich Verlierens m [sic] d[as] Bild. I – Verharren beidem Gefühl des Überbewältigtwerdens durch die Vielheit der Dinge," he writes (Warburg 1888-1895, 137).

We can now understand the Niobe group in Plate 5 as a paradigm of humanity's deepest panic sublayer, and so as Niobe's chthonic position in iconography. Paul Verhaeghe argues that the chthonic image should not

be interpreted metaphorically, but rather 'phorically', that is to say as 'bearing', as 'carrying', as a first and necessary step in a confrontation with what is deemed 'unimaginable' within the Real.

A processing of the unimaginable makes it bearable, prepares signification, so that it becomes bearable. [...] It tries to shape the unutterable. [...] Chthonic art differs from and contrasts with oedipal art, which in one way or another always involves a sexual genital processing of this originally undifferentiated and terrifying force. The oedipal development is the final phase of this process, as it channels and socialises *eros* and *thanatos* [...]. Sigmund Freud calls this mourning process '*Trauerarbeit*', and equates it to analytical *Arbeit*, the work performed in psychoanalysis. In both cases, the identity of the person may be deconstructed by destroying the identification layers that form the ego (Verhaeghe 2013, 74; cfr. Hagman 2001).

Where Bernini's Daphne and Bronzino's Galatea were intended to display the utmost *paragone* – the beauty of the marble and colouring, Apollo smiling at such virtuosity, the light of the *astra* reflected on the medium – Niobe is the implosion of its opposite, of stony death, of Dionysus' grimace, of the engulfing darkness of the *monstrum* (Didi-Huberman 2001). Niobe stands on the edge of the abyss, Hades visible on the further side, but she still living among us. The image still barely belongs to the human, embodying the excess of what the gaze can just bear without destroying. "Du lebst und tust mir nichts". In this sense she is like a stone monumentum between Euridice and Orpheus, like a landmark, that we should never forget: "In every image, there is also death".

I think: Niobe would have absorbed the shock of the all-destroying gaze of Orpheus with her stone body; she would have saved Euridice. Amongst the other chthonic beings in Plate 5, between the mothers who became maenads and tore Orpheus apart, and the mourning Demeter, Niobe can now be reconciled to her punishment. In the Mnemosyne project, Niobe for the first time knows who she is.

Giorgio Agamben argues that Warburg's *Pathosformeln* are autonomous hybrids of archetypes. They possess an equivalent 'first-timeness' (the *primavoltità*). Every photograph taken as part of the Mnemosyne project constitutes an archè and, consequently, is archaic. Or as Wolfgang Kemp

formulates it: "Each recollection must be stored in the collective memory, where it is rooted in the primal experiences of sorrow, ecstasy, and passion that have left their indestructible 'engrammes' on the psyche of humankind. When a memory arises from these depths, it must work in a 'polarizing' way, as 'explosive', as a formula of liberation and activation" (Kemp 1991, 88).

This means that the *Bilderatlas* is not only an atlas of the *Pathosformel*, but also an instrument of the *em-pathos*, as Georges Didi Huberman argues in his study *Hepatische Empathie. Die Affinität des Inkommensurablen nach Aby Warburg* (Didi-Huberman 2010). In 1892, after correcting the second proof of his doctorate on Sandro Botticelli (1445-1510), Warburg decided to add a short prelude (Warburg 1892). In this text, still at the beginning of his exceptional biography and career, Warburg connected the renewal of his method to three concepts: *Nachleben*, *Pathosformel*, and *Einfühlung* (Didi-Huberman 2010, 3). The last concept he defines as follows:

dass dieser Nachweis für die psychologische Aesthetik deshalb bemerkenswerth ist, weil man hier in den Kreisen der schaffenden Künstler den Sinn für den ästhetischen Akt der 'Einfühlung' in seinem Werden als stilbildende Macht beobachten kann (Warburg *WEB*).

Georges Didi-Huberman considers Warburg's methodical parameters of *Einfühlung* as the ultimate key in reading and understanding the Mnemosyne atlas. The cognitive affect of empathy – seemingly 'ambivalent' or 'paradoxically' situated between the 'emotional feeling' and the 'cerebral thinking' – is reflected in the heart of the Warburgian dialectics.

Ist das nicht im Grunde ein elementares Paradigma aller Erkenntnis, die versucht, ausgehend vom Sinnlichen zu Intelligiblem zu gelangen? Und besteht darin, nebenbei bemerkt, nicht die hauptsächliche Arbeit eines jeden Archäologen oder Kunsthistorikers? (Didi-Huberman 2010, 6),



10 | The Black Stone of Paphos in Cyprus, venerated as Aphrodite, example of so-called *Argoi lithoi* or *baitulia*: meteorites considered as divine *acheiropoietai*



11 | *Niobe with her youngest daughter*, Roman group statue of the Niobids, 1st century BC-1st century AD, Florence, Galleria degli Uffizi

4. Back to the weeping rock

I wrote earlier: Niobe lies at the amorphous origin of images, not at their ultimate extension into mimetic perfection. This is an image of the image in the sense of alpha and omega, of a *longue durée* that attempts to embrace Bildwissenschaft, of which Aby Warburg once said: “ganzen Skala kinetischer Lebensäußerung phobisch-erschütterten Menschentums”. Niobe’s metamorphosis to stone is the beginning: the Ur-image; the *primavoltità*.

The mystery of a stone that arrived in its location without human intervention, craggy, not shaped by human hands, appeals to the creative power of nature (Baert 2004). “La pierre comme élément de la construction, est liée à la sédentarisation des peuples et à une sorte de cristallisation cyclique. Elle joue un rôle important dans les relations entre le ciel et la terre” (Chevalier, Gheerbrant 2002, 751). The stone is fashioned by a nature that breaks, fractures, tears, scours, carves and washes. Weathering creates an image that does not derive from human ideas but will inspire them.

A divine origin is often ascribed to stones. They fall from heaven, or are cast earthwards by gods. The *Geworfenheit* of a stone is the manifestation of the divine. Although it had no figurative features, the “stone cast from heaven” was thought to preserve the image of the god. These were often black, meteoric rocks. When Pausanias visited the cult location of Pharai

in Achaia, he was amazed at the veneration of thirty square stones. The author refers to them as argoi *lithoi* or *baitulia* (meteorites) (Freedberg 1989, 67ff; Pausanias, 7, 22-24). In early Antiquity there was a belief that the gods themselves had cast down these stones. They are the first “embodiments” of the gods, reaching humanity as a raw and unworked mass, rudimentary signs of their existence. Yet in all their aniconicity these stones were still regarded as “portraits”. The meteorite was inherently animated by the goddess, encased in stone despite its lack of face or limbs [Fig. 10]. Pausanias has already been quoted above describing Niobe’s rock: close by it is indiscernible, but from further away her profile becomes recognisable. “When you are near it is a beetling crag, with not the slightest resemblance to a woman, mourning or otherwise; but if you go further away you will think you see a woman in tears, with head bowed down”.

Niobe too goes back to the Ur-image where form and matter have not yet separated, but lie enclosed in one another (Baert 2017a). Niobe is a descendant of such images fallen from heaven. The greatest taboo – the unthinkable taking place under the eyes of one mother at the prompting of another mother – demands the greatest totem: the ultimate gravity of aniconic rock. The rock is the only monument powerful enough to block the catastrophe, the trauma, wrapped in deep layers of silence. The dolmen of a throat sewn shut. Again, I see a relation between the fantasm of Niobe on the mountain and the ‘shock’ of the Laocoön. As Loh points out: “What is a scream other than the disarticulation of speech? The utterance that fails to communicate. The thought that cannot yet crystallise. Sensation rising to the surface” (Loh 2011, 399). The furthest possible point of banishment in time: perhaps when humans first walked erect.

Niobe is the mouth of the dormant crater from which all other images will erupt.

Now we can understand why Mikhail Bakhtin found “the sexless and ‘perfect’ Niobe and her daughter” in the Uffizi such a paradox. He did not understand Winckelmann’s tribute. “In classical antiquity the human body is entirely enclosed and complete. It is a lonely singular body distanced from all others. Therefore, all the indications of growth, of

incompleteness and procreation are removed and the eternal imperfection of the body is hidden, conception, pregnancy and birth hardly occur” (Bakhtin [1965] 1995, 122) J. H. North also states:

De-sexualised and modestly draped, these figures are removed from the category of objects of desire and, being female they can be imagined (by men) as entirely untouched by the stirrings of desire. In this sense these female figures are absolutely sublime, according to Winckelmann, because their de-libidinized form denies the evocative charge that would be carried by nakedness. [...] Winckelmann compares the figure of Niobe with the figure of Laocoön. He considers them as examples of the difference between the de-eroticised ‘sublime’ and the subsequent ‘beautiful’ style. Niobe is, in Winckelmann’s view the embodiment of negativity – she is no heroine. [...] Because she had no self, she has given up the struggle against her fate. Winckelmann ignores the protective gesture, surely an expression of her concern for her innocent daughter. The marble statue of Niobe depicts her at the moment when she is herself transfixed and turned to stone (North 2012, 71).

In the marble amorphous *lythos*, however, Niobe is deconstructed to her archaic, furious – almost Homeric – essence, and after Warburg’s Mnemosyne she can return home a second and final time. “The identity of the person may be deconstructed by destroying the identification layers that form the ego”. The inconceivable – a woman, deprived of her motherhood and her identity – can only return to the universal matrix of the earth itself: afigurative. In this chthonic place of rest, she no longer needs her identity, mimesis, *paragone*, even *Pathosformel*.

I would go a step further. Is Niobe not the stumbling block, the *skandalon* according to the hermeneutics of *la violence (désir) mimétique* developed by the anthropologist and philosopher René Girard (1923-2015) in mythology (Girard 1972)?

Chez tous les écrivains majeurs, je pense, la rhétorique des oxymores constitue une allusion significative aux vicissitudes de l’interaction mimétique et rejoue obscurément l’essentiel drame humain de la pierre

d'achoppement mimétique, le skandalon que nulle interprétation linguistique ne pourra jamais appréhender. (Girard 2011, 46-47)

Girard makes an idiosyncratic reflection on the ideal of the stumbling block. The Greek word *skandalizein* is derived from 'limp', 'stumble'. *Skandalon* derives from 'stumbling block' (Girard 1984). If you follow someone with a limp, Girard writes, you'll see that it seems as if that person repeatedly appears to want to (or is going to) coincide with his shadow without ever succeeding. Girard's image strikingly evokes how limping – the 'scandal' – comes closest to the grotesque drama of humankind, namely to be unable (or not allowed) to coincide with the 'self'. The 'scandal' shows in all its deficiency, in all its imperfection and *tristesse*, the loss of the absolute reflection and the impossibility of eliminating the dichotomy. As A.-B. Renger interprets Girard:

Das Opfer, der Sündenbock, wird getötet, heroisiert und/oder heiliggesprochen, verdanken sich doch ihm die Triebabfuhr und das durch die Opferung ermöglichte neue soziale und kulturelle Gleichgewicht. Nach Girard sind Mythen über Götter, Helden, Stadtgründer oder Stammesväter regelmäßig Zeugnisse von Sündenböcken im Sinne der mimetischen Theorie: Berichte über reale Gewalttätigkeiten gegen reale Opfer, die in den Berichten oft die Züge einer Monstrosität tragen. (Renger 2014, 55)

I cannot devote too much time to Girard's patriarchal bias in his mimesis model. The mirror paradigm is innately phallogocentric, and the author pays no attention to the matriarchal aspects in mythology and religion (Von Werlhof 2007).

The meaning of 'stumbling block' is hence highly ambivalent: it is the defect but also the opening to insight; the obstacle but also the possibility. As if, in the stumbling, everything is briefly lit up, as if there is hope. "The paradox implies that Niobe's petrification has simultaneous potency and impotence. Her story is an enigma of pretension, perpetual grief, masochistic desire, self-awareness, providential fury, and glory" (Gesell 2013, 12) Glory: in Niobe's Ur-image the womb again swells with fruit, like the still undressed black stone of Kybele. Demeter becomes her friend and her daughter Persephone the consolation for the loss of the seven other daughters. Niobe – the image of the image – has become a second

omphalos. Not a monument at the perfected end, but a landmark for an eternal beginning. This enormous stumbling block – “l’essentiel drame humain de la pierre d’achoppement mimétique” – is needed to parry the *skandalon*. The tragedy is unbearable and terrifying from close up (no foreshortening here), but from a safe distance becomes watchable and healing. And Niobe herself looks out over the open landscape; she is restored in her Homeric *teichoscopia*. “You cannot know/ how deep my feelings are / Their colours are hidden / like water among the rocks,” writes an unknown hand in the Japanese masterpiece *The Tale of Genji*, written with unprecedented sophistication in Kyoto between 1000 and 1008 by lady-in-waiting Murasaki Shikibu (Shikibu, 539).

Niobe opens to our eyes a scopic regime in which a deep consciousness of the elements, of wind and rain, are part of our *Gefühlsraum* (Schmitz 1969) and of our (artistic) experience (Deblieu 1998; Hsu, Low 2008, 17-35; Ingold 2005; Ingold 2007). Niobe’s tears cut wrinkles through her petrified body: erosion as mourning. But the fluid is also a cautious sign of fertility regained (Sidgwick 2014). Niobe’s image is therefore also a comfort. Her tears irrigate the land. And is marble not the murmur of the sea? In this sense Niobe has found the power for a different sort of hermeneutics of the image: “stoniness”. The anthropologist Tim Ingold in his *Being Alive* describes this as “materials against materiality” (Ingold 2011, 19-32). Like a friendly iconoclast, Tim Ingold argues for the study of our material culture as an integrated process of the natural elements and surfaces of materials, of interactive views of buildings, sculptures, even, dolmens, menhirs and rocks like Niobe.

Stoniness, if you will, is not constant but endlessly variable in relation to light or shade, wetness or dryness, and the position, posture or movement of the observer. [...]

Stoniness, then, is not in the stone’s ‘nature’, in its materiality. Nor is it merely in the mind of the observer or practitioner. Rather, it emerges through the stone’s involvement in its total surroundings – including you, the observer – and from the manifold ways in which it is engaged in the currents of the life world. The properties of materials, in short, are not attributes but histories. (Ingold 2011, 30.32)

For Tim Ingold, the human creature, in its environment and with the materials it shapes, is a wanderer. If we take the “dwelling gaze” (Ingold 2011, 4, *passim*) and the “open sensibilities” (Ingold 2007, 33) of the natural elements as medium, even as the ultimate *paragone*, we liberate ourselves from an Art History that is all too “end-directed” and “teleonomic” (Ingold 2011, 4), and we emancipate Niobe’s image of the image, high on a mountain, seen from afar, to be a friendly living being that guides us in the surprising labyrinth that shapes our humanity.

Niobe has become, at last, her history. Indeed, the *istoria* discussed by Leon Battista Alberti (1404-1472) will move spectators when the men painted in the picture outwardly demonstrate their own feelings as clearly as possible. Nature provides – and there is nothing to be found more rapacious of her than she – that we mourn with the mourners, laugh with those who laugh, and grieve with the grief-stricken. Yet these feelings are known from movements of the body (Loh 2011, 393). But also when images, like Niobe, are petrified in aniconic stoniness, when they are materials against materiality, they can survive as *istoria*. That is what Ingold understood in Niobe’s plea in the plea: “*dumque rogat, pro qua rogat*”.

This is the difference between Niobe and Echo (Baert 2016b; Baert 2017b; Baert 2017c). From her own tragedy, Echo offers no comfort, no glory. Echo has no perspective on the hills and the mountains. Echo merges entirely into nature. There is no fluid. There is no final irreducible silhouette on a mountainside, no stumbling block. No *teichoscopia*. See, her clothes are not yet consumed, but her bones are already as soft as wax. And her face has completely vanished beneath the moss. Echo fully and heroically undergoes “l’essentiel drame humain de la pierre d’achoppement mimétique” in the opposite of mimesis. She partially made possible Niobe’s “perpetual grief, masochistic desire, self-awareness, providential fury, and glory”.

The question must be confronted of why Echo was obliged to surrender herself to this form of petrification, even more pitiless than that of Niobe herself. The question arises what *skandalon*, what taboo Echo had to counter, that was so gigantic and so crushing that she could only avoid it

by vanishing? The disaster known as Narcissus? The catastrophe of the origins of the image in a mirror?

I was placeless and so innocent. I was unparticular and so invulnerable. But I was also happy. The only image of this happiness, the only contraband I could smuggle back across the frontier of full wakefulness, was not an image of myself – for that surely did not exist on the other side of the frontier – but an image of something akin to myself: the flat surface of a rock, a stone over which a skin of water flowed continuously.
(John Berger (1926-2017), *And our faces, my heart, brief as photos*, 14)

Dust in the air suspended
Marks the place where a story ended.
(T.S. Eliot (1888-1965), *Four Quartets: Little Gidding*)

* I am grateful to Paul Arblaster, Andrew Benjamin, Monica Centanni, Sarah Eycken, Stephanie Heremans, Han Lamers and Laura Tack. Special thanks to colleague Joacim Sprung.

Bibliography

Primary literature

Avicenna

Avicenna, *De Congelatione et conglutinatione lapidum*, E.J. Holmyard, D.C. Mandeville (eds.), Paris 1927.

Boccaccio

G. Boccaccio, *Geneologie deorum gentilium*, Vincenzo Romano (ed.), Bari 1951.

Eustathios

Eustathios Archiepiscopus Thessalonicensis, *Dionysios Periegetes*, G. Berardy (ed.), Leipzig 1828.

Ovid

Ovid, *The Metamorphoses*, translation by M.M. Innes, Harmondsworth 1955.

Pausanias

Pausanias, *Hellados Periegesis*, translation by W.H.S. Jones, H.A. Ormerod, Cambridge 1918.

Palaephatus

Palaephatus, *Peri Apiston* (Περὶ ἀπίστων), in *Mythographi Graeci*, N. Festa (ed.), vol. 3, fasc. 2, Leipzig 1902.

Philemon

Philemon, *Fragmenta Poetarum Comoediae Novae*, in *Fragmenta comicorum graecorum*, A. Meineke (ed.), vol. IV, Berlin 1841.

Shikibu

M. Shikibu, *Tale of the Genji* [源氏物語, *Genji Monogatari*, translation by J. Vos, vol. 1, Amsterdam 2013.

Tzetzes

J. Tzetzes, *Historiarum Variarum Chiliades*, T. Kiessling (ed.), Leipzig 1826.

Vasari

G. Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze [1550] 1853.

Secondary literature

Baader, Wolf 2010

H. Baader, G. Wolf (eds.), *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*, Zurich/ Berlin 2010.

Baert 2004

B. Baert, *El pensamiento petrificado. A propósito de la tercera dimensión en la teoría de la imagen medieval*, in Fundación Carlos de Amberes, *El fruto de la fe. El legado artístico de Flandes en la isla de la Palma en el siglo XVI*, exh. cat., Madrid 2004, 119-127.

Baert 2013

B. Baert, *Nymphe (Wind). Der Raum zwischen Motiv und Affekt in der frühen Neuzeit* (Zugleich ein Beitrag zur Aby Warburg-Forschung), "Ars" 46, 1 (2013), 16-42.

Baert 2014

B. Baert, *Nymph. Motif, Phantom, Affect. A Contribution to the Study of Aby Warburg (1866-1929)*, Leuven/ Walpole 2014.

Baert 2016a

B. Baert, *Nymph. Motif, Phantom, Affect. Part II. Aby Warburg's (1866-1929) Butterflies as Art Historical Paradigms*, Leuven/ Walpole 2016.

Baert 2016b

B. Baert, *In Response to Echo. Beyond Mimesis or Dissolution as Scopis Regime (with Special Attention to Camouflage)*, Leuven/ Walpole 2016.

Baert 2017a

B. Baert, *About Stains or the Image as Residue*, Leuven/ Walpole 2017.

Baert 2017b

B. Baert, *Marble and the Sea or Echo Emerging (A Ricercar)*, in *Treasures of the sea. Art before Craft*, Avinoam Shalem (ed.), "Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte" 5 (2017), 35-54.

Baert 2017c

B. Baert, *En retour d'Echo. La dissolution comme régime scopique*, in Laura Marin, Anca Diaconu (eds.), *Usages de la figure. Régimes de figuration, Texte & Imagine*, Bucharest 2017, 203-216.

Baert 2018

B. Baert, *What about Enthusiasm? A Rehabilitation. Pentecost, Pygmalion, Pathosformel*, Leuven/ Walpole 2018.

Bakhtin [1965] 1995

M. Bakhtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, [Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moscow 1965], translation by G. Leupold, Frankfurt-am-Main 1995.

Barkan 1993

L. Barkan, *The Beholder's Tale. Ancient Sculpture, Renaissance Narratives*, "Representations" 44 (1993), 133-166.

Barolsky 2005

P. Barolsky, *Ovid, Bernini, and the Art of Petrification*, "Arion. A Journal of Humanities and the Classics" 13, 2 (2005), 149-162.

Berger [1984] 2005

J. Berger, *And our faces, my heart, brief as photos*, London 2005.

Bordignon 2008

G. Bordignon, 'La parola all'immagine'. *Per un'iconologia dei sarcofagi romani*, "La Rivista di Engramma" 65 (2008).

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 (2012).

Bordignon 2015

G. Bordignon (ed.), *Scene dal mito*, Rimini 2015.

Bulfinch [1867] 2007

T. Bulfinch, *Bulfinch's mythology: The age of fable, or stories of the gods and heroes [1867]*, Sioux Falls 2007.

Centanni et al. 2000

M. Centanni et al., *Madre della vita, madre della morte. Figure e Pathosformeln. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas*, Tavola 5, "La Rivista di Engramma" 1 (2000).

- Chevalier, Gheerbrant 2002
 J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Pierre*, in J. Chevalier, A. Gheerbrant (dir.), *Dictionnaire des Symboles*, Paris 2002, 751-758.
- Cook 1964
 R.M. Cook, *Niobe and Her Children. An Inaugural Lecture*, Cambridge 1964.
- Crompton 2003
 L. Crompton, *Homosexuality and Civilization*, Cambridge MA 2003.
- De Castris 2001
 P. L. de Castris, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli 2001.
- De Halleux 2004
 E. de Halleux, art. *Niobé*, in *Iconographie de la Renaissance italienne*, Paris 2004. 202.
- Didi-Huberman 2001
 G. Didi-Huberman, *Dialektik des Monstrums. Aby Warburg and the Symptom Paradigm*, "Art History" 24, 5 (2001), 621-645.
- Didi-Huberman 2010
 G. Didi-Huberman, *Hepatische Empathie. Die Affinität des Inkommensurablen nach Aby Warburg*, "Trivium" 2 (2010), 2-17.
- Didi-Huberman 2012
 G. Didi-Huberman, *Warburg's Haunted House*, "Common Knowledge" 18, 1 (2012), 50-78.
- Didi-Huberman 2013
 G. Didi-Huberman, *Science avec patience*, "Images Re-vues" 4, 1 (2013), 1-16.
- Engramma MA
Mnemosyne Atlas. Readings and Pathways, Plate 5, Types of ancient pre-coinages 2. From the Magna Mater to the Mater Dolorosa: female figures of Dionysiac pathos [2000, 2004], "La Rivista di Engramma", Mnemosyne Atlas on line 2012
- Falciani, Natali 2010
 C. Falciani, A. Natali (eds.), *Bronzino. Artist and Poet at the Court of the Medici*, exh. cat., Florence 2010.
- Fenichel 1937
 O. Fenichel, *The scopophilic instinct and identification*, "International Journal of Psycho-Analysis" 18 (1937), 6-34.
- Fobelli 2007
 M. L. Fobelli, *Descrizione e percezione delle immagini acheropite sui marmi bizantini*, in A. Calzona (ed.), *Immagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, Milano 2007, 27-32.
- Forbes Irving [1987] 1990
 P. M. C. Forbes Irving, *Metamorphosis in Greek Myths*, Oxford [1987] 1990.

- Freedberg 1989
D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago/ London 1989.
- Gesell 2013
B. D. Gesell, *Pillars of Salt and Stone: The Alchemical Pilgrimage of the Petrified Feminine*, Carpinteria 2013.
- Gilby 1996
D. M. Gilby, *Weeping Rocks. The Stone Transformation of Niobe and Her Children*, Madison WI 1996.
- Girard 1972
R. Girard, *La Violence et le Sacré*, Paris 1972.
- Girard 1984
R. Girard, *Scandal and the dance. Salome in the Gospel of Mark*, "New Literary History" 15, 2 (1984), 311-324.
- Girard 2011
R. Girard, *Géometries du désir*, Paris 2011.
- Gnann 1997
A. Gnann, *Polidoro da Caravaggio (um 1499-1543). Die römischen Innendekorationen*, München 1997.
- Gombrich 1970
E. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Chicago 1970.
- Hagman 2001
G. Hagman, *Beyond Decathexis. Towards a New Psychoanalytic Understanding and Treatment of Mourning*, in R. Neimeyer (ed.), *Meaning Reconstruction and the Experience of Loss*, Washington 2001, 13-31.
- Hsu, Low 2008
E. Hsu, C. Low (eds.), *Wind, Life, Health. Anthropological and Historical Perspectives*, Oxford 2008.
- Ingold 2005
T. Ingold, *The Eye of the Storm. Visual Perception and the Weather*, "Visual Studies" 20, 2 (2005), 97-104.
- Ingold 2007
T. Ingold, *Earth, Sky, Wind, and Weather*, "Journal of the Royal Anthropological Institute" 13, (2007), 19-38.
- Ingold 2011
T. Ingold, *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*, London/ New York 2011.
- Johnson 2012
C. Johnson, *Metaphors, Memory and Aby Warburg's Atlas of Images*, Ithaca 2012.

Kemp 1991

W. Kemp, *Visual Narratives, Memory, and the Medieval Esprit du System*, in Susanne Kuchler, Walter Melion (eds.), *Images of Memory. On Remembering and Representation*, Washington/ London 1991, 87-108.

Koos et al. 1994

M. Koos et al (eds.), *Aby Warburg, Mnemosyne. Begleitmaterial zur Ausstellung im Hamburger Kunsthaus. 63 Bild- und Texttafeln*, Hamburg 1994.

Kristeva 1998

J. Kristeva, *Visions capitales: Arts et rituels de la décapitation*, Paris 1998.

Lesky 1936

A. Lesky, art. *Niobe*, in August Pauly, Georg Wissowa (eds.) *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, 33, Stuttgart 1936, 643-706.

Loh 2011

M. H. Loh, *Outscreaming the Laocoön: Sensation, Special Affects, and the Moving Image*, "Oxford Art Journal" 34, 3 (2011), 393-414.

Maccari 1876

E. Maccari, *Graffiti e chiaroscuro. Saggi di architettura e decorazione italiana. Secolo XV-XV*, Roma 1876.

North 2012

J. H. North, *Winckelmann's "Philosophy of Art". A Prelude to German Classicism*, Cambridge 2012.

Pardo 1991

M. Pardo, *Memory, Imagination, Figuration. Leonardo da Vinci and the Painter's Mind*, in Susanne Kuchler and Walter Melion (eds.), *Images of Memory. On Remembering and Representation*, Washington/ London 1991, 47-73.

Polati 2010

A. Polati, *Il cavalier Carlo Ridolfi (1594-1658). La vita e l'opera pittorica*, Vicenza 2010.

Rebaudo 2012

L. Rebaudo, *Il tema di 'Niobe in lutto'*, "La Rivista di Engramma" 99 (2012), 56-90.

Renger 2014

A.-B. Renger, "Imite-moi et ne m'imite pas". *Das "mimetische Begehren" als Ursprung des krisenhaften Verlaufs der Meister-Schüler-Beziehung nach René Girard*, "Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie" 23, 2 (2014), 48-62.

Richter 1992

S. Richter, *Laocoön's Body and the Aesthetics of Pain. Winckelmann, Lessing, Herder, Moritz, and Goethe*, Detroit 1992.

Schmitz 1969

H. Schmitz, *System der Philosophie*, 3, 2 (*Der Gefühlsraum*), Bonn 1969.

Schwarzenberg 2000

E. Schwarzenberg, *Colour, Light and Transparency in the Greek World*, in *Medieval Mosaics. Light, Color, Materials*, E. Borsook et al, (eds.), Firenze 2000, 15-34.

Semon 1908

R. W. Semon, *Die Mnème*, Leipzig 1908.

Sidgwick 2014

E. Sidgwick, *From Flow to Face. The Haemorrhoid Motif (Mark 5:24b-34) between Anthropological Origin and Image Paradigm*, Leuven 2014.

Stoichita 2015

V. Stoichita, *The Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Meta-Painting*, Turnhout 2015.

Tisano 2018

A. Tisano, *Niobe in lutto. Dipingere il silenzio. La fortuna iconografica della versione eschilea nella ceramica magnogreca di IV secolo*, "La Rivista di Engramma" 152 (2018).

Von Werlhof 2007

C. von Werlhof, *Satanologie angesichts der Apokalypse. Wovon René Girard (nicht) spricht und was daraus folgt*, in Wolfgang Palaver, Andreas Exenberger, Kristina Stöckl (eds.), *Aufgeklärte Apokalyptik. Religion, Gewalt und Frieden im Zeitalter der Globalisierung*, Innsbruck 2007, 355-390.

Verhaeghe 2013

P. Verhaeghe, *Louise Bourgeois. Chtonische kunst of de weg naar het Reële en Terug*, in M. De Kesel, S. Houppermans, M. Kinet (eds.), *For Your Pleasure? Psychoanalyse over esthetisch genot*, Antwerp 2013, 69-90.

Warburg 1888-1895

A. M. Warburg, *Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde (Monistischen Kunstpsychologie)*, 2, 1888-1895, WIA, III 43.2.1.

Warburg 1892

A. M. Warburg, *Introduction to the second proof of the doctorate on Sandro Botticelli (1445-1510)*, 1892, WIA, III. 39. 6, 1.

Warburg *Einleitung*

A. M. Warburg, *Einleitung*, einleitende Worte der *Bilderatlas Mnemosyne*, Juni 1929 [WIA III.102.3-4]; erste Version für *Geburtstagsatlas*, hrsg. von G. Bing, E.H. Gombrich, F. Saxl, 1937 [WIA III.109]; *Einleitung zum Mnemosyne-Atlas*, im *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, hrsg. von I. Barta-Fliedl, C. Geissmar-Brandi, Salzburg-Wien 1992, 171-173; en. tr. M. Rempsey (ed.) *Mnemosyne Atlas. Introduction, 1929*, "La Rivista di Engramma" 142, 2017.

Warburg *Renewal*

A. M. Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity. Contributions to the Cultural History of the Renaissance [Die Erneuerung der heidnischen Antike]*.

Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance, Berlin/ Leipzig 1932], Kurt W. Foster (ed.), translation by D. Britt, Los Angeles 1999.

Warburg GS II.1

A. Warburg, *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, hrsg. M. Warnke, C. Brink, Berlin 2000.

Warburg WEB

A. M. Warburg, *Werke in einem Band, auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*, M. Treml, S. Weigel, P. Ladwig (hrsg.), Berlin 2010.

Welcker 1836

F. G. Welcker, *Über die Gruppierung der Niobe und ihrer Kinder*, Bonn 1836.

Wiemann 1986

E. Wiemann, *Der Mythos von Niobe und ihren Kindern. Studien zur Darstellung und Rezeption*, Worms 1986.

Zeidler 2018

P. Zeidler, *Die Tötung der Niobiden, in Göttliche Ungerechtigkeit? Strafen und Glaubensproben als Themen antiker und frühchristlicher Kunst*, exh. cat., F. Rumschreid, S. Schrenk, K. Kressirer (hrsg.), Bonn 2018, 15-22, 23-77: cat. nos. 1-42.

English abstract

A very complex article that sinks into the mythology of the Niobe's transformation into a weeping rock. The material inertia, the petrification of the form as a final outcome is set in counterpoint to the dynamism of the highest degree of pathetic expression, Warburg's *Pathosformel*, and opens to a comparison on *Paragone's* rhetorical theme in the debate between the arts. The cluster of motifs around the figure of Niobe - hybrid, lament and chthonic substrate - become direct access to a bipolar hermeneutic of the visual medium: the "historical psychology of human expression" that navigates between Apollo and Dionysus.

key words | Niobe; metamorphosis; petrification

L'oro di Tarkovskij

Per un'iconologia indebita di Andrej Rublëv (1966)

Giacomo Confortin

In quanto registrazione impressa nella memoria, il ricordo è una struttura
proteica,
come la testa di uno spermatozoo, o come un ovulo.
Nel nostro cervello non esistono parole e sentimenti:
i nostri ricordi sono immagini redatte nel linguaggio degli acidi nucleici
su cristalli asincronici a grandi molecole.
Stanisław Lem, *Solaris*, 1961

***Incipit.* 1 + 1 = Tarkovskij regista medievale**

La nostra tesi è che un significato medievale non allusivo, ma sostanziale, sia sorto dal coro di arti disparate dirette dal regista Andrej Arsen'evič Tarkovskij nel 1966, per il film cui diede il nome il pittore di icone Andrej Rublëv (1360 ca.-1430); inoltre, che tale senso si distingua appieno con la lente iconologica che Erwin Panofsky per primo, nel 1934, rivolse alle 'immagini in movimento'. D'altronde non serve una visione attenta per rifiutare ad *Andrej Rublëv* una banale collocazione tra le 'biografie d'artista'. Genere, questo, "quanto mai insidioso, perché induce a un uso mimetico-decorativo del riferimento pittorico e comporta un collegamento, a volte forzato, tra aneddoto biografico e figurazione pittorica" (Costa 1991, 14); un genere, per giunta, che si presta a *pastiche* anacronistici che ne minano la plausibilità, posto che anche quando sia applicato "un criterio filologico-cronologico, la produzione dell'universo figurativo [...] può essere il risultato di un processo di adattamento e di rifunzionalizzazione di elementi cromatici, plastici, luministici ecc., desunti dai più diversi contesti" (*ivi*, 17).

Non sembrano questi, infatti, i peccati di Tarkovskij. Innanzitutto, il regista fugge gli espedienti grafici che propongano facili (e fallaci) piste

ideologiche verso una tradizione la cui resa sarebbe altrimenti più ardua – in altre parole, non si serve delle associazioni stereotipiche: ‘cavaliere con la spada’ o ‘affresco del XV secolo’ uguale ‘Medioevo’. In secondo luogo, è tanto più coerente il confronto che durante tutto l’arco della proiezione egli opera tra la psicologia del protagonista e la sua concezione della pittura (incarnate entrambe nella visione delle icone, che lo spettatore guadagna nel finale). Quest’arte – talvolta per vie profonde – innerva interamente la pellicola.

Una propedeutica allo studio delle scrupolose fonti di ‘Tarkovskij medievale’ è necessaria. Tuttavia, questa non può essere intesa soltanto a dimostrare come, per il regista, la pittura del Quattrocento sia altro da un orpello retorico o un suggerimento scenografico. È possibile che una sequenza, dal significato riposto, tratta dalla sua filmografia matura dica qualcosa della vita complessa delle arti visive all’interno di *Andrej Rublëv*.



1 | *Nostalgia*, 61'48.

La sequenza inizia fuori la casa di Domenico, che è scostata dal paese: Gorčakov vi si è recato in taxi per parlare col matto. Fra l'erba alta dell'ingresso questi sta pedalando, quando alcuni tuoni, di lontano, promettono un temporale che si fa presso in una luce grigia. Oltre un portone, però, il poeta russo scopre questo paesaggio: le colline asciugate dal sole si sono stese fino agli scuri aperti, e sono entrate su un tappeto di

pozzanghere, su cui scivola la cinepresa. Da un'altra stanza Domenico lo richiama dal suo sogno. Così, il matto si accosta a una finestra e stende la mano verso Gorčakov; lentamente, solleva una bottiglia – chi vive illeso il mondo dei sani può distillare questa verità:

Una goccia più una goccia fanno una goccia più grande, non due.

Ecco che noi, alla luce della medesima finestra, vediamo una metafora che porta a strade secondarie, tracciate al confine tra il cinema e la pittura. Durante le riprese di *Nostalghia*, ci piace credere che Tarkovskij tornasse in silenzio a una ventina d'anni prima. All'incontro, vale a dire, della sua arte con Rublëv. $1 + 1 = 1$. La scritta (che pure echeggia come un motto delfico) sulle povere pareti di Domenico può dirci del frutto di questo incontro [Fig. 1: in questa didascalia, come nelle altre dell'articolo, e talvolta nel testo, i numeri indicano il minutaggio della scena mostrata o citata].

Crediamo quindi di poter ampliare così tanto la tesi da sostenere che *Andrej Rublëv* si sia fatto cornice di uno scambio linguistico biunivoco: riformando il significato delle proprie fonti pittoriche, e creandone uno nuovo, per il concorso tra quelle e il proprio mezzo cinematografico. Se non basta cercare le tracce delle icone davanti la cinepresa, né studiare come la cinepresa abbia formato la nostra attesa delle icone, col rischio di attenersi agli sterili problemi della traduzione figurativa da un'arte all'altra; allora gioveranno a queste immagini le tre fasi analitiche dello sguardo di Panofsky – *pre-iconographic description*, *iconographic analysis* e *iconological interpretation* – con il fine di scoprire, nell'ultimo esempio, che il film ha integrato due momenti lontani della medesima storia artistica in una terza invenzione. Ovvero, per stringersi alla nostra metafora, che *Andrej Rublëv* è divenuto quella “goccia più grande” nel palmo di Domenico.

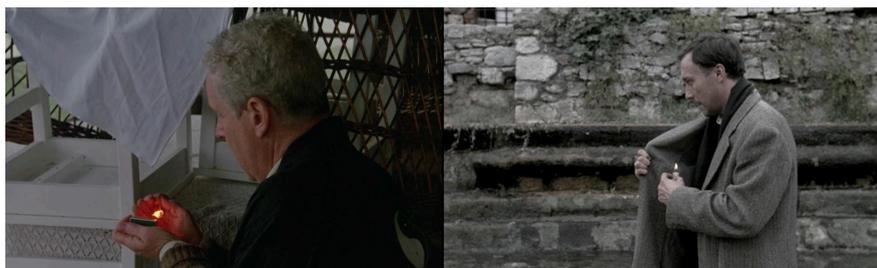
1. I tre Andrej

Non ricordo se ho scritto su questo quaderno del colloquio che ho avuto con Pasternak, o meglio con la sua anima, durante una seduta spiritica. (Son troppo pigro per andare a rileggere.) Alla mia domanda: “Quanti film farò ancora?”, mi rispose: “Quattro”. Al che io: “Così pochi?”, e Pasternak: “Però

belli". Uno dei quattro l'ho fatto. Si può definire un bel film? Comunque mi piace (Tarkovskij [1989] 2002, 112).

Il 16 febbraio del 1973 Tarkovskij annotava così nel suo diario. I tre film che aveva già fatti erano *L'infanzia di Ivan* (*Ivanovo detstvo*, 1962), *Andrej Rublëv* (id., 1966) – due pellicole definibili ancora ‘sperimentali’ – e *Solaris* (*Soljaris*, 1972). Quest’ultimo insieme a *Lo specchio* (*Zerkalo*, 1974) – l’opera della citazione presente – costituisce una fase detta “della memoria”. Tarkovskij morirà a cinquantaquattro anni in una clinica parigina, e non può sapere, quando scrive di questo colloquio, che Pasternak aveva ragione. Girerà ancora *Stalker* (id., 1979), *Nostalghia* (id., 1983) e *Sacrificio* (*Offret/Sacrificatio*, 1986): la sua “trilogia della catastrofe”. Sette film in tutto, i quali con i saggi di diploma al Vgik e *Tempo di viaggio* (1983) – il documentario sulla ricerca dei set italiani – formano una filmografia tanto breve da contenersi in una lista, quanto densa, grondante di senso, troppo agitata per poterne raggiungere il fondo nel giro di un’introduzione.

Cominciamo quindi dalla fine: dal momento in cui Alexander dà alle fiamme la sua bella casa per scongiurare una minaccia nucleare, chiudendosi poi nel silenzio consapevole della sua ‘offerta’. Sono altri due ‘pazzi’ che l’hanno accompagnato fino al rogo, Otto e Maria – allo stesso modo in cui Domenico aveva affidato ad Andrej Gorčakov la sua missione (attraversare la piscina di Bagno Vignoni con una candela accesa) [Figg. 2, 3]. Ma posto in controluce, questo particolare carattere tarkovskiano, questa guida ‘ai margini’, si rivela prossimo allo *jurodivnyj*, lo ‘stolto in Cristo’ russo, che santo in vita ricerca il disprezzo come mezzo d’ascesi.



2 | *Sacrificio*, 134'07.

3 | *Nostalghia*, 109'18.

Diciamo un'altra cosa:

La Chiesa orientale [...] conserva l'atteggiamento dei primi cristiani che aspettavano il giorno ultimo del mondo e il giudizio finale con gioia, con la preghiera Maranatha, Signore vieni presto! (Špidlíck 1996, 102-108).

Tutto il contrario dell'uomo occidentale, malato dell'ignoranza delle *eschata*, le 'cose ultime'. Allora, di un altro sacrificio da quelli che intendiamo ci parla il regista. Il quale è russo, molto prima di essere *homo Souieticus*, "russo per il suo continuo nutrirsi all'*humus* della matrice slava" (Cangià 1996, 72-73). Chi fu quindi Tarkovskij, che lasciò la vita filmando la follia e chiamandola 'fede'?

Sensibilità iperattiva combinata in un animo pervaso da mistica spiritualità, personalità forte e gentilissima, carattere tormentato e tendenzialmente pessimista, impostazione estetica tra l'onirico e il rigoroso, tra il predicatorio e l'apocalittico, tra l'esaltazione per l'ineliminabile dolore necessario alla ricerca della verità e incubiche rappresentazioni di grande poesia miste a squarci di profezia (Borin 2004, 13).

Se è vero che l'ambizione di Tarkovskij fu di "filmer comme acte de foi" (Baecque 1989, *Avant-propos*), i frutti del *Sacrificio* di Alexander non si faranno attendere:

Un monaco, passo dopo passo, secchio dopo secchio, portava l'acqua sulla montagna e innaffiava l'albero inaridito, credendo senz'ombra di dubbio nella necessità di ciò che faceva, senza abbandonare neppure per un istante la fiducia nella forza miracolosa della sua fede nel Creatore. E così poté assistere al Miracolo: una mattina i rami dell'albero si rianimarono e si coprirono di foglioline. Ma questo è forse un miracolo? È soltanto la verità (Tarkovskij [1986] 2016, 209).

Agli occhi di Andrej Arsen'evič quel monaco doveva somigliare ad Andrej Rublëv. La *Notizia dell'anno 6913* (1405) informa che:

In quella stessa primavera si cominciò ad affrescare la chiesa in muratura della Santa Annunciazione, al palazzo del Gran Principe, non l'attuale, e i maestri erano il pittore Teofane il Greco, lo starec Procoro di Gorodec e il

monaco Andrej Rublëv; finirono il lavoro in quello stesso anno (cit. in Gonneau 2006, 31).

Un secolo e mezzo più tardi, lo *Stoglavij Sobor*, Concilio dei cento capitoli, sanciva riguardo l'iconografia trinitaria che "i pittori devono riprodurre i modelli antichi, quelli degli iconografi greci, di Andrej Rublëv e degli altri pittori famosi" (ivi, 33-34). Ai due capi di questo breve arco di tempo, dunque, sono testimoniate, del medesimo artista, la prima apparizione e la consacrazione. Ma a dispensare dalla ricerca della formula che meglio si attagli alla pittura e alla fortuna di quello, avviene la sua *Trinità* [Fig. 4].



4 | Andrej Rublëv, *Trinità*, 1422-27, Mosca, Galleria Tret'jakov.

Torniamo anche qui alla fine. Andrej dipinse l'icona al suo vecchio monastero della Trinità di San Sergio probabilmente fra il 1422 e il 1427, vale a dire fra il ritrovamento delle reliquie del santo fondatore e la morte di Nikon, l'egumeno che aveva commissionato la decorazione del *Troizkij Sobor* per celebrare la scoperta. Non c'è dubbio che il fedele inesperto, a Occidente, con fatica riconosca nel dialogo di tre angeli seduti a un tavolo la rappresentazione del dogma della Trinità cristiana. L'esegesi della leggenda biblica del Genesi (18,1-15) – dei tre viandanti nell'ora più calda del giorno

alla tenda di Abramo, presso le querce di Mamre – da Rublëv è trascritta con assoluto accordo di ritmi circolari. Tale tipo iconografico, di lì a poco assunto a modello, deriva forse dalla fonte contemporanea dell'*Epistola a un pittore di icone* (erroneamente riferita allo Pseudo-Dionigi l'Aeropagita), nella quale si legge dell'analogia tra il Sole (il cerchio) e la Trinità. Come quello si dà nella forma di globo, raggi e luce, così questa è espressa dal Padre, dal Figlio e dallo Spirito Santo – gli angeli di destra, centrale e di sinistra nell'icona di San Sergio (Allenov-Dmitrieva-Medvekova 1993, 82).

L'armoniosa fusione dei colori chiari, portati a perfetta unità e consonanza, la musicalità ritmica delle linee e delle tinte, la libertà, l'unità e la scioltezza

del fatto rappresentato, l'equilibrio compositivo, la profondità di pensiero (Ivanova-Demina 1966, 6).

Ecco i tratti della nuova scuola di pittura moscovita che giungono a compimento nella *Trinità*, la cui riscoperta (avvenuta nel 1904 ad opera di Vasilij Gur'janov) diede un grande impulso alla ricerca, al collezionismo e alla riflessione su questa che tornava ad essere un'arte (Foletti 2011, 121-122). Un patrimonio nazionale che Tarkovskij non mancò di cogliere, e di coltivare coi propri strumenti:

Ma ecco che tra la cinepresa e il cielo della *Trinità*, con le sue sfumature dorate, appaiono gli schizzi delle prime gocce di pioggia, che lentamente si moltiplicano e si intrecciano in veri e propri rivoli scintillanti, illuminati dai bagliori di una tempesta lontana. Si sente il suono fruscante e monotono della pioggia (Tarkovskij 1992, 203).

In otto episodi, un prologo e un esodo il cineasta russo ha scandito le soste, le svolte, e infine la meta del cammino interiore – inquadrato però all'intersezione continua con il mondo della vita collettiva – che il suo protagonista ha percorso nelle lunghe ore in bianco e nero. Procediamo con ordine a dimostrare perché *Andrej Rublëv* sia quella 'terza goccia' della metafora su cui indugiamo, vale a dire in che modo il film faccia corrispondere Tarkovskij a Rublëv (e viceversa).

I primi argomenti sono per necessità argomenti di poetica, che possono lambire la materia del nostro discorso solo sulla sponda immateriale dei giochi di rispecchiamento fra artisti: di quei percorsi di allusione (se lasciati nella vaghezza) o di reale identificazione che un creatore disegna verso un altro nella storia della propria arte, al fine di porsi in un segno autorevole o di trovarsi un *alter ego* storico. È questo il nostro caso? C'è chi ha voluto tirare tra i due un filo rosso nella comune ribellione alla propria società (Cangià 1996, 76), ma questo, a queste date, ci sembra impossibile, se non altro in questi termini. Sospendendo i discorsi troppo diffusi sui rapporti di committenza medievali e sulla censura artistica sovietica, basti notare qui che piuttosto apparenta il regista e il pittore la medesima spinta predicativa. Si dice che Tarkovskij denunci nei suoi film le ingiustizie di ogni genere. È certamente vero. Ma non è soltanto un'accusa. Vi appare anche una grande compassione per il mondo che

sembra andare verso la catastrofe (Špidlíck 1989, 24). E vi risuona quell'appello spirituale che al cineasta pareva di udire dalle tavole dell'iconografo.

[Andrej] non esprime il peso insopportabile della vita che è la sua, del mondo che lo circonda. Cerca il seme della speranza, dell'amore, della fede negli uomini del suo tempo. Lo esprime attraverso il proprio conflitto con la realtà in modo non diretto, ma allusivo, e questo è geniale (Tarkovskij 1970).

Tuttavia, è un altro e più profondo il punto di contatto tra Andrej Arsen'evič Tarkovskij e Andrej Rublëv.

2. Pittura e simbolismo in Tarkovskij

Non si può dire che il cinema sia fatto di piccole 'storie' recitate e filmate. Questo non ha niente a che vedere col cinema. Prima di tutto il film è un'opera che è impossibile realizzare con qualsiasi altro mezzo artistico. Il cinema è solamente ciò che si può creare con i mezzi cinematografici, e solo quelli (Tarkovskij [1989] 2002, 94).

"Il cinema è solamente ciò che si può creare con mezzi cinematografici, e solo quelli". Così decretava Tarkovskij nel suo diario, e prendeva intimamente parte al dibattito intorno i rapporti fra le arti figurative e il cinema. Dibattito che non è ingiustificato dire che si apra in tante facce e si possa inquadrare da tante angolature quante sono le manifestazioni di quelle stesse arti, alla luce della longevità del rapporto e del numero delle risposte avanzate. Mentre la citazione proposta esprime un giudizio inequivocabile. Secondo il regista "la pittura è la prima arte da cui il cinema deve allontanarsi, proprio per non cadere nella tentazione di trasferire direttamente un dipinto sullo schermo, cosa che annulla l'autonomia creativa e porta solo alla concezione di immagini derivate" (Campari 1994, 17). Eppure di pittura in Tarkovskij se ne vede tantissima, non solo nel film sul pittore. L'unico esempio, tratto dal contenitore storiografico dell'arte moderna, affiora come l'iceberg dalla filmografia.



5 | Pieter Bruegel, *Cacciatori nella neve* (Dicembre o Gennaio), 1565, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

6 | *Andrej Rublëv*, 46'22.

Il dipinto dei *Cacciatori nella neve* di Pieter Bruegel [Fig. 5] scopre tra i film del regista russo degli anni Sessanta e Settanta (*Andrej Rublëv* e *Solaris*, ma anche *Lo specchio*) un guado accessibile a chi soppesi i passi sui giusti appoggi, senza affondare nel profluvio dei rimandi artistici tarkovskiani, i quali sono variati nella tecnica di ripresa, nella trasparenza dell'esposizione e nei valori spirituali che il regista vi affibbia. Proviamo un passaggio veloce. Nell'episodio della *Passione secondo Andrej* dell'opera dedicata a Rublëv, il tassello invernale degli ipotetici *Mesi* del maestro fiammingo è presente nella forma di *tableau vivant*. Come Bruegel, anche Tarkovskij assembla la sua veduta d'insieme attraverso diverse vedute 'lenticolari'. Lì è un gruppo di uomini che scuovia il maiale davanti una taverna, qui una vecchia che conduce una mucca. Lì una squadra di cacciatori è intenta a scendere una china bianca, qui sfilano Cristo, la Madonna, la Maddalena e Simone di Cirene, e le guardie del Gran Principe cavalcano verso il colle (46'22) [Fig. 6] – è la visione del Calvario russo, dal limpido valore meta-testuale, che ha il protagonista del film mentre discute col maestro Teofane dello scopo dell'arte e della natura dell'uomo. Tanto il 'pittore dei contadini' quanto il 'regista dei *mužiki*' hanno popolato i propri paesaggi delle proprie comparse, per poi ritrarsi nella prospettiva di chi non viene turbato dai rivolgimenti della storia, se non quando ne è vittima (vittima e carnefice, invece, si scambieranno d'abito in un'altra pellicola sovietica, *L'ascesa* di Larisa Shepitko, del 1977, dove il Ponzio Pilato che manda a morire i partigiani della Grande guerra patriottica sarà interpretato da Anatolij Solonicjn, l'attore che fa l'Andrej del nostro film).

A tutt'altra funzione adempiono invece i *Cacciatori nella neve* in *Solaris*. Al centro della stazione orbitante attorno al misterioso pianeta – coperto di

un oceano capace di dar forma ai ricordi degli uomini – è presente una biblioteca, alle cui pareti sono appese delle riproduzioni delle opere di Bruegel. Hari, la moglie defunta del protagonista Kris Kelvin, fuma una sigaretta in silenzio davanti i dipinti (128'48). “Then, abruptly, the film cuts to a close-up detail of *Hunters in the Snow*, launching a lyrical sequence [...] in which the camera, ostensibly independent of the diegesis, roves over the picture plane”. A percorrere la pittura è l’occhio del personaggio femminile, il quale, sconvolto per aver appreso di non esistere se non nella luttuosa memoria altrui, trova nel dipinto rinascimentale “a kind of short-cut to reclaiming her humanity” (Raiser 2014, 10-12) [Fig. 7].



7 | Solaris, 132'56.

È quindi rivelatore un aneddoto dalla biografia di Tarkovskij.

Riguardo al rapporto di Tarkovskij con la pittura, mi sia consentito un ricordo personale. Quando abitava a Firenze ebbi occasione di chiedergli se andava agli Uffizi. Mi rispose che riusciva a vedere soltanto le prime sale, adorava Simone Martini, Ambrogio Lorenzetti e Giotto. Gli ori di quelle tavole gli ricordavano le icone, e anche gli sguardi delle madonne. Col Rinascimento la pittura italiana si era allontanata dalla tradizione dell'icona, come la cultura – esaltando l'uomo – aveva “voltato le spalle alla spiritualità e a Dio” (Cataluccio 1989, 34).

La testimonianza mette in luce la profonda radice russa dell'estetica tarkovskiana, vicina alle posizioni della teologia dell'immagine di Florenskij o Evdokimov (Florenskij [1935] 1983; Evdokimov [1970] 2002),

in cui la bellezza dell'arte risulta sempre connaturata al suo valore morale, e pertanto ambigua e potentemente simbolica. D'altronde è evidente l'ambiguità nell'idea di 'simbolico' nella sua cinematografia. Da un lato, sono netti (e quasi violenti) i commenti che Tarkovskij riserva al lavoro di sovra-interpretazione di cui cadono 'vittima' le sue opere.

Sono nemico del simbolismo. Per me è un concetto troppo stretto, messo là semplicemente per essere decifrato. Ma un'immagine artistica è indecifrabile (*Andrej Tarkovskij* 1987, 33).

La messa in scena nel cinema ha il compito di sconvolgerci con l'autenticità degli atti rappresentati, con la bellezza delle immagini artistiche, con la loro profondità, e non con un'importuna illustrazione del significato racchiuso in essi (Tarkovskij [1986] 2016, 26).

Sono straordinariamente esatte le considerazioni formulate a questo proposito da Viačeslāv Ivànov: "Il simbolo è veramente tale soltanto quando [...] esprime nel proprio linguaggio arcano (ieratico e magico) dell'allusione e della suggestione qualcosa di inesprimibile, qualcosa rispetto cui la parola esteriore è inadeguata" (Tarkovskij [1989] 2002, 183).

Ma non brillerebbe nell'esercizio del dubbio chi credesse a un regista i cui film smentiscono a questo modo, tanto sonoramente, le dichiarazioni programmatiche. Per gli esiti che si prospettano, vale la pena di contraddire Tarkovskij.

La terza citazione proposta è contenuta nella pagina del diario del 27 gennaio 1976, cui il regista affida l'appassionato assenso all'idea della supremazia del simbolo sulla parola. Dunque dell'immagine sulla parola. Appare più chiaro questo nella lettura di un passo biblico in *Andrej Rublëv*. Alla Cattedrale della Dormizione di Vladimir tutto è predisposto per dipingere il *Giudizio universale*, ma Andrej non vuole dare inizio ai lavori. Dal ciglio opposto di una lunga strada che taglia un campo sullo sfondo, il pittore confessa al confratello Daniil che non intende incutere timore al popolo con la sua arte. Finché, ad un tratto, ritorna nella memoria all'episodio dell'accecamento degli scalpellini, che avevano lasciato il palazzo del Gran Principe Vassilij per quello di suo fratello Jurij (70'33). Si

sente la voce del monaco recitare: “Se parlassi le lingue degli uomini e degli angeli, ma non avessi la carità, sarei come bronzo che rimbomba o come cimbalo che strepita” (1 Cor 13,1); e si vedono le bianchissime sale del palazzo appena decorate, mentre da un pioppeto vicino piove una lieve cascata di piumini sul pittore e la principessina che giocano. Il rifiuto di Andrej – al ricordo di una tale crudeltà – viene visualizzato da Tarkovskij in questo modo soave, per antitesi. Il brano della lettera di san Paolo non sembra aver dato vita a queste immagini, ma ne diventa un commento, una glossa esegetica, un ulteriore scarto che parla proprio del valore morale dell’arte, che senza la carità – cioè l’amore – porta alla vanità e alla violenza. La parola non illustra quindi una sceneggiatura, ma compie la maturità semantica dell’immagine simbolica.



8 | Lo *stalker* in una foto sul set, a colori, immerso tra i simboli tarkovskiani.

E ancora: l’acqua, gli animali, la vegetazione sono a pieno titolo sintagmi del discorso filmico tarkovskiano, e come tali possono leggersi tanto nel loro primo significato letterale, quanto in un secondo, figurale [Fig. 8]. L’acqua, ad esempio, in Tarkovskij traduce sempre il fluire del tempo – quel tempo ‘sculpto’ all’interno del piano-sequenza – così da essere simbolo del Cinema in sé prima di dire qualsiasi altra cosa. Ed ogni forma in cui

appare dice qualcosa di diverso. Durante il cammino dello *stalker* nella Zona (nel film del 1979), essa, dapprima, è il fango della culla rigenerante in cui si adagia il protagonista (77’53). Il fango in cui il regista vedeva “solo la terra mescolata all’acqua, il limo in cui nascono le cose” (Argentieri 1988, 17). Poco più tardi, invece, sarà una pozza stagnante (85’09), verso cui più volentieri si deve volgere la cinepresa: giacché il cielo “è vuoto e non ci sono che i suoi riflessi sulla terra, nel fiume, nelle pozzanghere che sono importanti e mi interessano” (Tarkovskij [1986] 2016, 26).

Quindi, ciò che a nostro parere rinnega Tarkovskij – e che lo getta “in uno stato di rabbia e di disperazione” (*ivi*, 183) – è il lavoro di decrittazione dei cultori dell’x e dell’y, l’asfissiante trama di corrispondenze astratte che si debbono figurare i compilatori. Serve invece una ‘grammatica

simbolica', un metodo di analisi che dia risalto e un nuovo significato a tutte le epidemiche ricorrenze di oggetti tarkovskiani, di cui qualcuno ha stilato interi cataloghi.

Lasciamo parlare dunque due personaggi di *Andrej Rublëv*, un capo tataro in groppa al suo cavallo e un principe traditore.

3. Panofsky e il bambino “nella scatola”. Iconologia e immagini in movimento



9 | Andrej Rublëv, *Natività di Cristo*, 1405 ca., Mosca, Cattedrale dell'Annunciazione.

“Senti, principe, chi è quella femmina?”

“Non è una femmina, è la Vergine Maria. La *Natività* di Cristo”.

“E quello nella scatola?”

“Cristo, suo figlio”.

Consideriamo questa scena, che si svolge davanti un dipinto di Rublëv (a 100'30 del film), all'interno della cattedrale saccheggiata della Dormizione.

Confrontiamola ad un'altra, tipicamente 'cinematografica', ambientata in una qualsiasi strada del New Jersey, dove due uomini in completo scoprono la calvizie, sollevando una coppola di feltro sopra la testa:

Quando un mio conoscente per la strada mi saluta togliendosi il cappello, quello che io vedo da un punto di vista formale non è che il mutare di certi particolari all'interno di una configurazione che rientra in quella generale struttura di colore, linee e volumi che costituisce il mio mondo visivo (Panofsky [1955] 2010, 31).

Con un cappello debuttava il discorso sul 'metodo' iconologico che Erwin Panofsky affidava alla riedizione del 1955 di *Meaning in the Visual Arts*. E continuava: “Quando io identifico [...] questa configurazione [ovvero di un conoscente che mi saluta] ho già superato i limiti di una percezione puramente formale e sono già entrato in una prima sfera di soggetto o significato”.

Al di là della forma, Panofsky riconosceva un mondo di senso tripartito, sillabato in “oggetto” da interpretare e “atto” di interpretazione (per il quale ci si avvale prima di un “corredo” e poi un “correttivo”). Quando pure il nostro capo tataro a cavallo avesse fatto esperienza pratica di quel preciso tipo di oggetto-‘culla’, avrebbe legittimamente potuto ignorare di vivere il momento della storia dello stile in cui questo viene dipinto come ha fatto Andrej Rublëv. Per tacere, inoltre, della conoscenza delle fonti letterarie di cui si è servito il pittore. Tanto più che “di fronte a rappresentazioni di temi diversi da quelli della Bibbia o di scene che escono da quel tanto di storia e mitologia che è conosciuto dalla media ‘persona colta’, siamo tutti dei boscimani australiani” (ivi, 40). Ma se piuttosto di solcare il Pacifico valicassimo gli Urali, fatte queste premesse, non ci sorprenderemmo, se il cavaliere rispondesse, come ha risposto: “E che vergine è, allora, se ha un figlio?”

Non c’è quindi bisogno di sostenere che Tarkovskij avesse letto queste pagine per vedere nella messa in scena descritta il mancato riconoscimento di una *Natività di Cristo* rublëviana [Fig. 9], la quale è cambiata dal regista, senza troppi complimenti, da una delle piccole ‘Dodici feste’ del *Dodekaorton* moscovita in un grande affresco di Vladimir. Poiché questo è lungi dall’essere uno snodo narrativo giustificato, e anzi alla luce della deliberata manipolazione storica di Tarkovskij, sembra legittimo approfondire la questione dell’identificazione di un tema iconografico al cinema. È davvero possibile – come abbiamo annunciato nella tesi – tentare l’iconografia di una pellicola? La risposta è nel testo della conferenza che lo stesso Panofsky, nel 1934, tenne alla Film Library of the Museum of Modern Art di Princeton.

Per un contadino sassone intorno all’ottavo secolo non era facile capire il senso di un quadro raffigurante un uomo che versa dell’acqua sulla testa di un altro uomo, e anche più tardi molti trovarono difficile afferrare il significato di due donne in piedi dietro il trono di un imperatore. Per il pubblico del 1910 non era meno difficile capire il senso di un’azione muta in un film, e i produttori si servivano di mezzi di chiarimento simili a quelli che troviamo nell’arte medioevale. Uno di questi fu [...] l’introduzione di un’iconografia fissa che informava subito lo spettatore circa i fatti e i personaggi principali, così come le due donne dietro l’imperatore, se portavano rispettivamente una spada e una croce, simboleggiavano

unicamente la Fortezza e la Fede. Nacquero, identificabili dall'apparenza standardizzata, dal comportamento e dagli attributi, i tipi a tutti noti della Vamp e della Ragazza Per Bene (gli equivalenti moderni forse più convincenti delle personificazioni medioevali del Vizio e della Virtù) [...] (Id. [1934] 2015, 84-85).



10 | *Sunrise*, 14'59.

11 | Giotto, *Vizii: Ira*, 1306 ca., Padova, Cappella degli Scrovegni.

Non è difficile suggerire un esempio che illustri l'intuizione di questo confronto. Appena un trentennio dopo la fuga di boulevard des Capucines, scatenata all'arrivo del treno *en gare de la Ciotat*, nel 1927 gli spettatori del film di Murnau *Sunrise: A Song of Two Humans* distinguevano a prima vista la Donna-dicittà dalla Moglie-fedele, non altrimenti da come un padovano del Trecento, nella figura che si straccia le vesti agli Scrovegni, avrebbe riconosciuto il simbolo cristiano

dell'*Ira*. Così, assumendo la prospettiva sulla storia delle immagini che era stata suggerita a Panofsky da Aby Warburg, l'attrice Margaret Livingston, contorta come una Menade a ritmo di Charleston, tra le braccia del suo campagnolo può forse comprendersi meglio se posta accanto all'allegoria del Vizio, dipinta da Giotto tra il 1302 e il 1305 [Figg. 10 e 11]. "Proprio perché mosso da interessi analitici e conoscitivi" e perché ispirato alla lezione warburghiana, il sistema di Panofsky "non è condizionato in alcun modo da pregiudiziali valutative e di 'prestigio' culturale e artistico" (Garroni 1968, 15-16), ed è anzi sgombro da ogni ostacolo temporale: tanto da poter osservare insieme l'arte medievale e il cinema delle origini.

Tuttavia, non ci si può limitare ad una "descrizione" di posture comuni. Infatti:

I film coordinano cose materiali e persone, e non un mezzo neutro, in una composizione che riceve il suo stile, e può divenire persino [...] preterintenzionalmente simbolica, non tanto da un'interpretazione nella mente dell'artista quanto dalla effettiva manipolazione di oggetti fisici (Panofsky [1934] 2015, 94-95).

E quando gli “oggetti fisici” coordinati nel film fossero opere d’arte ‘maggiore’, passibili per se stesse di un’interpretazione? Ecco che di *Andrej Rublëv* potremmo fare un’interpretazione iconologica ‘al quadrato’, sommando i simboli espressi dai significanti eterogenei del film, come le icone inquadrare e la cinepresa per inquadrarle. Ed ecco che, in conclusione, il metodo col quale studiare le intersezioni tra la pittura medievale moscovita e l’opera di Tarkovskij – col fine di scoprirne la dipendenza reciproca, e ricordando come agli occhi del regista (per l’indugio su un’arte diversa dal cinema e il congedo del suo valore letterale) la nostra sia un’operazione indebita – questo metodo ibrido e sintetico è, a buon diritto, e anzi meglio di tutti gli altri, quello che oltre la forma legge il problema della produzione del significato simbolico: ovvero l’iconologia tripartita panofskiana.

4. Vicino il pioppeto. Simulazione pre-iconografica

Il primo momento del metodo corrisponde alla “descrizione pre-iconografica”, che è soddisfatta dall’enumerazione dei motivi artistici. L’interesse, a questa altezza, è riservato alle pure forme dei soggetti naturali, ovvero un materiale

... qui est constitué dans tous les films par la simple existence physique du ‘monde’ (fragment du monde) photographiable et photographié, c’est-à-dire inscrit par le recours à la lumière, à cette capacité qu’a la lumière de ‘transmettre’ le double ou la trace de ce fragment du monde (Legrand 1979, 70-71).

L’oggetto della ricognizione che ci siamo proposti è quanto di ‘arte medievale’ sia esposto a favore della cinepresa. Tuttavia, risulterebbe inutile fingersi un capo tataro che non ha letto i Vangeli per tutte e tre le ore di *Andrej Rublëv*. Diamo allora un solo esempio.

A un terzo del film, ultimata la decorazione degli stipiti e degli intradossi delle porte (73’10), che collegano i luminosi ambienti del palazzo dove si trova il protagonista, vediamo questi seduto, circondato da molte tavole dipinte, intento a ritoccarne una che rappresenta un uomo a cavallo dal mantello svolazzante, con la lancia puntata a terra (74’56) [Fig. 12]: una figura in tutto simile a quella fusa sulla superficie del grande strumento metallico, che viene estratto dal suo involucro sotterraneo alla fine della

pellicola. Lo spettatore non ha difficoltà di sorta nel nominare queste immagini: un'icona e una campana, decorate con *San Giorgio che uccide il drago*.

Se la descrizione si fermasse a questo punto, riuscirebbe però come poco più di un'enumerazione 'statistica' delle presenze artistiche del film, che verrebbero trattate quali isole di un arcipelago silenzioso, quando invece è fitta la rete di rimandi intra-testuali. E poiché agli oggetti della nostra ricerca sapremmo dare un nome, come abbiamo fatto col cavaliere, tanto vale soffermarsi anche sui loro aspetti materiali, i quali rimangono per definizione esclusi da questa fase della 'scienza dei soggetti' panofskiana. Eppure essi rivestono un'importanza cruciale per decifrare appieno l'opera: sarebbe perciò opportuno considerare l'approccio storico-stilistico come uno stadio preliminare, o in parte parallelo, alle diverse fasi dell'iconografia (van Straten 2009, 34). Soprattutto perché questo può dar conto della ricerca sul Medioevo di Tarkovskij.



12 | *Andrej Rublëv*, 74'57.

13 | *Andrej Rublëv*, 91'15.

La pietra bianca che funge da quinta alla primissima inquadratura è tipica dell'architettura religiosa della Russia nord-orientale, i cui caratteri generali sono "l'inclinazione alla decorazione e all'abbellimento e la tendenza alla dinamicità della costruzione" (Lichačëv 1991, 184). L'angolatura con cui è puntata la cinepresa dal basso verso l'apice della chiesa è una sottolineatura della verticalità dell'edificio – il quale sembra

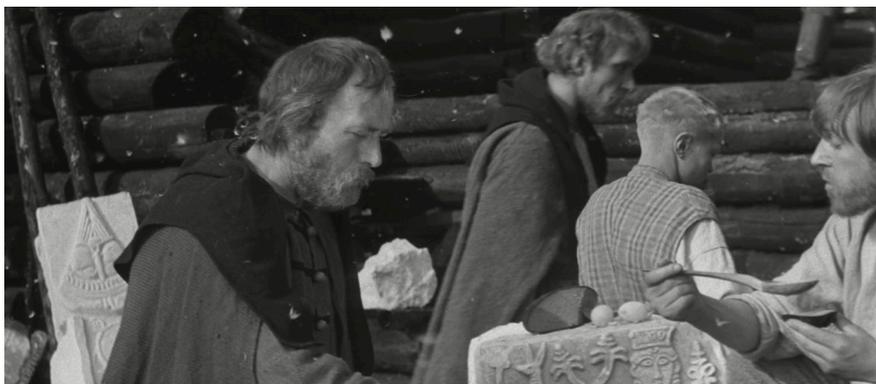
librarsi in aria, fregiato di bassorilievi fin sotto il tetto – mediante una messa nella prospettiva dei popolani indaffarati ai suoi piedi. Se dall’alto, appeso alla sua proto-mongolfiera, tali rilievi saranno apparsi di certo più leggibili ad Efim, il *mužik* volante, la sua visione doveva però riuscire irrimediabilmente falsata. I ritmi delle paraste, le finestre affusolate, le nuove cupole costruite per accumulo di volumi erano conquiste architettoniche pensate per essere fruiti, nemmeno a dirlo, dal basso.

Ci sarà però qualcun altro che vedrà una chiesa dall’alto. Mentre i barbari fanno razzia fin sulle cime dorate dell’*Uspenskij Sobor* (la Cattedrale della Dormizione di Vladimir di cui si preparava la decorazione nel film) [Fig. 13], dove il protagonista aveva ricevuto la sua seconda commissione, anche il principe Jurij vi si arrampica per vedere la città che ha consegnato al nemico. Sullo scenario storico che percorre Andrej Rublëv trionfa il principato di Moscovia, nei decenni a cavallo tra il XIV e il XV secolo. Egli apparteneva alla generazione che aveva recuperato alla coscienza la propria identità nazionale con la battaglia di Kulikovo, quando l’8 settembre del 1380 i principi feudatari si erano uniti dietro il vessillo del moscovita Dmitrij Ivanovič, di lì in avanti detto *Donskoj*, dal campo presso l’alto corso del Don dove sconfisse l’esercito tataro-mongolo del khan Mamaj. Il film racconta proprio delle lotte tra i figli del *Donskoj*, ovvero il Gran Principe Vassilij I di Mosca e il traditore Jurij di Zvenigorod: entrambi interpretati da Jurij Nazarov. Negli anni successivi a Kulikovo, il nuovo principato egemone aveva abbinato alla restaurazione politica un singolare fenomeno di restauro architettonico nei luoghi emblematici del periodo pre-mongolico. Se da un lato era inevitabile riferirsi ai modelli autorevoli delle grandi chiese di Vladimir e Suzdal’, dall’altro è significativo che Andrej Rublëv e il confratello Daniil Čërnyj si trovino nella città assediata proprio per rinnovare gli apparati decorativi del suo centro religioso.

Per la medesima ragione incontriamo il monaco al palazzo di Vassilij nella capitale. È ragionevole immaginarsi sul Cremlino, riedificato in pietra da Ivan Kalita appena nel 1366. In questo caso non abbiamo da supporre una risemantizzazione degli spazi architettonici medievali da parte di Tarkovskij, poiché della Mosca del periodo non è sopravvissuto nemmeno un edificio (a titolo d’esempio, ricordiamo l’incendio del 1547 al *Blagoveščenskij Sobor*, la Cattedrale dell’Annunciazione, che distrusse anche la prima *Deesis* dipinta da Rublëv). È invece degno di nota come il

regista si trattienga su un risvolto pratico della produzione scultorea. Non essendo *Andrej Rublëv* una pubblicazione scientifica né un manuale d'uso dell'epoca, non possiamo dire se gli scalpellini alle dipendenze di Vassilij Dmitr'evič avessero rifinito i fregi degli stipiti *après* o *avant la pose* (Wittkower 1985, 53-59), ma si può ritenere che i consulenti storici, che supervisionavano la stesura della sceneggiatura, diedero parere positivo alla scena girata nella tettoia nei pressi del palazzo, verosimilmente luogo di lavoro (e rifinitura *avant la pose*) della bottega [Fig. 14].

Ad Andrej – l'ennesimo spunto caratterizzante – piace l'intaglio perché è lieve, quasi dissimulato nel candore delle pareti. Solo Mit'aj sa fare una cesellatura così senza prima marcare: alla maestria deve essere dunque abbinata la rapidità d'esecuzione, per sperare di ottenere il palcoscenico che è un palazzo del potere centrale. Il principe ha però lesinato sulla pietra, si lamenta uno degli artigiani, e a Zvenigorod hanno già portato i marmi. Il lavoro lì verrà meglio. Sprazzi come questi di realismo di sceneggiatura, se non possono essere intesi come meri espedienti di ambientazione, ma nemmeno ritenersi attendibili durante una lettura storica, concorrono, semplicemente, a rinsaldare il ruolo costitutivo che l'arte medievale gioca in *Andrej Rublëv*.



14 | *Andrej Rublëv*, 74'36.

Non meno puntuali sono gli aspetti pratici legati alla pittura che vi vengono inscenati (Uspenskij-Losskij 2007, 61-65). Dal pioppeto che inondava di piumini la tettoia degli scalpellini sarebbero probabilmente venute le tavole dipinte dal protagonista lì presso. Insieme alla betulla, il pioppo è infatti il legno più adatto, perché meno resinoso, alla

fabbricazione del supporto delle icone. Sul retro della tavola venivano applicate due traverse di legno (come si vede bene nel laboratorio di Kirill al monastero, il terzo dei tre personaggi dell'*incipit*) per far sì che non si deformasse né si aprissero fenditure. Teofane domanderà scocciato: "Hai lasciato la colla sul fuoco?", e prima ancora andava alla ricerca dell'olio di lino: due materiali – il primo, mischiato al gesso, per ottenere l'intonaco, e il secondo da applicare una volta asciugato il colore – ricorrenti nel diario di un iconografo medievale.

Vale infine la pena di suggerire un altro parallelo tra Tarkovskij e Rublëv. Nella scena in cui il regista faceva ammonire il protagonista da Daniil col pensiero dell'inverno venturo, quando non si sarebbe più potuta affrescare la Dormizione perché il colore non si sarebbe asciugato, pensava forse di prevenirlo dal proprio errore del novembre 1965: l'abbandono del set a causa della neve e la ripresa dei lavori solo nel maggio dell'anno seguente.

5. Due appelli dalla campana. Risignificare le fonti iconografiche

Il secondo momento del metodo panofskiano è invece l'"analisi iconografica", che ha lo scopo di rinvenire i significati convenzionali dei motivi artistici combinati in immagini, quindi in storie e in allegorie. La "femmina" distesa e "quello nella scatola" divengono la 'Vergine Maria' e il 'Gesù Bambino', quindi una "Natività di Cristo". Tuttavia, nell'ambito di *Andrej Rublëv*, come è naturale, tanto i significati delle icone quanto quelli creati dai movimenti della cinepresa sono stati 'rinvenuti' con la loro stessa formulazione. Vale a dire che l'iconografia non è sempre (e non può essere) una questione di decifrazione. Ad esempio, dopo la lunga cattività del bianco e nero, i soprusi del potere e il silenzio della rinuncia, il film culmina e si esaurisce sui prodotti artistici del popolo 'liberato' dal protagonista, e lo spettatore può riconoscere i titoli delle icone che gli scorrono davanti, quali elementi minimi del proprio patrimonio nazionale (e della propria coscienza religiosa): l'*Entrata in Gerusalemme*, la *Natività di Gesù*, *Cristo in maestà*, la *Trasfigurazione*, la *Resurrezione di Lazzaro*, l'*Annunciazione*, il *Battesimo di Cristo*, la *Trinità*, l'*Arcangelo Michele* e il *Salvatore* (Pellanda 2015, 46-47). Mentre prima, fluita la scorreria che tragicamente nomina un episodio, a 104'32 si vedono le tavole della *Vergine*, del *Pantocratore* e del *Battista* andare a fuoco: fortunatamente solo nella finzione scenica, poiché a Vladimir l'iconostasi scampò prima ai Tatars, poi ai ridipintori alla maniera moderna, nel Settecento di sparuti

scrupoli di Caterina la Grande, quando trovò rifugio e venne dimenticata nella chiesa di Vasil'evsk, fino ad arrivare nelle sale della Galleria Tret'jakov di Mosca, dove la videro Tarkovskij (e gli altri spettatori del suo film).

Il riconoscimento dei soggetti sopra elencati non è dovuto passare al vaglio della storia dei tipi (cioè la messa in rapporto tra epoca, concetto e sua manifestazione pittorica) né è il risultato di un incrocio di repertori figurativi e letterari tipico delle analisi iconografiche. Ai fini di questa ricerca, può essere invece di grande utilità studiare le fonti medievali di cui si è servito il regista, per scoprire che grazie a queste ha realizzato i suoi precisi fini poetici, e per comprendere il senso della loro risemantizzazione che si anticipava nella prima sezione del testo. Consci, ad ogni modo, di sconfinare talvolta nel terreno dell'interpretazione. Così lo stesso Tarkovskij:

Noi abbiamo raccolto una montagna di documenti cercando di essere il più possibile vicini alla verità storica. Per altro abbiamo avuto molti specialisti-consiglieri che hanno preso visione di quello che facevamo e hanno accettato il nostro punto di vista senza riserve. D'altra parte io posso dirvi quello che penso a questo proposito, non si tratta di inesattezze storiche ma del fatto che girando questo film noi, in una certa misura, abbiamo spostato gli accenti a seconda delle nostre intenzioni (Tarkovskij 1975, 23).

Dal punto vista della 'verità dei fatti', il Medioevo del suo Rublëv è allestito da Tarkovskij "come se l'evento e la storia fossero sfumature di colore che danno la certezza dell'insieme ma non del dettaglio" (Pellanda 2015, 105). Basti questo caso: se è pur verosimile che il pittore si trovasse ancora a Vladimir quando la città venne presa d'assalto dall'orda di Edigu nel 1410 (1408 nel film), è invece errato che a guidarli fosse Jurij Dmitr'evič. Era invece il principe di Suzdal', poiché le lotte intestine alla casa regnante cominciarono solo nel 1425, alla morte di Vassilij I, e opposero Vassilij II suo figlio e, appunto, lo zio, principe di Zvenigorod.

È innegabile che la storia e l'arte russe medievali siano in *Andrej Rublëv* gli strumenti di uno spettacolo contemporaneo, ma tale operazione non necessita di apologie: infatti ogni grande opera vive di vita propria e al suo

interno, seppure si affaccia sulla realtà (presente o passata che sia), ricrea a bella posta il mondo esterno secondo i propri intenti stilistici e diegetici.

Sotto il profilo storico era nostra intenzione fare il film come se avessimo narrato la storia di un nostro contemporaneo. E a questo scopo era necessario vedere nei fatti storici, nei personaggi, nei resti della cultura materiale, non futuri monumenti, bensì qualcosa di vivente, di respirante, di banale persino. Per quel che riguarda i dettagli, i costumi, gli oggetti di scena eravamo decisi a guardare tutte queste cose non con gli occhi degli storici, degli archeologi, degli etnografi, di coloro che raccolgono oggetti da museo. Una sedia doveva essere vista come un oggetto sul quale ci si siede, e non come una rarità da museo (Tarkovskij [1986] 2016, 35).



15 | Andrej Rublëv sulle impalcature dello Spassky Sobor del Monastero di Andronikov, 1592 ca. Miniatura, Mosca, Biblioteca di Stato russa, *Vita miniata di San Sergio*, ms. 8663, f. 304.

E tuttavia, dei medesimi documenti degli intendenti museali Tarkovskij dev'essersi servito in più luoghi. Eccone tre.

Il celebre manoscritto noto come *Vita miniata di San Sergio* (*Licevoe Žitie Sergija Radonežskogo*) (Gonneau 2006, 39) – una fra le tante copie che discendono dal testo redatto da Epifanio il Saggio e aggiornato da Pacomio il Serbo, nel primo quarto del Quattrocento – comparve alla corte moscovita tra il 1589 e il 1592. In quell'epoca, se non era ancora vivo il ricordo di Rublëv, certamente era più saldo quello della sua opera. Nel codice si contano non meno di 653 miniature. Una di queste illustra Andrej e Daniil, oramai anziani, arrampicarsi sui ponteggi della novella Cattedrale della Trinità di San

Sergio; al lavoro coi pennelli [Fig. 15]; e riposare infine l'uno accanto all'altro, vegliati dallo sguardo dei confratelli. Per quanto l'abbia dovuta guardare con gli "occhi degli storici", è difficile credere che Tarkovskij non si sia riferito a un'immagine tanto preziosa, che mostra non un'opera d'arte, ma il riposo durante la sua realizzazione, un commovente tratto di

intimità che ha certamente ispirato la caratterizzazione dei due personaggi, legati nel film da un'amicizia fraterna.

Di un'altra fonte storica russa c'è chi intravede le tracce in *Andrej Rublëv*, ossia la *Cronaca degli anni passati*,

... il libro costruito pazientemente nel corso di secoli interi dai monaci del Monastero delle Grotte di Kiev, il libro nel quale si avvicendano, in uno stile spoglio e impersonale, scandito dalla storia e non dall'uomo, racconti epici ancora memori di canti pagani, [...] leggende di santi e novelle d'ambiente claustrale avvolte in un'atmosfera degna del Beato Angelico, descrizioni di battaglie sanguinose (Vitale 1970, 48).

Insomma, un prodotto letterario nutrito dei moduli cronachistici può, in fase di stesura della sceneggiatura, aver condizionato lo sviluppo episodico del film? Sembra risponderci il regista stesso:

Io sono uno di coloro che hanno cercato di rendere vivo il rapporto fra il passato della Russia e il suo futuro. Per me l'assenza di questo rapporto sarebbe fatale. Io non potrei esistere (cit. in Salvestroni 2005, 9).

O ancora: se può apparire scontato collocare tra la 'bibliografia primaria' di *Andrej Rublëv* proprio la sua pittura (a ben vedere, la scelta invece è travagliata), non si può dire lo stesso della sceneggiatura del film. Questa apparve in forma di *kino-roman* sulla celebre rivista '*Iskusstvo kino*' nell'aprile del 1964, e tanto fermento generò nel sottobosco cinematografico sovietico, timorato delle forbici della Goskino. Sono molti i brani a dimostrare che il ricamo stilistico è sorretto da una conoscenza puntuale della materia medievale che sarebbe poi stata ricreata o filmata, e che anzi il suo autore ha percorso la Moscovia del tempo nella letteratura specifica (come risulterà evidente dallo stralcio proposto qui sotto).

È questo il momento di porci una domanda fondamentale: se l'iconologia panofskiana sia effettivamente il metodo migliore da adottare per l'obiettivo che ci siamo posti, oppure se, lavorando di lima, stiamo seguendo questa strada solo per far combaciare i pezzi che ci hanno dati: le icone, il film su un iconografo e l'episodio di un errore iconografico. La

nostra potrà sembrare una risposta partigiana, ma nell'immenso cantiere di *Andrej Rublëv*, dove le arti visive e il cinema lavorano gomito a gomito sulle impalcature, come maestranze specializzate sotto la guida del regista-architetto (Panofsky [1934] 2015, 92-93), il valore reale di questa operazione sta nel fatto che, per indagare il contenuto delle immagini, permette di mettere a sistema tutte le sorgenti di senso che collaborano alla fabbricazione di quello finale, unitario e simbolico, dunque iconologico.

Analizzando l'episodio de *La campana 1423* possiamo dare un saggio di come il metodo assunto porti a risultati innovativi anche in questo ambito cinematografico. Le guardie del Gran Principe sono alla ricerca di un fonditore, ma pare che tutti siano stati decimati dalla peste, come il padre del giovane Boriška, il quale sostiene però che questi gli ha rivelato il segreto della fusione sul letto di morte. Il lavoro comincia e il ragazzo recita risoluto la sua parte. Il vecchio Andrej Rublëv si aggira per il cantiere.

L'autunno sta per finire. In un'immensa fossa rivestita di pietre una ventina di fonditori sta terminando la costruzione della forma superiore in argilla. L'enorme montagna [...] viene rivestita di sbarre di ferro curve ad arco che terminano con un uncino. A poco a poco tutta la forma viene imprigionata in una grata simile a un giaco. [...] Anche in alto, sui bordi della fossa, ferve il lavoro: si scaricano le assi, già digrossate o ancora grezze, si portano pietre e mattoni, si prepara la calce. [...] Gli operai stanno piantando degli enormi tronchi di quercia, di almeno un metro di diametro. [...] I carpentieri praticano delle aperture oblique nella parte superiore del tronco, da cui poi passeranno le funi (Tarkovskij 1992, 185).

La fusione avviene che la neve è già caduta. Davanti il Gran Principe e alcuni ambasciatori che parlano italiano, tutto il popolo si è riunito per udire il primo rintocco. E la campana suona. Ma cosa significa questo suono? Potrebbe essere una chiamata, anzi: due.



16 | *Andrej Rublëv*, 165'12.

La prima è una chiamata alla voce dell'artista. Le campane sono rubricate fra gli oggetti liturgici con dignità di interpretazione fino almeno dalla trattatistica dell'XI secolo. Guillaume Durand de Mende, nel suo *Rationale diu inorum officiorum*, vi individua il correlativo oggettivo dei predicatori. Se le campane richiamano i fedeli alla chiesa – fungendo da memento cadenzato nelle ore del giorno – e ricordano loro la promessa dell'Aldilà, i predicatori di quel regno si fanno voce. È come se prolungassero l'eco dei rintocchi fin dentro il luogo di culto propagatore. Inoltre, poste sulla sommità di questo, non è difficile riconoscere in quella sorgente sonora la metafora della voce di Cristo, disteso ai suoi piedi nella sagoma di una croce. Quando nel film la creazione di Boriška darà il primo suono, Andrej, muto per un voto di penitenza da lunghi anni, si deciderà a tornare alla parola. E alla predicazione della sua pittura. Quasi che dal rame fosse venuta, appunto, una chiamata di Dio o, meglio, del suo popolo, a cui egli dovesse rispondere.

Se uno dei nodi di *Andrej Rublëv* è riconoscibile nel silenzio dell'occhio interiore del monaco pittore, il perno su cui ruota il segmento finale sta nella dissolvenza incrociata di quel silenzio in una ritrovata simmetria tra la parola e un ripristinato vedere attivo di Andrej, tra il definitivo silenzio per l'orrore delle guerre e la cattiveria degli uomini, e la manifestazione esplicita della vitale forza dell'invenzione creativa, tra il suono della campana che si propaga all'intorno e le immagini insistenti dell'epilogo a colori (Borin 2009, 276-277). Tarkovskij stesso non rimase sordo all'appello. Se è pur vero che in fase di lavorazione *Andrej Rublëv* andò incontro ad un taglio di soli quattro minuti (su duecento, e il regista se ne

disse contento), una volta uscito nelle sale patrie fu fatto passare meticolosamente sotto silenzio. Tanto che qualcuno non ebbe remore a scrivere: “che un film di tale problematica [...] non riesca a raggiungere le sale sovietiche è frutto di un burocratismo che si fa disgraziatamente vanto nel negare cittadinanza ad opere che mettono a repentaglio le certezze ricevute” (Siciliano 1970). Ciononostante, nel 1969 il *Rublëv* giunse a Cannes, e di lì poté suonare in tutta Europa.

La seconda chiamata è una chiamata all'unione del popolo. Risiede nel lessico comune il senso della potenza aggregativa delle campane (che stanno in cima al campanile) sulla comunità civile. Questa doveva essere tanto maggiore in un'epoca dallo *skyline* privo di soluzioni di continuità che non fossero le torri campanarie. Eccezion fatta per i frutti dell'impresa privata, i quali, con logica significativamente 'maschile', esprimevano tanto più vigore economico quanto più erano alti (Bacci 2005). Con gesto quasi occulto e senza dubbio rituale, la città vinta veniva privata delle proprie campane, con l'intento scoperto di metterla (politicamente) a tacere. Scrive ancora Tarkovskij nel brano citato che i moscoviti portarono spontaneamente alle fornaci il proprio argento. Non per la gloria del Gran Principe, ma perché i rintocchi sono di tutti. Gérard vescovo di Arras-Cambrai descrisse del suono delle campane “its capacity not only to terrify enemies but also to disperse demons” (Lešák 2018, 71).

In un'altra sede, di approccio materiale ed esperienziale, ci domanderemmo in quale modo l'attivazione di tale forza apotropaica, ad opera del dispositivo acustico delle campane, strutturasse lo spazio pellegrinale medievale. In questa, iconografica e teoretica, giova ricordare che nei marchi impressi sulla circonferenza di oggetti siffatti veniva riconosciuta la medesima forza. Possiamo allora supporre che Tarkovskij si sia adoperato nel mostrarci un rilievo del *San Giorgio che uccide il drago* [Fig. 16] non nel suo “significato convenzionale” panofskiano, ovvero come capitano della *militia Christi*, ma come fosse un motivo artistico che concorresse al significato dell'insieme; e che per essere stampato proprio su quel simbolo dell'unione popolare che è la campana, questo san Giorgio di Tarkovskij non batta solo i Demoni spirituali ma anche quelli contingenti, come fosse divenuto l'icona più rappresentativa della Russia stessa. D'altronde ricordiamo le parole del regista su Andrej, che è geniale

perché esprime “il proprio conflitto con la realtà in modo non diretto, ma allusivo”.

Infine, la nostra ricognizione esemplare sulle fonti del film non può che concludersi su un’opera coeva per linguaggio e ambientazione: la trilogia incompiuta di *Ivan il Terribile* (1944, 1958) del genio sovietico Sergej Michajlovič Ejzenštejn. Da una ricerca accurata sui quadri degli ‘ambulanti’, il gruppo di artisti russi anti-accademici della fine del XIX secolo, “risulta ormai incontrovertibile che la concezione e la costruzione ejzenštejniana, nonché l’intuizione dell’impaginato generale dell’*Ivan* affondano le proprie matrici culturali e figurative proprio in questa specifica zona di referenza artistica degli ultimi trenta anni dell’Ottocento russo” (De Santi 1987, 31-34).



17 | *Chernobyl* (id., Johan Renck, 2019). E3, Open Wide, O Earth, 45'27.

18 | *Chernobyl* E3, 44'19.

Ma non solo col fine di rappresentare il proprio Medioevo nazionale ed epico ci si è rivolti a questo immaginario pittorico. A 45'27 del terzo episodio della recentissima miniserie televisiva *Chernobyl* (che l’accento british degli attori testimonia non abbia ricevuto l’approvazione di Putin) vediamo, in dettaglio, appesa in un corridoio di un palazzo del KGB una copia del quadro *Ivan il Terribile e suo figlio Ivan il 16 novembre 1581* [Fig. 17], dipinto da Il’ja Repin, capofila ambulante. Possiamo ben tralasciare il ricamo esegetico dell’abbraccio paterno dopo il gesto scellerato contro il figlio. L’abbraccio di Gorbačëv sarebbe stata una magra consolazione per il popolo sovietico in quel tempo disastroso. Ma fissiamoci sulla materia pittorica, pastosa, disfatta, squagliata, come la carne del pompiere che era di servizio la notte dell’esplosione della centrale: poco prima (44'19) [Fig. 18], non a caso, questi veniva mostrato accanto alla moglie. Tacciamo infine la teoria della preveggenza atomica di Tarkovskij.

6. Jurij Dmitr'evič Apollyon. Un 'mostro' iconologico

Il metodo di Panofsky si conclude con l'interpretazione iconologica orientata alla scoperta dei significati simbolici, i quali nel film *Andrej Rublëv*, in virtù della sua già dichiarata natura bifronte, sono ricavati da due serie di oggetti diversi: ovvero l'arte medievale in quanto tale e l'arte medievale in quanto 'oggetto di scena'. Infatti:

I film sono per se stessi uno sconfinato repertorio iconografico, in quanto contengono elementi che sono di competenza sia dell'iconografia, nella specifica accezione panofskiana, sia di una peculiare iconografia cinematografica (Costa 1991, 114).

Nell'affollato succedersi filmico di immagini suscettibili di proposte interpretative ibride, quanto si proverà a fare sarà di contenere lo sguardo all'interno della Cattedrale di Vladimir, fissandolo in particolare su tre momenti che sembrano guadagnare il loro simbolismo per *delectio*, sottrazione - un'immagine mancante, un foro sul soffitto, dell'oro rubato.

Per ordine. Il commento del *Giudizio universale* dello spettatore dovrebbe attenersi a una macchia di fango su un muro intonacato, poiché questo è solo questo è ciò che ci concede il regista. Dopo il flash-back dell'accecamento, Andrej raccoglie una manciata di terra lurida e imbratta la preparazione bianca del muro dell'*Uspenskij Sobor*: pane per chi frequenti le arti performative, ma dubbio per chi le medievali. Dal momento che era pratica delle botteghe dei frescantì affidare le pareti più 'prestigiose' al maestro più autorevole, e che il nome di Andrej compare ancora per secondo nei documenti, sarebbe ragionevole ricercare nel braccio occidentale della croce greca i suoi contributi. Ma a dire il vero, anche alla presenza del lavoro realizzato negli scarti diegetici del film, stringendoci alle fonti materiali, l'intervento di Rublëv conservatosi (effettivamente in quel braccio) non restituisce l'idea del ciclo nel suo respiro profondo [Fig. 19]. Il tema iconografico del *Giudizio* era dilatato sulle volte e sui pilastri in una miriade di personaggi. Per quanto possiamo vedere, la variazione del disegno, il "movimento piano delle linee chiuse che contornano le figure" (Smirnova 2006, 101), l'accordo cromatico raggiungono invero presso Andrej e Daniil una grande armonia. Questi avevano ancora di fronte l'opera del loro predecessore bizantino, che erano incaricati di rinnovare. Ma se "i bizantini dipingevano a colori vivi le

visioni delle calamità umane, l'ira del Giudice [...], l'umanità rabbrivita, per meglio ammonirla con la narrazione pittorica" (Alpatov [1959] 1962, 26-27), presso i Russi il *Giudizio* si esprimeva altrimenti. "Negli occhi delle figure di Rublëv si può leggere più che il terrore per il castigo, la speranza del perdono, la fiducia in un limpido avvenire". I toni cruenti sono stemperati in una visione serena, le "figure tipicamente russe degli apostoli, degli angeli e dei santi" sono architettate in un equilibrio pacificato, come se ognuno trovasse spontaneamente il suo posto su uno scranno o in una schiera, come ad esempio nel *Tribunale degli apostoli*, dove aleggia una "tranquilla pensosità" (Ivanova-Demina 1966, 4-5) più che gravare l'inesorabilità di un giudizio.



19 | Andrej Rublëv, *Giudizio finale: Giacobbe, Abramo e Isacco in Paradiso*, 1408. Affresco. Vladimir, Cattedrale della Dormizione.
 20 | Andrej Rublëv, 78'57.

Tarkovskij ci cela Rublëv, ma c'è lo spazio per un commento 'a cornice', di due testimonianze prossime per geografia stilistica, una antecedente e una successiva agli affreschi di Vladimir del 1408. La prima: nella Chiesa del Salvatore della Trasfigurazione sulla collina di Neredica, presso Novgorod – edificata nel 1198 per volere del principe Jaroslav Vladimirovič e affrescata da maestri novgorodiani negli stessi anni – si è conservato un vasto ciclo di affreschi 'primitivi', prezioso documento della mediazione tra gli imperativi bizantini e le tradizioni locali amanti della minuta effusione di dettagli. In una delle scene infernali del *Giudizio*, "da sotto i piedi di Cristo sgorga il fiume di fuoco nel quale si vedono le teste dei peccatori [...]. Sullo sfondo del fiume è raffigurata anche la caverna dell'Ade, nella quale Satana, con le sembianze di un vecchio seminudo con la chioma scompigliata e la barba arruffata, siede sopra un mostro a due teste e tiene sulle ginocchia l'anima di Giuda" (*Alfa e omega* 2006, 91). Un mostro degno del pennello di Daniil, il quale diceva nel film: "Ho inventato un demonio tale! Il fumo dal naso, gli occhi...". All'altro capo

dell'interpretazione a incastro, poco più di mezzo secolo dopo la morte di Rublëv, c'è l'icona dell'*Apocalisse* della Cattedrale della Dormizione di Mosca. Nel terzo e ultimo registro dell'opera, il nostro tema iconografico a prima vista

... mantiene il consueto aspetto della tradizione bizantina o russa. Il Cristo, isolato nella mandorla, è fiancheggiato dalla Vergine, dal Battista e dagli apostoli, suoi consiglieri [...], ma non è più un fiume di fuoco quello che scende dal trono [...], bensì il fiume di vita dell'*Apocalisse* (Christe 2000, 51).

Per affermare che la figura di Andrej Rublëv rappresenti il vessillifero verso la pacificazione del tema escatologico nel campo delle arti moscovite, sarebbe necessaria una reale collazione delle fonti figurative. Che Tarkovskij lo ritenesse tale è più facile a dirsi. Ed è invece nostra opinione che egli abbia oggettivato questi umori spirituali (personali del pittore, e sociali del suo popolo) per mezzo di una macchia di fango sulla parete (78'57). Con sottile lavoro non di *dispositio*, ma di *ornatus*, il regista ha giocato di non-detto, ha studiato l'ellissi "come mezzo efficace per suscitare attese e per protrarne il soddisfacimento 'proiettando in avanti'", seppure di secoli, "l'attenzione di chi ascolta o legge", o guarda (Mortara Garavelli 2016, 224). Ciò che importa, sul versante meno battuto di un'iconologia meticciosa, è che Tarkovskij - volente o nolente - abbia dotato di un valore simbolico di tale portata un'immagine solamente promessa, preannunciata da uno squarcio sul bianco che sarebbe divenuto colore [Fig. 20].

Sostiamo ora ai due terzi del film. Dispersa l'orda e sopite le fiamme, dal tetto della Dormizione cadrà la neve sui corpi esanimi di quanti vi si erano rifugiati (116'46). Nemmeno le grandi chiese a pianta centrale della tradizione orientale sembrano poter sfuggire la metafora della croce di Cristo, nonostante non ne imitino la sagoma. "Il contenente (la chiesa) è la condizione dell'esistenza del contenuto (la Chiesa), il mezzo e la forma stessa della sua realizzazione" (Baschet 2014, 48), nonché l'immagine più perfetta dell'unità del popolo che vi si raccoglie in preghiera. Divellere il tetto della cattedrale (che nella realtà dei fatti è improbabile sia accaduto, dal momento che i Tatars ne asportavano solo le parti più preziose) assume il limpido significato di una ferita mortale al Corpo della comunità

religiosa. La complessa simbologia che regola la disposizione e l'accesso agli spazi consacrati è così frantumata dalla sommità.



21 | Gorčakov nel finale colorato di *Nostalghia*.

22 | *Andrej Rublëv*, 116'46.

E nelle chiese di Tarkovskij ne vicherà ancora. Dopo che solo mediante il sacrificio del poeta Gorčakov è stata estinta la *Nostalghia*, il regista si figura, con un'efficace soluzione di montaggio, che l'abbazia scoperchiata di San Galgano abbracci l'*isba* della Russia lontana [Fig. 21]. Mentre piano scende l'acqua dal cielo (124'). Poco prima, l'acqua addirittura fluisce dentro la chiesa allagata di San Vittorino [Fig. 22] – una prepotente irruzione del più tarkovskiano dei simboli in un luogo di culto. “Non c'è nulla di più terribile della neve che cade in una chiesa, non è vero?”, domanda Andrej al fantasma di Teofane, che si aggira tra le icone carbonizzate.

Infine, il terzo simbolo che abbiamo saputo vedere attorno la cattedrale di Vladimir, e spingere nel pozzo della tradizione medievale, è quello che forse per ultimo restituirebbe il suono del fondo, e con l'eco più lunga. Tanto deve durare la sua caduta nella storia delle immagini. Si tratta, infatti, di quanto azzardiamo di battezzare – valgono le attestazioni di prudenza che hanno preparato la conclusione – come antitesi tarkovskiana del tipo iconografico dello *Iesous Christos Soter*.

Il principe Jurij Dmitr'evič appare sul tetto dell'*Uspenskij Sobor* (105'45). Il fumo di una pira gli nasconde la folla terrorizzata, riversata ai suoi piedi, mentre avvolto nel mantello sembra sporcare di bianco le grandi cupole che i predoni stanno spoliando dei loro fogli dorati (106'20). Ad un tratto, uno di questi gli scorre alle spalle al rallentatore (106'55) [Fig. 23]. Fissiamo questa immagine, perché si farà avanti fra le altre, e torniamo alla chiusa del film.

Anzi, al 1918, quando Grigorij Chirikov rinvenne sul *Gorodok* di Zvenigorod tre icone molto rovinate ma di altissimo pregio artistico, e senza indugio Igor' Grabar le attribuì a Rublëv, credendo così di poterne colmare la fase di mezzo della carriera, ignota alle fonti (Gonneau 2006). Sebbene nel mezzo busto del *Pantocratore* si possa ritrovare quella monumentalità tradotta nei "tratti somatici tipicamente russi" (Sergeev [1981] 1994, 188) nota alla Dormizione, e nonostante il "raffinato ellenismo delle proporzioni" (Smirnova 2006, 102-103), l'*Arcangelo Michele* e l'*Apostolo Paolo* denunciano un bizantinismo incoerente per la maturità dell'artista e non pensabile come fase giovanile. Cionondimò, lo *Zvenigorodskij ěin*, il 'Cielo di Zvenigorod', ha nutrito per un secolo l'immaginario pittorico russo con il nome di Andrej. Tanto che è sugli occhi del *Salvatore* che si esaurisce la conquista ultima del colore (191'10) anche nella pellicola di Tarkovskij [Fig. 24].



23 | Andrej Rublëv, 106'55.

24 | L'icona del *Redentore*, 1420 ca., Mosca, Galleria Tretyakov.

In sala dopo tutto questo colore torna la luce. Ma allo spettatore che dalla vittoria del finale volgesse lo sguardo al colmo della distruzione, sulle cupole della cattedrale, paludato in un campo dorato come il Cristo appena visto vi era adagiato, il crudele principe di Zvenigorod apparirà come il suo anti-modello. E anzi un '*Apollyon* russo'. Nella Bibbia al suono della quinta tromba dell'Apocalisse di Giovanni, leggiamo ancora questo nome nella forma greca:

Ed aveano per re sopra loro l'angelo dell'abisso, il cui nome in Ebreo è Abaddon, ed in Greco Apollion (Ap 9,11).

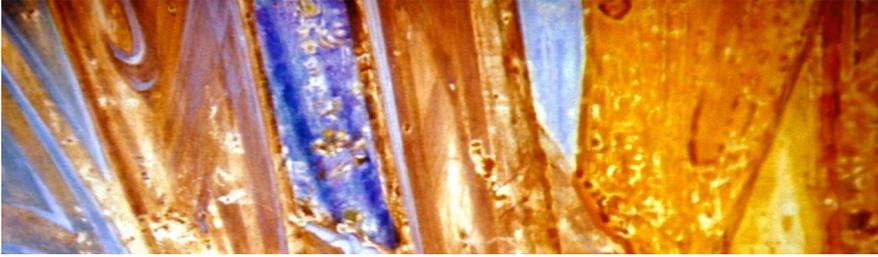
"Apollyon", da *apollumi*, 'distruggere'. Un Distruttore che al *ralenti* prepara il Salvatore. Ci risparmiamo la conta delle probabilità che il regista fosse cosciente di quanto stava rappresentando. Basti qui che l'espedito

tecnico che rileva la scena è deliberato. Invece, per rispettare il principio 'documentario' dell'iconologia di Panofsky, del nostro 'mostro' dovremmo distinguere una paternità condivisa. Ed ecco che si svela appieno la metafora che ha imperniato questo lavoro.

Una goccia più una goccia fanno una goccia più grande, non due.

Sulle vette dell'*Uspenskij Sobor*, dove era alleato del divino, l'oro di cui si imbeve lo *Zvenigorodskij čin* si fonde con l'oro 'di scena' alle spalle di Jurij Nazarov, principe di Zvenigorod, per divenire uno straordinario monito contro la cupidigia, l'inedito valore simbolico sorto tra le icone e la cinepresa, l'oro di Tarkovskij [Fig. 25]. Vale a dire che se un *Kunstwollen* russo è emerso dall'ostensione dell'arte di Rublëv (e un *Kunstwollen* sovietico dal grande lavoro collettivo al cantiere della campana), in questi attimi esso somiglia a un peculiare *Kunstwollen* tarkovskiano: per l'aver mutato di significato alla luce che emana lo scenario aureo dietro i propri attori.

Le gocce di Domenico non erano in realtà che i due linguaggi figurativi del film, di cui non abbiamo voluto fin qui dimostrare la sola convivenza pacifica, né stanare i prestiti dell'uno all'altro non dichiarati in sede filologica, da un regista, peraltro, che a noi pare così spesso restio a confermare quanto ci si aspetterebbe. Con le parole del matto citate qui nell'*incipit* volevamo invece dire che ai nostri occhi *Andrej Rublëv* si è fatto custodia irripetibile della sopravvivenza artistica della Moscovia quattrocentesca. La quale nella pellicola di Tarkovskij si è ingrossata come un fiume che si sfami della pianura, ed è tracimata portando con sé le sue categorie interpretative e linguistiche: russo e sovietico, sacro ed umano, un 'film medievale'. Per irrorare, in conclusione, alla confluenza tra il cinema e la pittura, quel personaggio sazio di definizioni (ecco il grande peccato di Panofsky: la conversione dell'immagine in parola) che nemmeno noi abbiamo desistito dal nominare Jurij Dmitr'evič *Apollyon*.



25 | *Andrej Rublëv*, 178'10.

*Un ringraziamento a Fabrizio Lollini che mi ha seguito nella tesi triennale conseguita nel luglio di quest'anno, e in questo articolo.

Riferimenti bibliografici

Alfa e omega 2006

Alfa e omega. Il Giudizio Universale tra Oriente e Occidente, a cura di V. Pace, Castel Bolognese 2006.

Allenov-Dmitrieva-Medvekova 1993

M.M. Allenov, N.A. Dmitrieva, O. Medvekova, *L'arte russa*, trad. di N. Lattuada, Parma, Milano 1993.

Alpatov [1959] 1962

M.V. Alpatov, *Andrej Rublev* [1959], Milano 1962.

Andrej Tarkovskij 1975

Andrej Tarkovskij, a cura di S. Petraglia, "Quaderno Aiace" 16 (1975).

Andrej Tarkovskij 1987

Andrej Tarkovskij, a cura di F. Borin, "Circuito Cinema" 30 (1987).

Argentieri 1988

M. Argentieri, *L'opera cinematografica*, in *Per Andrej Tarkovskij*. Atti del convegno internazionale del 19 gennaio 1987, Roma 1988, 11-22.

Bacci 2005

M. Bacci, *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Roma-Bari 2005.

Baecque 1989

A. de Baecque, *Andrei Tarkovski*, Paris 1989.

Baschet 2014

J. Baschet, *L'iconografia medievale*, trad. di F. Scirea, Milano 2014.

Borin 2004

F. Borin, *L'arte allo specchio. Il cinema di Andrej Tarkovskij*, Roma 2004.

Borin 2009

F. Borin, *L'infanzia di Ivan e Andrej Rublëv. Sogni di giovani che fanno suonare le campane*, in Id., F. Bisutti (a cura di), *Solo i giovani hanno di questi momenti. Racconti di cinema*, Venezia 2009, 263-280.

Borin 2012

F. Borin, *Per un inventario critico di oggetti tarkovskiani*, in Id. (a cura di), *Tarkovskiana 1. Arti, cinema e oggetti nel mondo poetico di Andrej Tarkovskij*, Venezia 2012, 119-281.

Campari 1994

R. Campari, *Il fantasma del bello. Iconologia del cinema italiano*, Venezia 1994.

Cangià 1996

C. Cangià, *Andrej Rublëv: l'anima slava in linee e colori*, in C. Siniscalchi (a cura di), *Sul cinema di Andrej Tarkovskij*, Roma 1996.

Cataluccio 1989

F.M. Cataluccio, *Tarkovskij e l'Occidente*, in P. Zampieri (a cura di), *Il fuoco, l'acqua e l'ombra. Andrej Tarkovskij: il cinema tra poesia e profezia*, Firenze 1989, 33-37.

Christe 2000

Y. Christe, *Il giudizio universale nell'arte del Medioevo*, trad. a cura di M. G. Balzarini, Milano 2000.

Costa 1991

A. Costa, *Cinema e pittura*, Torino 1991.

De Santi 1987

P.M. De Santi, *Cinema e pittura*, "Art e Dossier" 16 (settembre 1987).

Evdokimov [1970] 2002

P. Evdokimov, *Teologia della bellezza. L'arte dell'icona*, Cinisello Balsamo 2002.

Florenskij [1935] 1983

P.A. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di N. Misler, Roma, 1983

Foletti 2011

I. Foletti, *Da Bisanzio alla Santa Russia. Nikodim Kondakov (1844-1925) e la nascita della storia dell'arte in Russia*, Roma 2011.

Garroni 1968

E. Garroni, *Nota a Panofsky*, "Cinema & Film" 5-6 (estate 1968), 15-18.

Gonneau 2006

P. Gonneau, *Andrej Rublev e la sua epoca. Il pittore e la pittura nella Moscovia del Tardo Medioevo*, traduzione, in A. Mainardi (a cura di), *Andrej Rublev e l'icona russa*. Atti del 13° Convegno ecumenico internazionale di spiritualità ortodossa, sezione russa. Bose, 15-17 settembre 2005, Magnano 2006, 29-59.

- Ivanova-Demina 1966
I.A. Ivanova, N.A. Demina, *Andrej Rubliov*, Milano 1966.
- Legrand 1979
G. Legrand, *Cinémanie*, Paris 1979.
- Lešák 2018
M. Lešák, *Sacral Architecture on the Horizon. The Sacred Landscape of Medieval Pilgrims*, in I. Foletti, K. Kravčíková, A. Palladino e S. Rosenbergová (eds.), *Migrating Art Historians on the Sacred Ways*, Brno-Roma 2018.
- Lichačev 1991
D.S. Lichačev, *Le radici dell'arte russa. Dal medioevo alle avanguardie*, traduzione, a cura di E. Kostjukovic, Milano 1991.
- Mortara Garavelli 2016
B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano 2016.
- Panofsky [1955] 2010
E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive* [1955], trad. di R. Federici, Torino 2010.
- Panofsky [1934] 2015
E. Panofsky, *Stile e mezzo nel cinema* [1934], a cura di I. Lavin, Milano 2015.
- Pellanda 2015
M. Pellanda, *Andrej Tarkovskij. Andrej Rublëv*, Torino 2015.
- Raiser 2014
S.A. Raiser, *The Artist's Passion According to Andrei: Paintings in the Films of Andrei Tarkovsky*, tesi del Master of Arts in the Department of Slavic and Eurasian Studies, Duke University, a.a. 2014.
- Salvestroni 2005
S. Salvestroni, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, Magnano 2005.
- Sergeev [1981] 1994
V.N. Sergeev, *Andrej Rublëv* [1981], Milano 1994.
- Siciliano 1970
E. Siciliano, *Fra le icone ed i tartari*, "La Stampa" (5 marzo 1970).
- Smirnova 2006
E.S. Smirnova, *L'opera di Andrej Rublev nel contesto dell'arte russa tra XIV e XV secolo*, in A. Mainardi (a cura di), *Andrej Rublev e l'icona russa. Atti del 13° Convegno ecumenico internazionale di spiritualità ortodossa, sezione russa*. Bose, 15-17 settembre 2005, Magnano 2006, 99-109.
- Špidlíck 1989
T. Špidlíck, *Lo sfondo religioso nel cinema di Tarkovskij*, in P. Zampieri (a cura di), *Il fuoco, l'acqua e l'ombra. Andrej Tarkovskij: il cinema tra poesia e profezia*, Firenze 1989, 12-24.

Špidlíck 1996

T. Špidlíck, *Motivi apocalittici in Andrej Tarkovskij*, in C. Siniscalchi (a cura di), *Sul cinema di Andrej Tarkovskij*, Roma 1996, 105-113.

Tarkovskij 1970

A.A. Tarkovskij, *Il mio Rublëv è la speranza di tutto il popolo russo*, intervista a cura di M. Ciment e L. e J. Schnitzer, "Il Dramma" 1 (gennaio 1970), 55-64.

Tarkovskij 1992

A.A. Tarkovskij, *Andrej Rublëv*, trad. di C. Moroni, Milano 1992.

Tarkovskij [1989] 2002

A.A. Tarkovskij, *Martirologio. Diari 1970-1986* [1989], a cura di A. An. Tarkovskij, trad. di N. Mozzato, Firenze 2002.

Tarkovskij [1986] 2016

A.A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo. Riflessioni sul cinema* [1986], a cura di A. An. Tarkovskij, trad. di V. Nadai, Firenze 2016.

Uspenskij-Losskij 2007

L. Uspenskij, V. Losskij, *Il senso delle icone*, trad. di M. G. Balzarini, Vicenza-Milano 2007.

van Straten 2009

R. van Straten, *Introduzione all'iconografia*, trad. di C. Tavanti, a cura di R. Cassanelli, Milano 2009.

Vitale 1970

S. Vitale, *Il messaggio religioso-politico di Rublëv: rovesciare la prospettiva*, "Il Dramma" 1 (gennaio 1970), 46-50.

Wittkower 1985

R. Wittkower, *La scultura raccontata da Rudolf Wittkower. Dall'antichità al Novecento*, trad. di R. Pedio, Torino 1985.

English abstract

This paper suggests a possible interpretation of the intersection within paintings and cinema in the 1966 feature *Andrei Rublev*, by the Soviet director Andrei Tarkovsky. The analysis is carried out in the methodological perspective of Panofsky's iconology, and its innovative results shed light on a unique artistic vision, which the cooperation between Byzantine paradigms and the contemporary film medium (under the direction of Tarkovsky) has given birth to.

key words | Tarkovsky; Rublev; Panofsky

Tre bocche

Esempi di performance sonora nelle arti visive medievali

Luca Capriotti

"Nella pittura è una macchia e nella scultura è una cavità".

Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte*



1 | Pittore catalano, architrave di San Miguel de Cruilles (particolare), ultimo quarto del XII - primi decenni del XIII secolo, Girona, Museu Diocesà.

Nel contesto degli studi inaugurati dal filosofo tedesco Alexander Gottlieb Baumgarten, la lettura filosofica si è espressa spesso, tra XVIII e XIX secolo, in modo critico sulla rappresentazione delle deformazioni somatiche indotte da un temperamento perturbato, da un moto di ribellione, dall'incomprensione a riguardo del mistero della morte, ma anche dall'evidenziazione visiva di un atto percettivo o performativo che deve rendere chiara l'utilizzazione dei sensi. D'altronde, come tutte le dottrine, anche quella lettura estetica era figlia del proprio tempo, il Settecento, nel quale il gusto che si andava sviluppando prendeva le mosse da un recupero della classicità, in qualche modo sulla falsariga di quanto accaduto nel primo Quattrocento fiorentino. All'interno del dibattito sulla rappresentazione delle deformità corporali, merita una menzione speciale, per il discorso che svilupperò, il *Laocoonte* di Gotthold Ephraim Lessing, pubblicato nel 1766. Il filosofo tedesco ricerca la fonte letteraria che ispirò il grande gruppo scultoreo, rintracciandola in Virgilio, e cerca di stabilire in che modo sia avvenuta la sua funzionalizzazione

artistica. In questa discussione trova spazio anche la teorizzazione della specificità della pittura e della poesia, che Lessing svolge differenziando le due arti da un punto di vista temporale: la poesia espone i fatti consequenzialmente, mentre le arti visive mostrano un unico evento icastico; e afferma che l'artista che scolpì il gruppo voleva ottenere un fine estetico ben preciso, ossia evitare un accesso alla dimensione del dolore:

Doveva dunque diminuirlo; mitigare le grida in sospiri; non perché il gridare tradisca un animo ignobile, ma perché stravolge il volto in un modo disgustoso. Si immagini, infatti, di spalancare anche solo la bocca al Laocoonte e si giudichi. Lo si faccia gridare e si osservi. Era un'immagine che suscitava compassione, perché mostrava nel contempo bellezza e dolore; ora è divenuta una figura brutta e orribile, da cui si volge volentieri lo sguardo, perché la vista del dolore suscita ripugnanza nel dolce sentimento della compassione. La semplice ampia apertura della bocca nella pittura è una macchia e nella scultura è una cavità che produce l'effetto più disgustoso del mondo (Lessing, *Laocoonte*, 28).

Le irregolarità anatomiche, soprattutto facciali, derivate da un'enfaticizzazione dei moti dell'animo e della percezione dei sensi, sono, in un certo senso, un tema scottante, che sarà gradualmente riabilitato appieno grazie alle neo-avanguardie novecentesche. Basti pensare al *pathos* e all'attrazione che hanno destato le operazioni *body-artistiche*, che ai nostri giorni rivestono una grande importanza nel contesto delle strategie performative. Una sensibile censura artistica si consuma però già nel contesto dell'avanzamento delle nuove implicazioni stereometriche del cosiddetto 'primo Rinascimento' di inizio Quattrocento. La sua produzione – con molte, alcune clamorose eccezioni – tende a rimuovere dai propri prodotti ogni suggerimento visivo che possa comportare una eccessiva concitazione dei tratti del volto, o un'impressione di squilibrio anatomico: anche sulle scene più forti, nelle movenze pur agitate delle membra o nella animazione dell'insieme, doveva comunque spirare un'aura di grazia. La declinazione di forme che rievocano la compostezza della classicità apollinea non è mai, peraltro, univoca. Da una parte, il repertorio del passato su cui si modellano le scelte visive ed espressive è un Antico storico, in cui arte greca e romana si confondono, alla ricerca di un canone assoluto; dall'altra, la componente dionisiaca – o comunque 'patetica' – riemerge (per quanto non concettualizzata) dal rimosso,

seguendo l'istanza, propria di molti movimenti di rottura, di distinguersi dal passato.

Le premesse qui esposte mi permettono di orientare meglio la ricerca e la discussione di opere d'arte del periodo medievale, durante il quale un certo tipo di restituzione somatica sarebbe stata recepita come poco gradevole dai rappresentanti di una cultura che pensava alla classicità come a un repertorio totalmente equilibrato e senza eccessi. A tal proposito ho scelto di analizzare un architrave ligneo, uno marmoreo e un affresco, che comprendono un arco cronologico relativamente ristretto, che va dal XII secolo alla fine del Duecento. Ho scelto questi tre manufatti per le concordanze interne che si riscontrano nell'esame iconografico: forte riproduzione dell'oralità e conseguente deformazione somatica dei personaggi.

Il primo esempio riguarda un architrave ligneo proveniente dal monastero di San Miguel de Cruilles, realizzato tra l'ultimo quarto del XII secolo e i primi anni del XIII, e attualmente ubicato nel Museu Diocesà di Girona. Dal punto di vista stilistico non siamo in possesso di molte informazioni per quello che riguarda la produzione di un manufatto come questo, data l'impossibilità di riscontri coerenti con oggetti analoghi. Ma, senz'altro, l'interesse della trave risiede nella iconografia. Infatti l'immagine rappresenta membri del clero, distribuiti orizzontalmente su tutta la superficie del piano ligneo. Bisogna sottolineare che l'immagine è molto specifica, essendo un evento temporale collocabile all'interno di una processione liturgica. La celebrazione viene evocata non solo dalla forma paratattica della rappresentazione, ma anche, e direi soprattutto, dalla riproduzione della dimensione orale della scena, come se gli attanti stessero cantando una formulazione liturgica di giubilo che sottolinea i punti cruciali della vita religiosa. La performance del sacro apre molti scenari relativi all'investimento dei cinque sensi nella liturgia medievale, tema che è stato recentemente approfondito, apportando sostanziosi risultati, da Eric Palazzo.



2 | Ambito di Biduino, *Entrata in Gerusalemme*, 1180 circa, New York, Cloister Museum.

Grazie appunto all'evidenziazione della performance fisica del canto, l'opera catalana si può collegare a un architrave toscano: il portale già della chiesa di San Leonardo al Frigido, asportato dal suo contesto primitivo e attualmente conservato al Cloister Museum di New York (un calco dell'opera originaria è stata recentemente esposta al Palazzo Ducale di Massa, dopo oltre trenta anni dalla sua finalizzazione). Il manufatto originario decorava la chiesa medievale, piccola ma rilevante perché fungeva in zona da punto di transito sulle rotte, soprattutto pellegrinali, durante il XII secolo, come sembra testimoniare la memoria del viaggio di ritorno dalla III crociata di Filippo II Augusto nel 1191. Il complesso scultoreo fu realizzato pochi anni dopo il 1180, sulla base dei confronti estendibili con altri due architravi firmati da Biduino: nella chiesa di San Cassiano e nell'architrave attualmente in collezione Mazzarosa a Lucca. Per ciò che riguarda l'*authorship* trovo che si tratti di un'opera non autografa, realizzata da un *workshop* ispirato all'attività di Biduino. Il portale presenta i seguenti elementi: due basi che fungono da imposta per gli stipiti, un architrave e un anello fitomorfo che le gira attorno. L'elemento cruciale che esorbita dall'apparato visivo emerge dall'architrave, dove è rappresentata l'*Entrata a Gerusalemme*. In questa sezione emerge una 'cavità' stravagante: gli apostoli sono scolpiti con la bocca aperta e, come nella trave catalana, sembra stiano performando oralmente un canto di giubilo per celebrare l'ingresso trionfante di Cristo in città. Questa minuzia di particolari permette di accedere a una possibile interpretazione del suo ruolo sociale. Non è escluso infatti che il portale, e nella fattispecie l'architrave, soddisfacesse le aspettative di un pellegrino dell'epoca, il quale poteva facilmente empatizzare con il concetto rappresentato: il viaggio sacro, il quale, secondo le abitudini mentali di un

viandante del XII secolo, sovrapponeva la storia universale ed evangelica con l'esistenza individuale. Credo quindi che l'iconografia dell'architrave possa essere estesa all'umana dimensione del pellegrinaggio, in senso autoidentificativo, dal momento che il significato rappresentato dalla scena corrisponde alla metafora medievale dell'*homo viator*, che perviene alla meta (l'esistenza cristiana, peraltro, era percepita come un esilio che avrebbe trovato una definitiva conclusione al termine della vita terrena).

A prescindere dalle interpretazioni che si possono proporre per questa scultura romanica, è evidente l'aggancio con l'esempio precedente e con un altro che si pone a distanza di poco più di un secolo.



3 | Giotto e bottega, Presepe di Greccio (particolare), 1290-92, Assisi, Basilica di San Francesco (chiesa superiore).



4 | Particolare Fig. 2.

All'interno della basilica superiore di Assisi, tra le storie di San Francesco, è rappresentata la rievocazione vivente della nascita di Gesù da parte di San Francesco, dipinta da Giotto: il cosiddetto *Presepe di Greccio*. Il riquadro offre uno *sketch* essenziale dell'epoca, da cui apprendiamo un dato molto interessante nel contesto delle abitudini medievali legate al contesto locale assisiato e non solo: durante alcuni eventi, ai laici maschi era permesso di varcare il tramezzo e di stanziare temporaneamente nella partizione planimetrica tradizionalmente riservata ai chierici. Evidentemente, la scena evocata da Giotto era a tutti gli effetti un avvenimento in qualche modo eccezionale. Una conferma dell'importanza dell'evento la possiamo riconoscere nella compartecipazione attiva dei testimoni: all'indirizzo del bambino sono rivolti tutti gli sguardi dei personaggi non religiosi, ed anche quello dell'asinello sul lato destro della culla, a sottolineare una deferenza globalizzante rivolta a Cristo. Ma

l'aggancio tematico con la trave catalana e l'architrave toscano ce lo offre

un aspetto sonoro che visivamente può essere restituito solo con un'accentuazione della deformità somatica. Una parte dei membri appartenenti all'Ordine Francescano omaggia la nascita di Cristo, cantando a gola spiegata in modo giubilare. E in questo esercizio le loro bocche diventano una "macchia", dalla quale fuoriesce un canto corale, che ci trasmette un importante riferimento a riguardo dell'utilizzo di elementi extra-visivi durante le cerimonie medievali. Una verità fisica che si appaia alla verità spaziale di una scena che mostrava al pubblico dell'affresco una zona cui in realtà raramente aveva accesso, come evidenziato da Michele Bacci.

Il canto di giubilo e la performance corale mettono in successione la trave di San Miguel de Cruilles, l'architrave di San Leonardo al Frigido (o viceversa, a seconda della datazione effettiva del dipinto catalano) e il riquadro affrescato nella basilica superiore di Assisi, che si pone comunque, come detto, a una seniorità cronologica di circa un secolo, parte della cui produzione artistica non si è salvata dall'impermanenza del tempo. Esistono ovviamente non pochi altri esempi *lato sensu* 'medievali' in nostro possesso dove si possa leggere l'evidenziazione di una pratica, il canto, non riportabile di per sé nei suoi elementi sonori all'interno di una scena dipinta o scolpita nelle arti mute; ma riconosciamo in queste tre scene un particolare investimento sensoriale dell'apparato uditivo e orale tramite dettagli che Lessing avrebbe giudicato in modo dispregiativo e additato, appunto, come "macchie" e "cavità", e che invece, rispetto ai giudizi su Giotto, trovano in questo elemento, come spesso è stato fatto, un elemento di 'realismo' e dunque, immediatamente, di 'modernità'.

In ogni caso, il *fil rouge* proposto lascia spazio a un'ipotesi: l'eventualità che esistessero dei veri e propri *patterns* visivi in qualche modo codificati impiegati nelle scene descrittive (o derivanti dalle) esperienze liturgiche con un'enfasi su questo elemento anatomico, che almeno da Giotto in poi prende piede fino al pieno Trecento (si pensi, ad esempio, ai *Funerali di San Martino* di Simone Martini, dipinti nella basilica inferiore di Assisi nel secondo decennio, la cui apertura sensoriale è un netto riferimento al *Presepe di Greccio*). La riproposizione di modelli, in contesti geografici limitrofi o anche distanti, è un tema ben noto nella storia artistica medievale, e qualche volta certe aperture apparentemente così naturali e spontanee, e di cui si cerca un legame con la realtà effettuale, si legano in

realtà alla problematica legata all'iterazione di modelli, come avviene – per esempio – nei cicli dei Mesi.

In questo senso, una traccia che qui non approfondisco è quella offerta dalle numerose scene dei manoscritti e altri manufatti miniati di ambito liturgico, in cui vengono mostrati dei gruppi impegnati in una performance vocale: i fedeli davanti ai rotuli degli *Exultet* pasquali, ma soprattutto frati, suore o chierici a coro (si pensi alla illustrazione di *Cantate domino*). La bocca aperta, che sarà spesso mostrata dal XIV secolo in poi in questo tipo di produzione, non ha sempre, in precedenza, una marcata tradizione di evidenziazione: ancora a fine Duecento, in Toscana, il dato viene spesso del tutto omesso, pure in modo incongruo. Peraltro, come evidente, il riflesso identificativo di uno spettatore di un architrave dipinto o scolpito – o di un muro affrescato – con storie bibliche o agiografiche è del tutto distante dall'illustrazione che in modo implicitamente autoreferenziale mostra la pratica stessa che l'oggetto miniato aiuta a performare, in stretto rapporto fisico e concettuale con un testo scritto, e soprattutto con un *target* spesso molto più delimitato.

In ogni caso, negli esempi che ho presentato, dipinti o scolpiti, si ottiene una perforazione della superficie che conferisce vita alle scene rappresentate. Non credo sia trascurabile l'investimento sensoriale prodotto da un piccolo accorgimento come la rappresentazione delle bocche aperte: una licenza artistica prettamente anticlassica (se pensiamo a questo concetto nell'ottica di un totale equilibrio fisico ed emotivo), che si traduce in un'esperienza sensoriale pregnante.

Nota bibliografica

Limite qui i riferimenti bibliografici a quanto cito direttamente nel testo, e ai contributi specifici sugli esempi meno noti riportati. Per il brano di Lessing [cfr. G. E. Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766] l'edizione consultata è *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, Palermo 2007. Sulla trave dipinta catalana, E. Palazzo, *L'invenzione cristiana dei cinque sensi nella liturgia e nell'arte del Medioevo*, Napoli 2017, 101-112, con rimandi alla bibliografia precedente; al di là dei casi qui considerati, lo studioso autore di questo testo fondamentale ci avverte anche che "saltuariamente, nell'iconografia medievale, il motivo della bocca aperta non è sempre associato all'idea del canto, ma a quella più generica della Parola e dell'autorità che l'accompagna" (109). Per l'architrave di San Leonardo al Frigido, con oscillazione tra un'attribuzione diretta e il riferimento a un'opera di

bottega o di derivazione, cfr. almeno H. Swarzenski, *Before and after Pisano*, "Bulletin / Museum of Fine Arts, Boston" 68 (1970), 178-196 (185); C. Baracchini, *Problemi di architettura e scultura medievale in Lucchesia*, "Actum luce" 7 (1978), 7-30 (20-23); G. Tigler, *Una statua romanica ad Altopascio (per il problema della scultura monumentale nel medioevo)*, "Arte Medievale" 4, 1990, 2 (seconda serie), 123-133 (129); D. Glass, "Then the eyes of the blind shall be opened" a lintel from San Cassiano a Settimo, in E. Sears (Ed.), *Reading medieval images*, Ann Arbor 2002, 143-150 (145-148); D. Glass, *Portals, pilgrimage, and crusade in western Tuscany*, Princeton 1997, 33-35, 61-63; G. Tigler, *Toscana Romanica*, Milano 2006, 231; di recente, C. Griffith Mann, *Encounter: the San Leonardo at Frigidio portal at The Cloisters*, "Gesta" 53 (2014), 1, 1-3. La lettura del riquadro giottesco che cito nel testo si trova in M. Bacci, *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Bari 2005, 83-85. Un altro bell'esempio di evidenziazione della bocca aperta nel canto esaminato da Palazzo è appunto legata alla produzione di codici liturgici (essendo stata identificata come legatura): la tavoletta d'avorio di Francoforte, della seconda metà del IX secolo (Palazzo 2017, 221-238).

English abstract

The article analyzes a strong reproduction of orality in a wooden, and in a marble architraves, and in a painted image. They are included in a chronological period, from the 12th century to the end of the 13th century. These three medieval objects are characterized by the representation of open mouths: an visual element which seems to suggest a strong sensorial involvement.

key words | medieval art; iconography; mouth

Queering the Body, Birthing the Nation, Gendering God

An Atlas

Maurizia Paolucci

“I see that in a lot of paintings of women from those periods [...]. That’s all they [the Renaissance artists] could get away with”, artist John Craig said, discussing how the pose of Raphael’s 1507 *Saint Catherine of Alexandria* does, perhaps, subtly imply autoeroticism (Tyler-Ameen 2012 – for an interpretation of Craig’s reuse of Saint Catherine in combination with the ecstatic-eyed woman in Jean-Baptiste Greuze’s *The Souvenir*, see Paolucci 2017). An example of that may be Titian’s *Venus of Urbino*, especially if compared with Giorgione’s *Sleeping Venus*: the latter being asleep, her hand has probably ended up near her genitals by chance and could be anywhere else; Titian’s *Venus* has her eyes open, and shining with seductiveness (Nova 2002, 179), which charges the placement of her hand with significance – she is either performing a luring gesture or self-fondling. Alessandro Nova does also speculate that Georges Bataille would be intrigued by her accessories – Bataille, to whom a necklace would seem to decapitate Édouard Manet’s *Olympia*; Olympia whose fingers are widened, actually shielding her sex as she defiantly stares at the viewer; see chapter four in Charles Bernheimer 1997, for more on “‘the irritating enigma’ of Olympia’s gaze” (Bernheimer 1997, 107), “the dramatic ambiguity of Olympia’s manual gesture” (Bernheimer 1997, 119), and the comparison with Titian’s *Venus*.) But, sexuality-wise, the most revolutionary gesture that a Renaissance-painted woman ever performed is, according to James Miller, another.

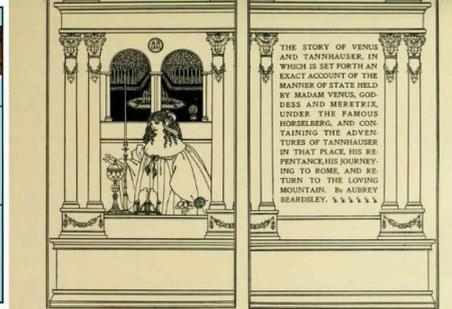
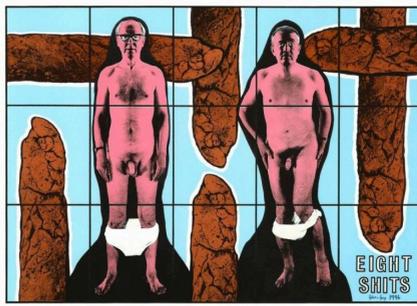


1 | a. Giorgione, *Sleeping Venus*, 1510, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden; b. Titian, *Venus of Urbino*, 1534, Galleria degli Uffizi, Florence; c. Édouard Manet, *Olympia*, 1863, Musée d'Orsay, Paris.
 2 | Piero della Francesca, *Madonna of Childbirth*, ca. 1455-1465, currently housed in a purpose-built space in Monterchi.

On Piero della Francesca's "erotically suggestive" *Madonna del Parto*, Miller says:

Mary's delicate hands are surprisingly active [...]. They are "caught" in the act of opening her shift lengthwise to create a vagina-shaped opening over her swelling womb as if she were intent on revealing the secret chamber of the Incarnation. She doesn't bray out 'I'm GOD', of course, but her prophetic mime of vaginal dilation implies a continuity with the Divine at a miraculously physical level (Miller 2006, 228).

Stating "I'm GOD" is what prostitute Madame Edwarda does in Bataille's 1937 eponymous short story, as she opens her sex and tells the narrator to kiss it. Edwarda is, to Miller, "the ruined, secular version" of Piero della Francesca's sacred icon (*ivi*); and kiss her sex the narrator does, afterwards realising that, in so doing (in this non-penetrative, non-heteronormative, queer sexual practice – considerations mine), he has felt, indeed, that he was in the presence of God.



3 | Gilbert & George, *Eight Shits*, colour photograph, 1994.

4 | Aubrey Beardsley, Title page to *The Story of Venus and Tannhäuser*, pen and ink drawing, 1895: note that Venus is called “Goddess and Meretrix”.

Edwarda’s sex is unidealised. It is *hairy*, and is compared to a wound. Miller’s comparison between Piero’s *Madonna* and Bataille’s character is what I have recently underlined: “[John Craig’s comment on Renaissance paintings] is surely a pertinent remark: women’s hands in Renaissance paintings have told revolutionary tales” (see Paolucci 2017; cfr. Paolucci 2018, where the theme of rebellious unpleasantries in women’s representations is extensively discussed).

In describing the wall-sized photographs in Gilbert & George’s 1995 exhibition *The Naked Shit Pictures*, Robert Roseblum and David Sylvester compared “this mammoth installation to Renaissance frescoes ‘in which the settings for the groupings of nude figures were not the usual columns and arches but structures erected from enlargements of turds’, thereby producing in their viewers a supposed rush ‘from the scatological to the eschatological’” (Krauss 1996, 395-396); and, in his unfinished novel *The Story of Venus and Tannhäuser* (1895), Aubrey Beardsley describes the Goddess’s worshippers adoring her faeces, her ear wax, and everything from her body that ought to be considered revolting.



5 | Mat Collishaw, *Orchid 1 & 2*, C-type print, 2005.

The “lines between beauty and repulsion” (Collishaw 2005) have also been blurred in works built around male characters. Such is the case with Mat Collishaw’s 2005 *Infectious Flowers*: images of skin diseases from dermatology books digitally grafted to photographs of flowers, inspired by Jean



6 | Installation view of Mat Collishaw's *Shooting Stars* at Haunch of Venison in London, 2008.

Genet's cellmate, whose wounds and pustules Genet described "as embellishments", reminding him of "flowers or medals adorning a male jacket". Nevertheless, Collishaw's strong interest in the theme of women in the Victorian era points me toward a female-flavoured interpretation (namely, I am

thinking of the Collishaw exhibition that took place at the Freud Museum in London in 2010, titled *Hysteria*; and, most notably, of the 2008 installation *Shooting Stars*: "a series of haunting images of Victorian child prostitutes are projected in rapid succession onto walls coated with phosphorescent paint. The ghost of these pictures is burnt onto the walls and gradually fades over time. Occasionally a projector will drag the image across the wall before leaving it burning bright at the end of a trail of light. This has a similar effect to the arc of a shooting star. The lives of these girls sadly often resembled their presentation here" - Collishaw 2008): I am inclined to associate the *Flowers* with the theme of prostitution-caused sexually transmitted diseases in the 19th century, their blend of beauty and repulsion reminding me of the syphilis marks on Edgar Degas's *Little Dancer Aged Fourteen*, extensively discussed in Paolucci 2018 (drawing on Mori 2004).



7 | Left to right: Sandro Botticelli, *The Calumny of Apelles* (det.), 1494-1495, Galleria degli Uffizi, Florence; Sandro Botticelli, *The Birth of Venus* (det.), 1484-1486, Galleria degli Uffizi, Florence.

8 | Sandro Botticelli, *The Story of Nastagio degli Onesti*, Painting Two, 1483, Prado Museum, Madrid.

Coming back to the Renaissance, both Botticelli's newborn *Venus* and his *Truth* (the latter appearing in *The Calumny of Apelles*) perform the "Pudica Gesture"; but, while Venus's other arm is graciously bent, Truth's is pointing upwards, to the panelled ceiling: more precisely, to the portion of the panelled ceiling decorated with the sequences of the Story of Nastagio degli Onesti. (For a complete mapping of the decorated ceiling in the painting, see Agnoletto [2013] 2014. The Nastagio degli Onesti scenes are marked S1-S6 on the Agnoletto map.) This Boccaccio tale features a woman ferociously killed (as a punishment for saying no to a man); Truth can therefore be considered to be marking the passage from the Goddess Who Is Triumphantly Born to the Woman Who Gets (Unfairly) Killed. Botticelli had illustrated the tale in 1483, by a series of four paintings; in discussing the second painting, where Nastagio opens up the woman's back with a knife, Georges Didi-Huberman points out how having her back ripped is part and parcel of her shaming: an 'inversion' of the famous 'redeeming' wound in a *man's* side, in Christ's side (Didi-Huberman [1999] 2001, 66).

In the light of that, the interpretation that Kent Brintnall offers of the wound in the hero's abdomen – a wound on the front of the body, like Christ's – in Quentin Tarantino's *Reservoir Dogs* is simply breathtaking: a *feminine* wound, just like Christ's. As I refer the reader to Brintnall 2004 for an analysis – based on Julian of Norwich's *Revelations of Divine Love* – of how Mr. Orange's wound opens the floor to *pietas* and subsequent *queerness* (as in unexpected physical tenderness), I wish to add my own observations. First, images of crosses appear over the course of the movie (see caption to Figure 9). Second, Mr. Orange's wound is feminine also in that its red colour comes to taint the black and white of the wounded man's suit: these were the three colours associated with the archetypical Triple Goddess – Virgin (white), Mother (red), and Death (black).



9 | Screenshots from Quentin Tarantino's *Reservoir Dogs*, 1992, actors: Tim Roth (Mr. Orange), Harvey Keitel (Mr. White):
 a | Mr. Orange's wound; b | the "Pietà Pose" (Brintnall 2004); c | the wall elements forming cross shapes; d | the wall crucifix in Mr. Orange's house.

It is discussed in Didi-Huberman's *Aprire Venere* how Botticelli's art offers a privileged space for studying the blurring of beauty and repulsion, violence and compassion, spirituality and carnality: there is a touch of cruelty to Botticelli's grace, Didi-Huberman writes (within the context of a more complex epistemological and phenomenological argument), and all is mixed up in a dreamlike atmosphere (see Didi-Huberman [1999] 2001). I think it is not by chance that author Anne Rice of *The Vampire Chronicles* fame, a connoisseur of Italian art, made Botticelli a character in her 2001 novel *Blood and Gold*, where vampire Marius is so in awe of Botticelli that he has to fight off the temptation to bite him and make him one of the Immortals.



10 | "This proto-Surrealistic detail from the second illustration of *Inferno* (in MS. Holkham misc. 48, p. 43, Bodleian Library, University of Oxford) shows three Vaginal Men opening themselves up for tropologically earnest inspection – and transgressively erotic display – as scandalous embodiments of schism" (Miller 2006, 227).

I am now coming back to James Miller. Bataille was a medievalist, which is discussed in Miller 2006, analysing Dante Alighieri's imagery for his *Inferno* through a Surrealist lens – for example, the treatment reserved for the damned in Circle 8 Bolgia 9. The divisive individuals (among whom the prophet Mohammed), who have sown discord and caused schisms in life, are now suffering the torture of being opened up with swords "all the way from chin to anus": a punishment that creates

[...] a transsexual freak, a gender synecdoche, a figure of scandalous excess and immodesty comparable to the anthropomorphized 'private parts' that turn up as public parts – vaginal faces, labial mouths, penile thumbs, phallic heads – in the erotic art of Dalí, Magritte, and Picasso (Miller 2006, 225).

To these examples I would like to add a 'distorted photograph' of Carlo Rim shot in 1929 by André Kertész, that according



11 | *The Pregnant Man*, detail from Aubrey Beardsley, *The Cave of Spleen (Canto IV)* for *The Rape of the Lock*, 1896.

to Amy Lyford “exaggerates and wounds”, at the same time, Rim’s masculinity:

The repeating stack of torsos accentuates Rim’s manhood, taking the shape of a great phallic object. Yet this phallus gapes open: the vertical torso is punctuated by a series of folds (produced by his jacket’s lapels) that look suspiciously like the shape of a vagina [...]. These openings mimic the imagined cut of castration (Lyford 2007, 108).

“At least one medieval artist,” Miller continues, “the anonymous illuminator of the late fourteenth-century Holkham Hall manuscript of the *Commedia*, anticipated this Surrealist theme in his transgressively erotic depiction of Mohammed and three other cleft shades in the Ninth Bolgia as Vaginal Men fingering or spreading their new ‘labia’”(Miller 2006, 225). The fact that “the neat surgical slice is [...] stretched and mangled by human hands [...] operating independently of the demon’s” (*ivi*, 212) means that “a strange but sacred joy” can indeed “issue from the birth canal of agony like an exultant *cri de coeur* from the panting mouth of a martyr” (*ivi*, 230), which is all the more significant in Mohammed’s case (“The birth of joy from cataclysmic torment and division was prophesied by Mohammed himself in the eighty-fourth Sura of the Koran, an apocalyptic passage known as ‘The Rending’ (Al-Inshiqaaq)”) and also provides a further link with Surrealism (“Devotees of the Surrealist religion would presumably defy the old moral logic of purgation by seeking pleasure *through* pain in a Sadean frenzy of immorality, sacrilege, and torture” (*ivi*, 207).

“Transsexual freaks”, to use Miller’s words, can be found in the “Cave of Spleen” described by Alexander Pope in his 1712 poem *The Rape of the Lock*: an unearthly women’s place, “obvious metaphor for premenstrual syndrome, or better yet, for hysteria as it was understood before psychoanalysis” (Paolucci 2018), to which, upon the heroine having a lock of her hair cut off by a man without her consent, a gnome flies down “to fetch the rage and tears she needs in order to claim it back” (Paolucci

2017), and in which “Men prove with Child, as pow’rful Fancy works” (Pope, *The Rape of the Lock* IV, 54). Allison Muri’s explanation for the presence of pregnant men in the Cave of Spleen is fascinating: “This mixing of gender roles, along with the Baron’s ‘rape’ of Belinda’s lock, seems to allude to the ‘chemical wedding’ of King Sol and Queen Luna, the initial step leading to their union as a hermaphrodite”; the alchemical movement was strong in England (as extensively discussed by Dame Frances Yates), and Pope was a freemason with knowledge of the Rusicrucian alchemy (Muri 2016, 197). My own explanation, though, relies on the fact that the Cave is a place where revolutionary things happen.

The source of Belinda’s fury, what enables her to fight her violator, is allegedly her menstruation “thus far thought of only as what potentially enables her to conceive children” (Paolucci 2018). In the Cave, women can be free of the social expectations of them becoming mothers, and, by virtue of their “pow’rful Fancy”, enhanced by their melancholy fits (see Ead. 2017), they play with gender roles and create men who do just that.



12 | William Hogarth, *Cunicularii, or The Wise Men of Godliman in Consultation*, etching, 1726.

13 | Thomas Rowlandson, *Dr. John Howard and Mr. St. Andre in Consultation Upon Mrs. Mary Toft*, hand-coloured etching, 1726.

14 | on the left: Anonymous, *The Doctors in Labor or a new Whim Wham from Guilford*, twelve-stanza illustrated poem, 1726. On the right, from top to bottom: the first stanza (Mary is carried in triumph by three doctors, one of them in a buffoon costume), the third stanza (a rabbit-holding Cupid beside Mary’s bed, as if to signify that she has been miraculously impregnated), and the fourth stanza (two women attending Mary).

15 | John Faber Jr. after John Laguerre, *Mary Toft (née Denyer)*, mezzotint, ca. 1726, National Portrait Gallery, London.

Whatever the reason for the “Men with Child” in Pope’s Cave, England certainly had a fascination with strange pregnancies. In 1663, character

Lord Nonsuch being tricked into believing that he is pregnant had been a key element to the plot of John Dryden's comedy *The Wild Gallant*:

Now terrified, he believes he faces as much danger as any woman [...]. Suddenly compassionate towards her apparent plight as a single mother, he announces that he has one wish before he gives birth: to find a husband for [his pregnant daughter] Constance (Forman Cody 2005, 88).

But it is in the eighteenth-century, as stated by the title itself of Forman Cody 2005 (*Birthing the Nation. Sex, Science and the Conception of Eighteenth-Century Britons*), that the fascination grows really strong: a moment in English history that witnesses the rise of man-midwifery, relying on men's allegedly better rationality and therefore deemed superior. The obsession with rationality can be considered the root of eighteenth-century England's thirst for everything that was uncanny and bizarre:

The very psychic and cultural transformations that led to the subsequent glorification of the period as an age of reason or enlightenment – the aggressively rationalist imperatives of the epoch – also produced, like a kind of toxic side effect, a new human experience of strangeness (Castle 1995, 8).

Rationality did certainly not prevent doctors from believing the fraudulent tale in 1726 of peasant Mary Toft giving birth to rabbits. The abundant works by British artists immortalising the story have mostly focused on mocking the doctors, and something really dark and disturbing has not been addressed: the fact that Mary, as it turned out, was a victim in all that, and endured horrible physical pain. Avid for the money that Mary's prodigy status could bring in, her mother-in-law, with the complicity of other women, placed rabbit parts ("the Nails of the Paws were most of them exceedingly sharp") inside her vagina or even up into her uterus, to remain hidden there for several weeks (Harvey 2015). Once the viewer knows this much, the presence of the two women at Mary's sides in the fourth stanza of the illustrated poem narrating the story [see Fig. 14] takes on a very sinister meaning.

Mary Toft's story is featured in Emma Donoghue's *The Woman Who Gave Birth to Rabbits*, a book of short stories about intriguing cases occurred throughout history – not only in the eighteenth century – in the British Isles. Hannah K. P. McGregor has interestingly identified Ireland as the privileged place for freakness, queerness, and the uncanny in the stories that Donoghue has selected and retold:

Through her stories of witches, miraculous miniature girls, blind poetesses and gender-shifting tribades, Donoghue re-invents Irish history to make space for the queer, the grotesque and the uncanny. As the home of the *Unheimlich*, Ireland is rendered uncanny itself, a nation at once familiar and rendered unnervingly different through being populated with Donoghue's outlandish characters (McGregor 2009).

Having mentioned women novelists (Donoghue, Rice), and having discussed *freaks*, I wish to include Carola Maria Wide's observations about how Angela Carter's tale *Wolf-Alice* is not the tale of a werewolf, but a story where woman and wolf blur, which is also what occurs in some works by artist Kiki Smith (Wide 2014). There are also works by Smith where the feral quality of her women is more subtle and discreet, not immediately apparent – as is the case with the blackened hands and feet in her collage *Gathering*.



16 | Kiki Smith, *Wolf Girl*, colour etching, 1999, The Metropolitan Museum of Art, New York.

17 | Kiki Smith, *Gathering*, collage on Nepalese paper, 2014, Galleria Lorcan O'Neill, Rome.

*This paper, whose title is a double homage to McGregor 2009 and Forman Cody 2005, is a quick overview that relies most notably on the power of the images themselves, which I think is fitting for a paper written for "Engramma"; and I am especially glad that I have had the opportunity to resume themes from my past research work.

Bibliography and webography

Agnoletto [2013] 2014

S. Agnoletto, *Botticelli orefice del dettaglio. Uno status quaestionis sui soggetti del fondale della Calunnia di Apelle*, "La Rivista di Engramma" 120, 8 (October 2014) [2nd Edition. First appeared on "La Rivista di Engramma" 104, 2 (March 2013)].

Bernheimer 1997

C. Bernheimer, *Figures of Ill Repute: Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*, Durham (NC) 1997.

Brintnall 2004

K. L. Brintnall, *Tarantino's Incarnational Theology: Reservoir Dogs, Crucifixions and Spectacular Violence*, "CrossCurrents" 54, 1 (Spring 2004), 66-75.

Castle 1995

T. Castle, *The Female Thermometer. Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*, New York 1995.

Forman Cody 2005

L. Forman Cody, *Birthing the Nation. Sex, Science and the Conception of Eighteenth-Century Britons*, Oxford 2005.

Collishaw 2005

M. Collishaw, *Infectious flowers*, description in mattcollins.com official website, 2005.

Collishaw 2008

M. Collishaw, *Shooting stars*, description in mattcollins.com official website, 2008.

Didi-Huberman [1999] 2001

G. Didi-Huberman, *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà* [1999], italian translation by S. Chiodi, Torino 2001.

Harvey 2015

K. Harvey, *What Mary Toft Felt: Women's Voices, Pain, Power and the Body*, "History Workshop Journal" 80, 1 (October 2015), 33-51.

Krauss 1996

R. Krauss, *Informe without Conclusion*, in Z. Kocur, S. Leung (eds.), *Theory in Contemporary Art since 1985*, Oxford 2005, 395-407. First appeared on "Art Forum" 78 (Fall 1996), 89-105.

Lyford 2007

A. Lyford, *Surrealist Masculinities. Gender Anxiety and the Aesthetics of Post-World War I Reconstruction in France*, Berkeley 2007.

McGregor 2009

H. K. P. McGregor, *The Tribad, the Dwarf and the Blind Girl: Queering the Body in Emma Donoghue's The Woman Who Gave Birth to Rabbits*, talk delivered at "Queering Ireland: An Interdisciplinary Conference", St. Mary's University, Halifax, September 2009.

Miller 2006

J. Miller, *Anti-Dante: Bataille in the Ninth Bolgia*, in Id., *Dante & the Unorthodox: The Aesthetics of Transgression*, Waterloo (ON) 2006, 207-248.

Mori 2004

G. Mori, *Degas tra antico e moderno*, Firenze 2004.

Muri 2016

A. Muri, *Of Words and Things: Image, Page, Text, and The Rape of the Lock*, in D. Nichol (ed.), *Anniversary Essays on Alexander Pope's The Rape of the Lock*, Toronto 2016, 167-217.

Nova 2002

A. Nova, *Verso la fabbrica del corpo: anatomia e 'bellezza' nell'opera di Leonardo e Giorgione*, in C. Bertelli, F. Mazzocca, and M. Natale (a cura di), *Lezioni di storia dell'arte, volume 2: Dall'Umanesimo all'Età Barocca*, Milano 2002, 155-183.

Paolucci 2017

M. Paolucci, *British Poets and American Rockstars. A Journey through the Cave of Spleen*, "La Rivista di Engramma" 149, 9 (September 2017).

Paolucci 2018

M. Paolucci, *The British Uncanny. Reusing Surrealist Energies in Jessica Harrison's Art*, "La Rivista di Engramma" 158, 7 (September 2018).

Tyler-Ameen 2012

D. Tyler-Ameen, *'Mellon Collie' Mystery Girl: The Story Behind an Iconic Album Cover*, NPR, December 7, 2012.

Nide 2014

C. M. Wide, *The Female Genius. Voices and Images in Angela Carter's and Kiki Smith's Re-Imaginations of Little Red Riding Hood*. Author's Master's Thesis in English Studies at the Faculty of Philosophy of University of Vaasa, 2014.

English abstract

From an author who has so far focused on women-related themes, an essay that calls men into play, and of which freakness and queerness are absolute protagonists. Starting with discussing the startling details in some Renaissance

paintings of women, the work covers Gilbert & George's use of the Abject as a religiosity-awakening tool, Mat Collishaw's disturbing *Flowers*, the special significance taken on by the Wounded Hero archetype in Quentin Tarantino's *Reservoir Dogs*, the treatment reserved for the damned in Dante's Ninth Bolgia, and finally the men unexpectedly found in such a female-connoted place as Alexander Pope's "Cave of Spleen" – via whom the author circles back to the representation of women, discussing the frenzy over Mary Toft's alleged miraculous pregnancies in eighteenth-century England.

key words | queer; gender studies; eroticism

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio
(v. Albo dei referee di Engramma)

Queering the Body, Birthing the Nation, Gendering God

An Atlas

Maurizia Paolucci

“I see that in a lot of paintings of women from those periods [...]. That’s all they [the Renaissance artists] could get away with”, artist John Craig said, discussing how the pose of Raphael’s 1507 *Saint Catherine of Alexandria* does, perhaps, subtly imply autoeroticism (Tyler-Ameen 2012 – for an interpretation of Craig’s reuse of Saint Catherine in combination with the ecstatic-eyed woman in Jean-Baptiste Greuze’s *The Souvenir*, see Paolucci 2017). An example of that may be Titian’s *Venus of Urbino*, especially if compared with Giorgione’s *Sleeping Venus*: the latter being asleep, her hand has probably ended up near her genitals by chance and could be anywhere else; Titian’s *Venus* has her eyes open, and shining with seductiveness (Nova 2002, 179), which charges the placement of her hand with significance – she is either performing a luring gesture or self-fondling. Alessandro Nova does also speculate that Georges Bataille would be intrigued by her accessories – Bataille, to whom a necklace would seem to decapitate Édouard Manet’s *Olympia*; Olympia whose fingers are widened, actually shielding her sex as she defiantly stares at the viewer; see chapter four in Charles Bernheimer 1997, for more on “‘the irritating enigma’ of Olympia’s gaze” (Bernheimer 1997, 107), “the dramatic ambiguity of Olympia’s manual gesture” (Bernheimer 1997, 119), and the comparison with Titian’s *Venus*.) But, sexuality-wise, the most revolutionary gesture that a Renaissance-painted woman ever performed is, according to James Miller, another.

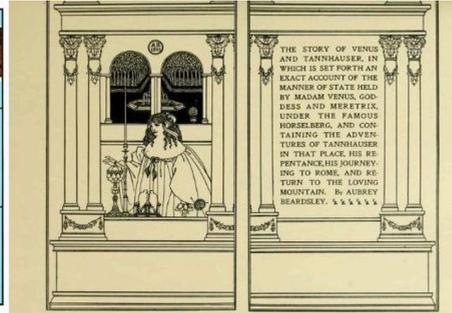
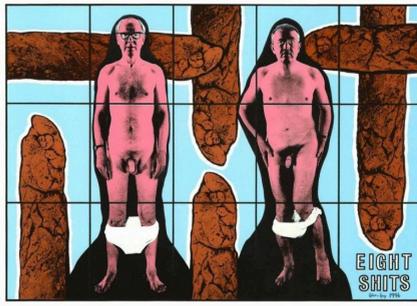


1 | a. Giorgione, *Sleeping Venus*, 1510, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden; b. Titian, *Venus of Urbino*, 1534, Galleria degli Uffizi, Florence; c. Édouard Manet, *Olympia*, 1863, Musée d'Orsay, Paris.
 2 | Piero della Francesca, *Madonna of Childbirth*, ca. 1455-1465, currently housed in a purpose-built space in Monterchi.

On Piero della Francesca's "erotically suggestive" *Madonna del Parto*, Miller says:

Mary's delicate hands are surprisingly active [...]. They are "caught" in the act of opening her shift lengthwise to create a vagina-shaped opening over her swelling womb as if she were intent on revealing the secret chamber of the Incarnation. She doesn't bray out 'I'm GOD', of course, but her prophetic mime of vaginal dilation implies a continuity with the Divine at a miraculously physical level (Miller 2006, 228).

Stating "I'm GOD" is what prostitute Madame Edwarda does in Bataille's 1937 eponymous short story, as she opens her sex and tells the narrator to kiss it. Edwarda is, to Miller, "the ruined, secular version" of Piero della Francesca's sacred icon (*ivi*); and kiss her sex the narrator does, afterwards realising that, in so doing (in this non-penetrative, non-heteronormative, queer sexual practice – considerations mine), he has felt, indeed, that he was in the presence of God.



3 | Gilbert & George, *Eight Shits*, colour photograph, 1994.

4 | Aubrey Beardsley, Title page to *The Story of Venus and Tannhäuser*, pen and ink drawing, 1895: note that Venus is called “Goddess and Meretrix”.

Edwarda’s sex is unidealised. It is *hairy*, and is compared to a wound. Miller’s comparison between Piero’s *Madonna* and Bataille’s character is what I have recently underlined: “[John Craig’s comment on Renaissance paintings] is surely a pertinent remark: women’s hands in Renaissance paintings have told revolutionary tales” (see Paolucci 2017; cfr. Paolucci 2018, where the theme of rebellious unpleasantries in women’s representations is extensively discussed).

In describing the wall-sized photographs in Gilbert & George’s 1995 exhibition *The Naked Shit Pictures*, Robert Roseblum and David Sylvester compared “this mammoth installation to Renaissance frescoes ‘in which the settings for the groupings of nude figures were not the usual columns and arches but structures erected from enlargements of turds’, thereby producing in their viewers a supposed rush ‘from the scatological to the eschatological’” (Krauss 1996, 395-396); and, in his unfinished novel *The Story of Venus and Tannhäuser* (1895), Aubrey Beardsley describes the Goddess’s worshippers adoring her faeces, her ear wax, and everything from her body that ought to be considered revolting.



5 | Mat Collishaw, *Orchid 1 & 2*, C-type print, 2005.

The “lines between beauty and repulsion” (Collishaw 2005) have also been blurred in works built around male characters. Such is the case with Mat Collishaw’s 2005 *Infectious Flowers*: images of skin diseases from dermatology books digitally grafted to photographs of flowers, inspired by Jean



6 | Installation view of Mat Collishaw's *Shooting Stars* at Haunch of Venison in London, 2008.

Genet's cellmate, whose wounds and pustules Genet described "as embellishments", reminding him of "flowers or medals adorning a male jacket". Nevertheless, Collishaw's strong interest in the theme of women in the Victorian era points me toward a female-flavoured interpretation (namely, I am

thinking of the Collishaw exhibition that took place at the Freud Museum in London in 2010, titled *Hysteria*; and, most notably, of the 2008 installation *Shooting Stars*: "a series of haunting images of Victorian child prostitutes are projected in rapid succession onto walls coated with phosphorescent paint. The ghost of these pictures is burnt onto the walls and gradually fades over time. Occasionally a projector will drag the image across the wall before leaving it burning bright at the end of a trail of light. This has a similar effect to the arc of a shooting star. The lives of these girls sadly often resembled their presentation here" - Collishaw 2008): I am inclined to associate the *Flowers* with the theme of prostitution-caused sexually transmitted diseases in the 19th century, their blend of beauty and repulsion reminding me of the syphilis marks on Edgar Degas's *Little Dancer Aged Fourteen*, extensively discussed in Paolucci 2018 (drawing on Mori 2004).



7 | Left to right: Sandro Botticelli, *The Calumny of Apelles* (det.), 1494-1495, Galleria degli Uffizi, Florence; Sandro Botticelli, *The Birth of Venus* (det.), 1484-1486, Galleria degli Uffizi, Florence.

8 | Sandro Botticelli, *The Story of Nastagio degli Onesti*, Painting Two, 1483, Prado Museum, Madrid.

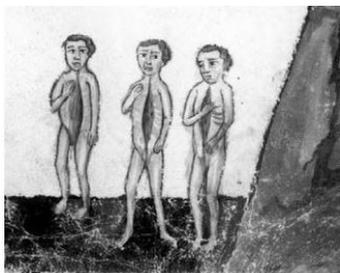
Coming back to the Renaissance, both Botticelli's newborn *Venus* and his *Truth* (the latter appearing in *The Calumny of Apelles*) perform the "Pudica Gesture"; but, while *Venus's* other arm is graciously bent, *Truth's* is pointing upwards, to the panelled ceiling: more precisely, to the portion of the panelled ceiling decorated with the sequences of the Story of Nastagio degli Onesti. (For a complete mapping of the decorated ceiling in the painting, see Agnoletto [2013] 2014. The Nastagio degli Onesti scenes are marked S1-S6 on the Agnoletto map.) This Boccaccio tale features a woman ferociously killed (as a punishment for saying no to a man); *Truth* can therefore be considered to be marking the passage from the Goddess Who Is Triumphantly Born to the Woman Who Gets (Unfairly) Killed. Botticelli had illustrated the tale in 1483, by a series of four paintings; in discussing the second painting, where Nastagio opens up the woman's back with a knife, Georges Didi-Huberman points out how having her back ripped is part and parcel of her shaming: an 'inversion' of the famous 'redeeming' wound in a *man's* side, in Christ's side (Didi-Huberman [1999] 2001, 66).

In the light of that, the interpretation that Kent Brintnall offers of the wound in the hero's abdomen – a wound on the front of the body, like Christ's – in Quentin Tarantino's *Reservoir Dogs* is simply breathtaking: a *feminine* wound, just like Christ's. As I refer the reader to Brintnall 2004 for an analysis – based on Julian of Norwich's *Revelations of Divine Love* – of how Mr. Orange's wound opens the floor to *pietas* and subsequent *queerness* (as in unexpected physical tenderness), I wish to add my own observations. First, images of crosses appear over the course of the movie (see caption to Figure 9). Second, Mr. Orange's wound is feminine also in that its red colour comes to taint the black and white of the wounded man's suit: these were the three colours associated with the archetypical Triple Goddess – Virgin (white), Mother (red), and Death (black).



9 | Screenshots from Quentin Tarantino's *Reservoir Dogs*, 1992, actors: Tim Roth (Mr. Orange), Harvey Keitel (Mr. White):
 a | Mr. Orange's wound; b | the "Pietà Pose" (Brintnall 2004); c | the wall elements forming cross shapes; d | the wall crucifix in Mr. Orange's house.

It is discussed in Didi-Huberman's *Aprire Venere* how Botticelli's art offers a privileged space for studying the blurring of beauty and repulsion, violence and compassion, spirituality and carnality: there is a touch of cruelty to Botticelli's grace, Didi-Huberman writes (within the context of a more complex epistemological and phenomenological argument), and all is mixed up in a dreamlike atmosphere (see Didi-Huberman [1999] 2001). I think it is not by chance that author Anne Rice of *The Vampire Chronicles* fame, a connoisseur of Italian art, made Botticelli a character in her 2001 novel *Blood and Gold*, where vampire Marius is so in awe of Botticelli that he has to fight off the temptation to bite him and make him one of the Immortals.



10 | "This proto-Surrealistic detail from the second illustration of *Inferno* (in MS. Holkham misc. 48, p. 43, Bodleian Library, University of Oxford) shows three Vaginal Men opening themselves up for tropologically earnest inspection – and transgressively erotic display – as scandalous embodiments of schism" (Miller 2006, 227).

I am now coming back to James Miller. Bataille was a medievalist, which is discussed in Miller 2006, analysing Dante Alighieri's imagery for his *Inferno* through a Surrealist lens – for example, the treatment reserved for the damned in Circle 8 Bolgia 9. The divisive individuals (among whom the prophet Mohammed), who have sown discord and caused schisms in life, are now suffering the torture of being opened up with swords "all the way from chin to anus": a punishment that creates:

[...] a transsexual freak, a gender synecdoche, a figure of scandalous excess and immodesty comparable to the anthropomorphized 'private parts' that turn up as public parts – vaginal faces, labial mouths, penile thumbs, phallic heads – in the erotic art of Dalí, Magritte, and Picasso (Miller 2006, 225).

To these examples I would like to add a 'distorted photograph' of Carlo Rim shot in 1929 by André Kertész, that according to Amy Lyford "exaggerates and wounds", at the same time, Rim's masculinity:



11 | *The Pregnant Man*, detail from Aubrey Beardsley, *The Cave of Spleen (Canto IV)* for *The Rape of the Lock*, 1896.

The repeating stack of torsos accentuates Rim's manhood, taking the shape of a great phallic object. Yet this phallus gapes open: the vertical torso is punctuated by a series of folds (produced by his jacket's lapels) that look suspiciously like the shape of a vagina [...]. These openings mimic the imagined cut of castration (Lyford 2007, 108).

"At least one medieval artist," Miller continues, "the anonymous illuminator of the late fourteenth-century Holkham Hall manuscript of the *Commedia*, anticipated this Surrealist theme in his transgressively erotic depiction of Mohammed and three other cleft shades in the Ninth Bolgia as Vaginal Men fingering or spreading their new 'labia'" (Miller 2006, 225).

The fact that "the neat surgical slice is [...] stretched and mangled by human hands [...] operating independently of the demon's" (*ivi*, 212) means that "a strange but sacred joy" can indeed "issue from the birth canal of agony like an exultant *cri de coeur* from the panting mouth of a martyr" (*ivi*, 230), which is all the more significant in Mohammed's case ("The birth of joy from cataclysmic torment and division was prophesied by Mohammed himself in the eighty-fourth Sura of the Koran, an apocalyptic passage known as 'The Rending' (Al-Inshiqaaq)") and also provides a further link with Surrealism ("Devotees of the Surrealist religion would presumably defy the old moral logic of purgation by seeking pleasure *through* pain in a Sadean frenzy of immorality, sacrilege, and torture" (*ivi*, 207).

"Transsexual freaks", to use Miller's words, can be found in the "Cave of Spleen" described by Alexander Pope in his 1712 poem *The Rape of the Lock*: an unearthly women's place, "obvious metaphor for premenstrual syndrome, or better yet, for hysteria as it was understood before psychoanalysis" (Paolucci 2018), to which, upon the heroine having a lock of her hair cut off by a man without her consent, a gnome flies down "to fetch the rage and tears she needs in order to claim it back" (Paolucci

2017), and in which “Men prove with Child, as pow’rful Fancy works” (Pope, *The Rape of the Lock* IV, 54). Allison Muri’s explanation for the presence of pregnant men in the Cave of Spleen is fascinating: “This mixing of gender roles, along with the Baron’s ‘rape’ of Belinda’s lock, seems to allude to the ‘chemical wedding’ of King Sol and Queen Luna, the initial step leading to their union as a hermaphrodite”; the alchemical movement was strong in England (as extensively discussed by Dame Frances Yates), and Pope was a freemason with knowledge of the Rusicrucian alchemy (Muri 2016, 197). My own explanation, though, relies on the fact that the Cave is a place where revolutionary things happen.

The source of Belinda’s fury, what enables her to fight her violator, is allegedly her menstruation “thus far thought of only as what potentially enables her to conceive children” (Paolucci 2018). In the Cave, women can be free of the social expectations of them becoming mothers, and, by virtue of their “pow’rful Fancy”, enhanced by their melancholy fits (see Ead. 2017), they play with gender roles and create men who do just that.



12 | William Hogarth, *Cunicularii, or The Wise Men of Godliman in Consultation*, etching, 1726.

13 | Thomas Rowlandson, *Dr. John Howard and Mr. St. Andre in Consultation Upon Mrs. Mary Toft*, hand-coloured etching, 1726.

14 | on the left: Anonymous, *The Doctors in Labor or a new Whim Wham from Guilford*, twelve-stanza illustrated poem, 1726. On the right, from top to bottom: the first stanza (Mary is carried in triumph by three doctors, one of them in a buffoon costume), the third stanza (a rabbit-holding Cupid beside Mary’s bed, as if to signify that she has been miraculously impregnated), and the fourth stanza (two women attending Mary).

15 | John Faber Jr. after John Laguerre, *Mary Toft (née Denyer)*, mezzotint, ca. 1726, National Portrait Gallery, London.

Whatever the reason for the “Men with Child” in Pope’s Cave, England certainly had a fascination with strange pregnancies. In 1663, character

Lord Nonsuch being tricked into believing that he is pregnant had been a key element to the plot of John Dryden's comedy *The Wild Gallant*:

Now terrified, he believes he faces as much danger as any woman [...].
Suddenly compassionate towards her apparent plight as a single mother, he announces that he has one wish before he gives birth: to find a husband for [his pregnant daughter] Constance (Forman Cody 2005, 88).

But it is in the eighteenth-century, as stated by the title itself of Forman Cody 2005 (*Birthing the Nation. Sex, Science and the Conception of Eighteenth-Century Britons*), that the fascination grows really strong: a moment in English history that witnesses the rise of man-midwifery, relying on men's allegedly better rationality and therefore deemed superior. The obsession with rationality can be considered the root of eighteenth-century England's thirst for everything that was uncanny and bizarre:

The very psychic and cultural transformations that led to the subsequent glorification of the period as an age of reason or enlightenment – the aggressively rationalist imperatives of the epoch – also produced, like a kind of toxic side effect, a new human experience of strangeness (Castle 1995, 8).

Rationality did certainly not prevent doctors from believing the fraudulent tale in 1726 of peasant Mary Toft giving birth to rabbits. The abundant works by British artists immortalising the story have mostly focused on mocking the doctors, and something really dark and disturbing has not been addressed: the fact that Mary, as it turned out, was a victim in all that, and endured horrible physical pain. Avid for the money that Mary's prodigy status could bring in, her mother-in-law, with the complicity of other women, placed rabbit parts ("the Nails of the Paws were most of them exceedingly sharp") inside her vagina or even up into her uterus, to remain hidden there for several weeks (Harvey 2015). Once the viewer knows this much, the presence of the two women at Mary's sides in the fourth stanza of the illustrated poem narrating the story [see Fig. 14] takes on a very sinister meaning.

Mary Toft's story is featured in Emma Donoghue's *The Woman Who Gave Birth to Rabbits*, a book of short stories about intriguing cases occurred throughout history – not only in the eighteenth century – in the British Isles. Hannah K. P. McGregor has interestingly identified Ireland as the privileged place for freakness, queerness, and the uncanny in the stories that Donoghue has selected and retold:

Through her stories of witches, miraculous miniature girls, blind poetesses and gender-shifting tribades, Donoghue re-invents Irish history to make space for the queer, the grotesque and the uncanny. As the home of the *Unheimlich*, Ireland is rendered uncanny itself, a nation at once familiar and rendered unnervingly different through being populated with Donoghue's outlandish characters (McGregor 2009).

Having mentioned women novelists (Donoghue, Rice), and having discussed *freaks*, I wish to include Carola Maria Wide's observations about how Angela Carter's tale *Wolf-Alice* is not the tale of a werewolf, but a story where woman and wolf blur, which is also what occurs in some works by artist Kiki Smith (Wide 2014). There are also works by Smith where the feral quality of her women is more subtle and discreet, not immediately apparent – as is the case with the blackened hands and feet in her collage *Gathering*.



16 | Kiki Smith, *Wolf Girl*, colour etching, 1999, The Metropolitan Museum of Art, New York.

17 | Kiki Smith, *Gathering*, collage on Nepalese paper, 2014, Galleria Lorcan O'Neill, Rome.

*This paper, whose title is a double homage to McGregor 2009 and Forman Cody 2005, is a quick overview that relies most notably on the power of the images themselves, which I think is fitting for a paper written for "Engramma"; and I am especially glad that I have had the opportunity to resume themes from my past research work.

Bibliography and webography

Agnoletto [2013] 2014

S. Agnoletto, *Botticelli orefice del dettaglio. Uno status quaestionis sui soggetti del fondale della Calunnia di Apelle*, "La Rivista di Engramma" 120, 8 (October 2014) [2nd Edition. First appeared on "La Rivista di Engramma" 104, 2 (March 2013)].

Bernheimer 1997

C. Bernheimer, *Figures of Ill Repute: Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*, Durham (NC) 1997.

Brintnall 2004

K. L. Brintnall, *Tarantino's Incarnational Theology: Reservoir Dogs, Crucifixions and Spectacular Violence*, "CrossCurrents" 54, 1 (Spring 2004), 66-75.

Castle 1995

T. Castle, *The Female Thermometer. Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*, New York 1995.

Forman Cody 2005

L. Forman Cody, *Birthing the Nation. Sex, Science and the Conception of Eighteenth-Century Britons*, Oxford 2005.

Collishaw 2005

M. Collishaw, *Infectious flowers*, description in mattcollins.com official website, 2005.

Collishaw 2008

M. Collishaw, *Shooting stars*, description in mattcollins.com official website, 2008.

Didi-Huberman [1999] 2001

G. Didi-Huberman, *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà* [1999], italian translation by S. Chiodi, Torino 2001.

Harvey 2015

K. Harvey, *What Mary Toft Felt: Women's Voices, Pain, Power and the Body*, "History Workshop Journal" 80, 1 (October 2015), 33-51.

Krauss 1996

R. Krauss, *Informe without Conclusion*, in Z. Kocur, S. Leung (eds.), *Theory in Contemporary Art since 1985*, Oxford 2005, 395-407. First appeared on "Art Forum" 78 (Fall 1996), 89-105.

Lyford 2007

A. Lyford, *Surrealist Masculinities. Gender Anxiety and the Aesthetics of Post-World War I Reconstruction in France*, Berkeley 2007.

McGregor 2009

H. K. P. McGregor, *The Tribad, the Dwarf and the Blind Girl: Queering the Body in Emma Donoghue's The Woman Who Gave Birth to Rabbits*, talk delivered at "Queering Ireland: An Interdisciplinary Conference", St. Mary's University, Halifax, September 2009.

Miller 2006

J. Miller, *Anti-Dante: Bataille in the Ninth Bolgia*, in Id., *Dante & the Unorthodox: The Aesthetics of Transgression*, Waterloo (ON) 2006, 207-248.

Mori 2004

G. Mori, *Degas tra antico e moderno*, Firenze 2004.

Muri 2016

A. Muri, *Of Words and Things: Image, Page, Text, and The Rape of the Lock*, in D. Nichol (ed.), *Anniversary Essays on Alexander Pope's The Rape of the Lock*, Toronto 2016, 167-217.

Nova 2002

A. Nova, *Verso la fabbrica del corpo: anatomia e 'bellezza' nell'opera di Leonardo e Giorgione*, in C. Bertelli, F. Mazzocca, and M. Natale (a cura di), *Lezioni di storia dell'arte, volume 2: Dall'Umanesimo all'Età Barocca*, Milano 2002, 155-183.

Paolucci 2017

M. Paolucci, *British Poets and American Rockstars. A Journey through the Cave of Spleen*, "La Rivista di Engramma" 149, 9 (September 2017).

Paolucci 2018

M. Paolucci, *The British Uncanny. Reusing Surrealist Energies in Jessica Harrison's Art*, "La Rivista di Engramma" 158, 7 (September 2018).

Tyler-Ameen 2012

D. Tyler-Ameen, *'Mellon Collie' Mystery Girl: The Story Behind an Iconic Album Cover*, NPR, December 7, 2012.

Nide 2014

C. M. Wide, *The Female Genius. Voices and Images in Angela Carter's and Kiki Smith's Re-Imaginations of Little Red Riding Hood*. Author's Master's Thesis in English Studies at the Faculty of Philosophy of University of Vaasa, 2014.

English abstract

From an author who has so far focused on women-related themes, an essay that calls men into play, and of which freakness and queerness are absolute protagonists. Starting with discussing the startling details in some Renaissance

paintings of women, the work covers Gilbert & George's use of the Abject as a religiosity-awakening tool, Mat Collishaw's disturbing *Flowers*, the special significance taken on by the Wounded Hero archetype in Quentin Tarantino's *Reservoir Dogs*, the treatment reserved for the damned in Dante's Ninth Bolgia, and finally the men unexpectedly found in such a female-connoted place as Alexander Pope's "Cave of Spleen" - via whom the author circles back to the representation of women, discussing the frenzy over Mary Toft's alleged miraculous pregnancies in eighteenth-century England.

key words | queer; gender studies; eroticism

Icone. Pensare per immagini

Presentazione della collana de Il Mulino

Massimo Cacciari

Il titolo forse più adeguato per questa collana di piccole monografie potrebbe essere: *images agentes* - e cioè come l'immagine possa agire nel costringere a pensare elementi, relazioni, problemi che nel 'discorso' non erano apparsi o non si erano manifestati in tutta la loro radicalità. La 'filosofia' della collana muove tutta dalla critica a ogni concezione illustrativa dell'immagine, ovvero dall'idea di *mimesis* in quanto non riproduzione, ma immaginazione - e dall'idea di immaginazione in quanto struttura fondamentale dello stesso pensiero creativo, sintetico.

Le immagini che vengono qui assunte a *exempla* rivestono perciò un carattere simbolico, proprio nel senso in cui Goethe parlava del simbolo *contra* similitudine o anche metafora. Il simbolo dà infinitamente a pensare e risolverlo in un significato o in un insieme 'semplice' di significati è impossibile.



Massimo Cacciari *Generare Dio*

La figura della Vergine col suo bambino ha svolto un ruolo straordinario nella civiltà europea. Attraverso questa immagine, che assume forme diversissime, che è chiamata e invocata con nomi anche contrastanti, questa civiltà non ha pensato soltanto il proprio rapporto col divino, la relazione di Dio con la storia umana, ma l'essenza stessa di Dio. Perché Dio è generato da una donna? Pensare quella Donna costituisce una via necessaria per cogliere quell'essenza. E le grandi icone di quella Donna, come la *Madonna Poldi Pezzoli* del Mantegna, non sono illustrazioni di idee già in sé definite, bensì tracce del nostro procedere verso il problema che la sua presenza incarna.

Gabriella Caramore, Maurizio Ciampa *Croce e resurrezione*

Potrà mai risorgere quel piccolo Cristo smarrito, che Bruegel nasconde tra la folla, ignorato e affondato nell'indifferenza degli uomini? Qui la croce non sembra aprire il movimento della storia, ma

piuttosto precipitare nella lunga notte del mondo. Con Rembrandt, nell'atmosfera sfibrata della *Cena in Emmaus*, anche l'evento della resurrezione si stempera: il risorto, seduto al tavolo dei viandanti, viene risucchiato indietro dalle tenebre verso un'esile luce. La sparizione del Cristo, l'assenza di ogni Dio su questa terra sono forse segni con cui oggi dobbiamo confrontarci.

Maurizio Ghelardi *Follia e salvezza*

"Siamo tutti imbarcati", dirà Pascal. Dove? Sulla *Nave dei folli*, risponde Hieronymus Bosch. A inseguire vanità delle vanità, dominati dalla "maledetta lupa" dell'invidia e dell'avarizia. Ci salveremo dalla perdizione e dal naufragio? Sarà la misura dell'ironia e la ragionevole fede

dell'umanista Erasmo a offrirci una speranza? O soltanto la follia della fede nel Cristo deriso e crocefisso potrà riscattarci? Ma negli inverni e nei sinistri carnevali di Bruegel il Vecchio regnano unicamente la violenza e la lotta per sopravvivere, in un gioco tremendo e crudele che nessuno ormai ha la forza di trascendere.

Sergio Givone *Sull'infinito*

Da dove viene? E soprattutto dove va? È giunto fin lì, agli estremi confini del mondo, per poter guardare oltre: fermo e ben saldo sulla roccia, il *Viandante* romantico di Friedrich sembra essere consapevole che l'infinito è più grande di lui, ma proprio da questa smisurata grandezza, da questa espansione soverchiante è tentato. Irraggiungibile, l'infinito è però anche irraggiungibile. Perché allora non cessa di incuriosire e tormentare pittori, filosofi, matematici e letterati, e in generale tutti i comuni mortali?

Paolo Legrenzi *Regole e caso*

Solo un groviglio di casualità o anche una direzione, un progetto? È la domanda che ci poniamo tutti guardando agli eventi della nostra vita. Il senso della eterna dialettica fra ordine e caso lo mette bene in scena Jackson Pollock. Quegli spruzzi di colore sono caduti casualmente o sono intenzionali e vogliono esprimere qualcosa? Azzardiamo una risposta: come nel quadro *Number 1A*, la vita si gioca su un terreno di mezzo, nel quale alle nostre intenzioni razionali si sovrappone continuamente il caos delle innumerevoli possibilità. Ma alla fine il puzzle si compone e ciò che è accaduto si rivela sempre anche destino.

Patrizia Valduga *Per sguardi e per parole*

Nella *Cena in Emmaus* di Caravaggio, esposta alla Pinacoteca di Brera, tutti guardano Gesù e Gesù ha gli occhi chini. È da questo non sguardo che comincia una riflessione prima sui poteri dello sguardo, e poi sui due sguardi, quello della ragione e quello del sentimento, che corrispondono alle due strategie, spesso in guerra fra loro, che la mente umana adotta per conoscere il mondo. Ma nella creazione artistica – sia essa un dipinto, una poesia, un romanzo – questi due sguardi trovano un miracoloso equilibrio. Un testo raffinato in cui poeti, scrittori, pensatori di ogni tempo sono convocati a portare la propria testimonianza.

Federico Vercellone *Simboli della fine*

Di che cosa ci parlano i *Sette Palazzi Celesti* di Anselm Kiefer? Che cosa additano, se non il fallimento di una modernità che ha ormai perduto la sua energia di Età nuova per eccellenza? Edifici solidi e pericolanti ad un tempo, quelle torri sembrano riflettere un'ansia arcaica nel rimandarci l'immagine della nostra epoca, alle prese con la sua forza distruttiva, con il terrore che la dilania e la frustra. La molteplicità di immagini senza misura che oggi popola il mondo produce sconcerto e disorientamento, ma proprio in un tale semi-barbaro proliferare di immagini – sembra dirci Kiefer – possiamo scoprire la traccia di nuove risorse simboliche, o forse addirittura una chance di salvezza.

English abstract

A presentation of an editorial series, where single studies of different subjects are offered as *imagines agentes*, that is artistic artefacts catalyzing different issues. Images are not seen only as reproductions of reality (*mimesis*), but as imagination, and a possible structure for the development of a creative thought. Thinking through images. Seven books, already published, are presented: from Brueghel to Rembrandt, from Caravaggio to Kiefer.

key words | iconology; aesthetic; art literature

Icone. Pensare per immagini

Presentazione della collana de Il Mulino

Massimo Cacciari



Il titolo forse più adeguato per questa collana di piccole monografie potrebbe essere: *images agentes* – e cioè come l'immagine possa agire nel costringere a pensare elementi, relazioni, problemi che nel 'discorso' non erano apparsi o non si erano manifestati in tutta la loro radicalità. La 'filosofia' della collana muove tutta dalla critica a ogni concezione illustrativa dell'immagine, ovvero dall'idea di *mimesis* in quanto non riproduzione, ma immaginazione – e dall'idea di immaginazione in quanto struttura fondamentale dello stesso pensiero creativo, sintetico.

Le immagini che vengono qui assunte a *exempla* rivestono perciò un carattere simbolico, proprio nel senso in cui Goethe parlava del simbolo *contra* similitudine o anche metafora. Il simbolo dà infinitamente a pensare e risolverlo in un significato o in un insieme 'semplice' di significati è impossibile.

Massimo Cacciari *Generare Dio*

La figura della Vergine col suo bambino ha svolto un ruolo straordinario nella civiltà europea. Attraverso questa immagine, che assume forme diversissime, che è chiamata e invocata con nomi anche contrastanti, questa civiltà non ha pensato soltanto il proprio rapporto col divino, la relazione di Dio con la storia umana, ma l'essenza stessa di Dio. Perché Dio è generato da una donna? Pensare quella Donna costituisce una via necessaria per cogliere quell'essenza. E le grandi icone di quella Donna, come la *Madonna Poldi Pezzoli* del Mantegna, non sono illustrazioni di idee già in sé definite, bensì tracce del nostro procedere verso il problema che la sua presenza incarna.

Gabriella Caramore, Maurizio Ciampa *Croce e resurrezione*

Potrà mai risorgere quel piccolo Cristo smarrito, che Bruegel nasconde tra la folla, ignorato e affondato nell'indifferenza degli uomini? Qui la croce non sembra aprire il movimento della storia, ma piuttosto precipitare nella lunga notte del mondo. Con Rembrandt, nell'atmosfera sfibrata della *Cena in Emmaus*, anche l'evento della resurrezione si stempera: il risorto, seduto al tavolo dei viandanti, viene risucchiato indietro dalle tenebre verso un'esile luce. La sparizione del Cristo, l'assenza di ogni Dio su questa terra sono forse segni con cui oggi dobbiamo confrontarci.

Maurizio Ghelardi *Follia e salvezza*

"Siamo tutti imbarcati", dirà Pascal. Dove? Sulla *Nave dei folli*, risponde Hieronymus Bosch. A inseguire vanità delle vanità, dominati dalla "maledetta lupa" dell'invidia e dell'avarizia. Ci salveremo dalla perdizione e dal naufragio? Sarà la misura dell'ironia e la ragionevole fede dell'umanista Erasmo a offrirci una speranza? O soltanto la follia della fede nel Cristo deriso e crocefisso potrà riscattarci? Ma negli inverni e nei sinistri carnevali di Bruegel il Vecchio regnano unicamente la violenza e la lotta per sopravvivere, in un gioco tremendo e crudele che nessuno ormai ha la forza di trascendere.

Sergio Givone *Sull'infinito*

Da dove viene? E soprattutto dove va? È giunto fin lì, agli estremi confini del mondo, per poter guardare oltre: fermo e ben saldo sulla roccia, il *Viandante* romantico di Friedrich sembra essere consapevole che l'infinito è più grande di lui, ma proprio da questa smisurata grandezza, da questa

espansione soverchiante è tentato. Irraggiungibile, l'infinito è però anche irrapresentabile. Perché allora non cessa di incuriosire e tormentare pittori, filosofi, matematici e letterati, e in generale tutti i comuni mortali?

Paolo Legrenzi *Regole e caso*

Solo un groviglio di casualità o anche una direzione, un progetto? È la domanda che ci poniamo tutti guardando agli eventi della nostra vita. Il senso della eterna dialettica fra ordine e caso lo mette bene in scena Jackson Pollock. Quegli spruzzi di colore sono caduti casualmente o sono intenzionali e vogliono esprimere qualcosa? Azzardiamo una risposta: come nel quadro *Number 1A*, la vita si gioca su un terreno di mezzo, nel quale alle nostre intenzioni razionali si sovrappone continuamente il caos delle innumerevoli possibilità. Ma alla fine il puzzle si compone e ciò che è accaduto si rivela sempre anche destino.

Patrizia Valduga *Per sguardi e per parole*

Nella *Cena in Emmaus* di Caravaggio, esposta alla Pinacoteca di Brera, tutti guardano Gesù e Gesù ha gli occhi chini. È da questo non sguardo che comincia una riflessione prima sui poteri dello sguardo, e poi sui due sguardi, quello della ragione e quello del sentimento, che corrispondono alle due strategie, spesso in guerra fra loro, che la mente umana adotta per conoscere il mondo. Ma nella creazione artistica – sia essa un dipinto, una poesia, un romanzo – questi due sguardi trovano un miracoloso equilibrio. Un testo raffinato in cui poeti, scrittori, pensatori di ogni tempo sono convocati a portare la propria testimonianza.

Federico Vercellone *Simboli della fine*

Di che cosa ci parlano i *Sette Palazzi Celesti* di Anselm Kiefer? Che cosa additano, se non il fallimento di una modernità che ha ormai perduto la sua energia di Età nuova per eccellenza? Edifici solidi e pericolanti ad un tempo, quelle torri sembrano riflettere un'ansia arcaica nel rimandarci l'immagine della nostra epoca, alle prese con la sua forza distruttiva, con il terrore che la dilania e la frustra. La molteplicità di immagini senza misura che oggi popola il mondo produce sconcerto e disorientamento, ma proprio in un tale semi-barbaro proliferare di immagini – sembra dirci Kiefer – possiamo scoprire la traccia di nuove risorse simboliche, o forse addirittura una chance di salvezza.

English abstract

A presentation of an editorial series, where single studies of different subjects are offered as imagines agentes, that is artistic artefacts catalyzing different issues. Images are not seen only as reproductions of reality (mimesis), but as imagination, and a possible structure for the development of a creative thought. Thinking through images. Seven books, already published, are presented: from Brueghel to Rembrandt, from Caravaggio to Kiefer.

key words | iconology; aesthetic; art literature

Pop-App. Libri animati dalla carta alle app

Presentazione della mostra "Pop-App. Scienza, arte e gioco nella storia dei libri animati dalla carta alle app" (Roma-Torino 2019)



1 | *Im zoologischen garten. Ein Bilderbuch zum Aufstellen*, Esslingen - München, Schreiber, s.d. [1896?], MUSLI, Torino.

Dall'8 maggio al 30 giugno 2019 si sono svolte due mostre parallele a Roma e Torino dedicate alla storia e allo sviluppo dei libri animati, i libri cioè che grazie a meccanismi cartotecnici permettono ai lettori di interagire con i contenuti. Il titolo delle mostre "Pop-App. Scienza, arte e gioco nella storia dei libri animati dalla carta alle app" ammicca all'assonanza tra il nome proprio di uno di questi meccanismi – il *pop-up* – e il termine *app*, abbreviazione di applicazione, ormai entrato nel lessico comune a indicare i programmi, più o meno complessi, presenti nelle attrezzature elettroniche con cui condividiamo le nostre giornate e che ci permettono l'interazione con dei contenuti.

La doppia sede riflette l'unione per l'organizzazione della Sapienza Università di Roma e la Fondazione Tancredi di Barolo che da anni portano

avanti un progetto di valorizzazione dei libri animati, e dovrebbe portare entro il 2020 alla fondazione di "POP-APP. Centro studi interdisciplinare di studio e promozione del libro interattivo".



2 | *La Bella addormentata nel bosco*, Milano, Hoepli, s.d. [1941], Disegni di Mario Zampini, dipinti di Felice De' Caverò, MUSLI, Torino.

A Torino la mostra si è svolta presso il MUSLI, Museo della Scuola e del Libro per l'Infanzia di Palazzo Barolo e ha visto in mostra una selezione di capolavori della cartotecnica per l'infanzia che includono i libri con il flap, parti mobili di pagine che vanno a cambiare immagini e testi, i pop-up, ovvero elementi che si alzano in modo tridimensionale all'apertura della pagina, i leveraggi, ovvero pagine che si animano tirando levette o cavi opportunamente nascosti, fino ad arrivare a complessi

teatrini tridimensionali e giochi di ombre e trasparenze. La mostra torinese è arricchita da una *Guida alla mostra*, il catalogo espositivo a cura di Pompeo Vagliani che ci introduce alla storia e alle categorie di questi meravigliosi dispositivi ancora in grado di stupire i bambini di ogni età e reggere la concorrenza degli strumenti elettronici che anzi cercano spesso di riprodurre digitalmente gli stessi meccanismi e si può visitare ancora virtualmente dal sito del progetto.

Tra i primissimi esempi troviamo la categoria delle *Metamorfosi*, ovvero pagine che ripiegandosi su se stesse possono cambiare il loro contenuto e che vedono l'esempio più antico in un foglio ripiegato del 1650 alla British Library che mostra *The beginning, progress and end of man* attraverso l'apertura della metà inferiore e superiore del foglio stesso. Un meccanismo che diventa in voga nel Settecento sotto forma di *Harlequinades*, e che come le altre forme di libri interattivi prevede una ingegnerizzazione e una post-produzione sempre più complessa, che va dal far combaciare, appunto, l'immagine sul lato ripiegato con quella del fondo, all'incollare le parti mobili e studiare i meccanismi di pieghe e contropieghe che permettono la costruzione di veri e propri mondi tridimensionali all'apertura di ogni singola pagina, sino a veri e propri capolavori dell'ingegneria cartotecnica che vanno oltre la forma

tradizionale del libro da sfogliare per diventare fisarmoniche lunghissime, o veri e propri teatri con personaggi resi mobili da leveraggi.



3 | Interno di *Joies Infantines*, Marie De Bosguérard, Paris, Nouvelle Librairie de la Jeunesse [Capendu éditeur], s.d. [fine XIX sec.] (leveraggi).

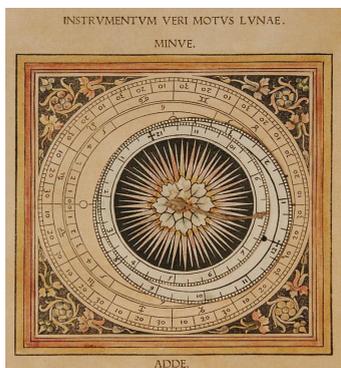
4 | Helen Marion Burnside, *The Children's Wonderland*, London - New York, Nister - Dutton & Co, s.d. [1900] (volvella a dissolvenza).

5 | Luisa Terzi, *Le fiabe di zia Mariù*, 1913 (leveraggi), MUSLI, Torino.

Non sempre i libri animati escono dalla fabbrica: in qualche caso si tratta di straordinarie opere di amore, abilità e pazienza, come per gli incredibili album realizzati a partire dai normali libri per bambini di Paola Lombroso Carrara, *Zia Mariù*, da Luisella Terzi, che colora, ritaglia e ricompono con leve e spaghi le illustrazioni per poterle usare, animandole, mentre si raccontava la storia. I quattro volumi vennero presentati nel 1917 all'Esposizione Nazionale dei giocattoli di Venezia, dove vengono apprezzati da Gabriele d'Annunzio, salvo poi scomparire per quasi un secolo, fino a quando nel 2014 non entrano, grazie alla donazione del fondo Paola Lombroso Carrara, nella collezione della Fondazione Tancredi di Barolo.

Ma la storia del libro animato comincia ben prima della stampa tipografica e, come ci racconta in particolare la mostra di Roma, non nasce da scopi ludici ma da necessità scientifiche legate, per esempio, alla logica combinatoria, come le volvelle inserite da Ramon Llull nei suoi manoscritti già nel XIII secolo. La volvella sarà lo strumento principe non solo per la logica o la cifratura, ma soprattutto per l'astronomia pratica, al punto che il primo libro a stampa animato è un incunabolo stampato a Venezia nel

1476, il *Calendarium* di Johannes Müller da Königsberg detto il Regiomontano.



6 | Johannes Regiomontanus, *Calendarium*, E. Ratdolt, B. Maler e P. Löslein, Venezia 1476, Biblioteca Franceseana, Milano.

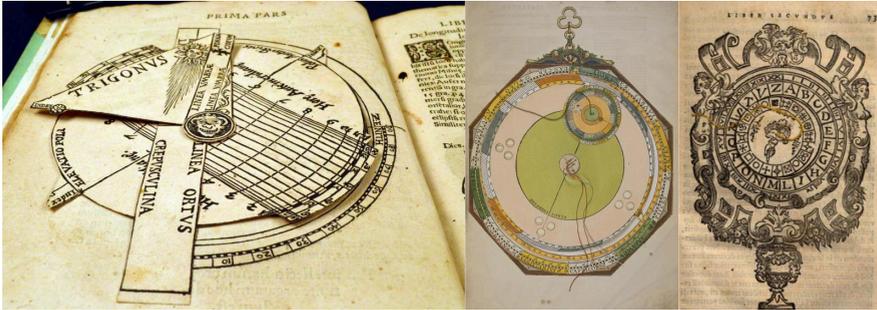
Nelle prime edizioni questi dispositivi potevano essere ricomposti dal legatore, oppure consegnati come fogli, con tanto di istruzioni, per essere ritagliati e riasssemblati insieme dal possessore del libro, come i dispositivi per l'osservazione astronomica presenti nell'edizione parigina della *Cosmographia* di Apianus del 1511. Con il tempo anche le volvelle sono passate da semplici dischi sovrapposti agli incredibili strumenti sagomati del Seicento, come l'Astrologia di Pisani a grande formato stampata ad Antwerp nel 1613.

Oltre alle volvelle, l'illustrazione scientifica 'arricchita' include fin dal principio anche l'uso dei flap, che hanno goduto di grande favore per esempio in medicina, dove le fasi di una dissezione anatomica possono essere ricostruite attraverso strati sovrapposti di linguette, con una tecnica tanto semplice quanto efficace che è stata usata anche nei libri di istruzione per bambini e ragazzi per riprodurre non solo l'anatomia umana, ma gli spaccati di meccanismi e oggetti di uso comune.

La storia del libro animato, e in particolare la sua evoluzione in Italia, non ha avuto fino ad oggi lo stesso sviluppo che ha goduto in molti altri paesi. Proprio per questo diventa ancora più importante la raccolta di saggi intitolata come la mostra *Pop-App. Scienza, arte e gioco nella storia dei libri animati dalla carta alle app*, curata da Gianfranco Crupi e Pompeo Vagliani, che apre una panoramica sulla varietà delle forme e degli usi dei libri animati, finalmente accessibile al lettore italiano e con un occhio di riguardo proprio per le peculiarità del suo sviluppo in Italia.

Non a caso la collaborazione tra i due enti ha messo in luce l'esigenza della creazione di un centro studi specialistico e porta avanti le ricerche

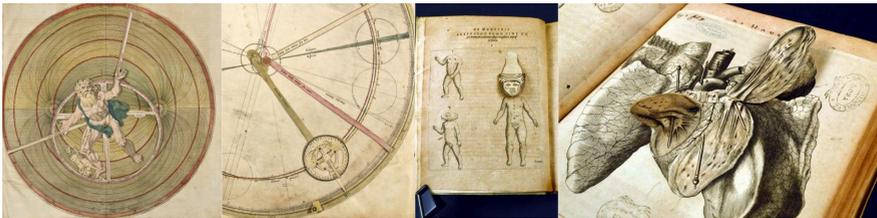
che già hanno permesso di realizzare la mostra promuovendo un primo convegno previsto a Torino già per il 27 e 28 febbraio 2020.



7 | Petrus Apianus, *Cosmographicus liber a Petro Apiano mathematico studioso collectus*, Excusum Landshutae, typis ac formulis D. Joannis Weyssenburgers (impensis Petri Apiani), 1524 Torino.

8 | Petrus Apianus, *Astronomicum caesareum*, Ingolstadii [1540].

9 | Giovambattista Della Porta, *De furtivis literarum notis, vulgo de ziferis libri IIII*. Ioan. Baptista Porta Neapolitano autore, apud Ioa. Mariam Scotum, Napoli 1563.



10-11 | Ottavio Pisani, *Octauij Pisani Astrologia seu Motus, et loca siderum*, ex officina Roberti Bruneau, Antuerpiae 1613.

12 | Johann Georg Schenck, *Monstrorum historia memorabilis [...] edita à Ioanne Georgio Schenckio a Grafenberg*, ex officina typographica Matthiae Beckeri, Francofurti 1609.

13 | René Descartes, *De homine figuris et latinitate*, apud Franciscum Moyardum & Petrum Leffen, Lugduni Batavorum 1662.

English abstract

Interaction with images predates the digital era: books with mechanical elements existed in manuscript form way before personal computers and smartphones entered in our lives. A double exhibition in Turin and Rome, entitled *Pop-App. Scienza, arte e gioco nella storia dei libri animati dalla carta alle app* (Pop-App, Science, art and game in animated books history from paper to apps) fills a gap in the field of Italian book history, and opens to new researches.

key words | animated books, book history, MUSLI.

Arte e Biennale in tempi interessanti

Recensione della 58. Biennale di Venezia

Marianna Gelussi

May You Live in Interesting Times – “possa tu vivere in tempi interessanti” – recita l’ambiguo detto attribuito alla tradizione cinese (in realtà un falso ‘orientaleggiante’) scelto come titolo della 58. edizione della Biennale di Venezia curata da Ralph Rugoff. La mostra e la Biennale abbracciano la duplicità di questo sinistro augurio che ha l’ambiguità propria della sentenza sibillina e del *fake*, monito verso un futuro minaccioso (ormai presente) e apertura consapevole all’incertezza, alla pluralità di voci e letture, come dimostra l’impianto stesso della mostra, concepita su due percorsi alternativi, ai Giardini e all’Arsenale, dove sono esposte le opere, radicalmente differenti, degli stessi artisti.

Viviamo indubbiamente “tempi interessanti”. L’urgenza del racconto fa irruzione in una Biennale orientata verso il presente (sono esposti solo artisti viventi) il cui *fil rouge* è l’*unheimlich*: la perturbante inquietudine, come potremmo definire la sensazione di straniamento che coglie di fronte al carattere ambiguo, familiare e tuttavia estraneo, della realtà che ci circonda. Lo spettatore della Biennale si trova immerso in una pluralità di proposte che si fanno interpreti delle metamorfosi in atto, dall’emergenza climatica agli sviluppi tecnologici alla crisi migratoria alle violenze legate alla razza, all’identità, al genere, una realtà dove regnano messaggi contraddittori, in cui tutto è in ebollizione e ogni tentativo di lettura e interpretazione risulta sempre più complesso. Navighiamo in “tempi interessanti”, in una cacofonia di immagini e narrazioni, di confusione tra vero e falso, tra naturale e artificiale, tra la realtà e la sua percezione, una confusione difficile da raccontare, analizzare e colmare. Proprio per questo è necessario acuire le proprie capacità percettive.



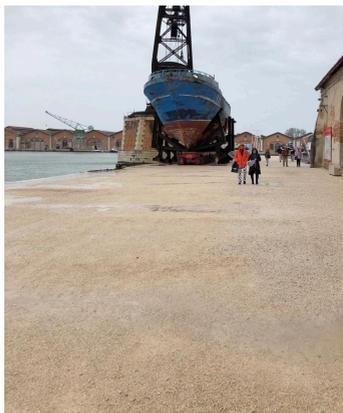
1 | Lara Favaretto, *Thinking Head*, 2017-2019 (tutte le foto sono dell'autore).



2 | Otobong Nkanga, *Veins Aligned*, 2018.

Una fitta nebbia di Lara Favaretto accoglie il visitatore all'esterno del Padiglione centrale dei Giardini avvolgendo la scritta "La Biennale" fino a quasi nascondersela [Fig. 1]. Quest'opera ambientale, artificio ad imitazione della natura, si può considerare come la metafora perfetta che rende palpabile la difficoltà a vedere e comprendere il presente. Essa introduce da subito nel cuore della mostra, spingendo a un affinamento delle proprie capacità percettive, a un superamento intellettuale e fisico, ad andare oltre, a finalmente 'vedere'. *Spectra III* (2008/2019) di Ryoji Ikeda spinge la ricerca in senso contrario, sovraccaricando la vista con un eccesso di stimoli, oltre la soglia di sopportazione: corridoio abbagliante di neon bianchi, l'opera obbliga lo spettatore, incapace di sostenere la potenza della luce, a scorrere attraverso il più rapidamente possibile. *It's Over* (2019) di Antoine Catala affronta la questione spostandola verso la dimensione contraddittoria della comunicazione, concentrandosi sul senso e sul messaggio dell'opera, in un gioco tra medium, contenuto e significato. L'opera, il cui titolo suona come un'asserzione definitiva ("È finita"), è composta da messaggi dai toni rassicuranti - "it's ok" "hey, relax" - provocando una sorta di cortocircuito comunicativo.

Diversi lavori approfondiscono e mettono in luce l'ambiguità del rapporto tra uomo, cultura e tecnologia, tra natura e artificio, tra arte e natura. Nelle pitture di Nicole



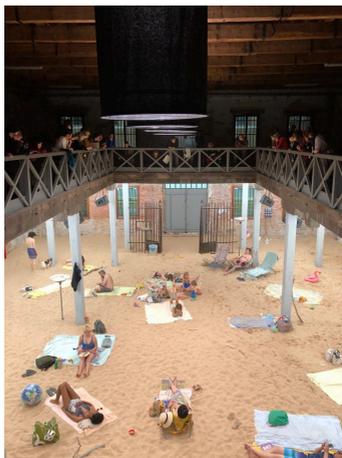
3 | Christoph Büchel, *Barca Nostra*, 2018-2019.



4 | Tomás Saraceno, *Aero(s)cene: When Breath becomes air, when atmospheres become the movement for a post fossil fuel era against carbon-capitalist clouds*, 2019.

Eisenman, le scene di vita quotidiana dipinte con precisione realistica sono segnate dall'onnipresenza di apparecchi tecnologici (cellulari, computer, televisioni), dove lo schermo si impone come un filtro che fa slittare la persona in un'altra dimensione, la isola in un 'altrove'. La scultura meccanica *Can't Help Myself* (2016) di Sun Yuan e Peng Yu è una sorta di moderno Sisifo, mostruosa creatura robotica dai gesti ripetitivi e irruenti: come un animale in gabbia, con il suo braccio meccanico lancia degli schizzi di pittura rosso sangue che poi raccoglie al suolo, obbligato a ricominciare ininterrottamente da capo. La maestosa scultura *Mainteners* (2019) di Nairy Baghramian è un assemblage di masse di cera tenute insieme da una cinta di alluminio con elementi di sughero, uniti in un equilibrio precario, la cui stabilità poggia sulla dinamica delle forze contrapposte dei suoi elementi eterogenei. Jimmie Durham espone *Black Serpentine*, una lastra di serpentinite. La serpentinite è un materiale di grande resistenza che si forma nelle più grandi profondità, dove si sono manifestate probabilmente le prime forme di vita. Proviene dal nord dell'India, vicino al confine con Myanmar, giunta in nave ad Amburgo e poi a Leipzig e Hartha, fino allo studio dell'artista a Berlino dove, una volta creata la cornice per esporla, è stata spedita verso Mestre e poi Venezia.

Diversi artisti esplorano la nozione di confine e identità, carica di violenza intrinseca. In *Untitled*, cancello a battente



5 | Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė e Lina Lapelytė's, *Sun & Sea (Marina)*, 2019.

unico, Shilpa Gupta mette in discussione il concetto di barriera fabbricandone un'immagine alienata. Installato di fronte a un muro, nel movimento alternato di apertura/chiusura, il cancello sbatte sulla parete e demolisce poco a poco il muro su cui è installato. *White Album* (2018) di Arthur Jafa, montage di video e immagini originali e tratti dal web, costruisce una complessa narrazione dell'America bianca a partire dalla propria esperienza personale di appartenenza alla comunità nera, navigando attraverso la problematica razziale in un racconto di paradossi, legami, tensioni e intolleranza che ha ottenuto il Leone d'Oro per il miglior

artista della mostra. Il video di Jon Rafman *Disasters under the Sun* (2019) mostra una sequenza di immagini digitali dotate dell'estetica di un videogioco in cui degli esseri umani vengono ripetutamente schiacciati e annientati come pupazzi in balia agli eventi. All'esterno del Padiglione centrale, dei sacchi di spazzatura scolpiti nel marmo sono posati con noncuranza per terra: opera di Andreas Lolis (*Untitled*, 2018), ricordano ancora una volta che nulla è quello che sembra.

Tra i padiglioni nazionali si può rintracciare in sottofondo lo stesso approccio basato su delle poetiche dell'ambiguità e dell'inversione di senso. Jos de Gruyter e Harald Thys nel Padiglione del Belgio in *Mondo Cane* (menzione speciale della giuria) costruiscono una *mise en scène* di sculture e *automata* addetti a diversi mestieri, e altre figure tradizionali che si muovono in movimenti ripetitivi e innaturali, circondati da marginali, poeti e banditi rinchiusi dietro a delle sbarre. Due mondi separati e opposti, uno centrale normalizzato (tuttavia inquietante) e l'altro esterno e marginalizzato, si confrontano senza nessuna possibilità di comunicare. Nel Padiglione svizzero, Pauline Boudry e Renate Lorenz reagiscono al presente attraversato da movimenti regressivi di chiusura e ripiegamento su stessi con *Moving Backwards*, un'installazione immersiva e un video di danza urbana che vuole essere un invito all'azione e alla resistenza, aa un movimento collettivo "backwards" alla ricerca di una

nuova maniera di vivere, “insieme con chi si ama ma anche con chi non si ama”, poiché, come scrivono, “strange encounters might be a pleasant starting point for something unforeseen to happen”. Laure Prouvost chiude l’entrata principale del Padiglione francese dietro una leggera coltre di fumo, per proporre un percorso a ritroso che inizia dal seminterrato nel retro del padiglione (dove l’artista, in tempi di Brexit, ha iniziato a scavare un tunnel per collegarlo al Padiglione della Gran Bretagna). Da lì si accede all’interno di *Deep See Blue Surrounding You*: il suolo è un mare disseminato di oggetti e suppellettili, ricordi del viaggio che è soggetto del film proiettato al suo interno – un montaggio caleidoscopico in cui si narra il periplo via mare affrontato dall’artista per giungere a Venezia, fatto di incontri, personaggi, luoghi e linguaggi disparati che creano una sorta di dimensione mitica, liquida: l’opera è il viaggio. Nel Padiglione austriaco, con *Discordo Ergo Sum*, Renate Bertlmann ripercorre la propria carriera di artista femminista attiva negli anni settanta e crea una nuova installazione nel cortile, un campo impraticabile di rose di vetro che culminano in una lama appuntita, un’immagine ossimorica di preziosa ma contundente eleganza.

All’Arsenale, Teresa Margolles denuncia la violenza subita dalle donne a Ciudad Juárez, esponendo le foto segnaletiche di donne scomparse, opera che ha ricevuto una menzione speciale della giuria. Le sculture metalliche di Carole Bove si contorcono in forme colorate che addomesticano i materiali più rigidi dando un’impressione di malleabilità senza sforzo. In *Veins Aligned* (2018) di Otobong Nkanga, menzione speciale della giuria, due flussi di vetro colorato e marmo formano un fiume che si sviluppa lungo la sala. Scorrono allineati, uno nell’altro, come vene che rimandano allo scorrere del tempo, immagine di fonte, risorsa ma anche sfruttamento [Fig. 2].

Alcune opere sembrano tuttavia voler trascendere, collocarsi fuori dal presente, come mondi fuori dal tempo e dallo spazio. Haris Epaminonda, Leone d’argento e giovane promessa di questa edizione, in *VOL. XXVII* (2019) assembla, a partire da oggetti trovati e nuovi, delle installazioni spaziali che rinviano a una dimensione classica, post-metafisica in cui il tempo è sospeso. *Microworld* (2018) di Liu Wei è una sorta di scrigno impenetrabile, un universo chiuso misterioso fatto di masse geometriche e forme monumentali in alluminio.

Tra i padiglioni, la prima partecipazione nazionale del Ghana con la mostra collettiva *Ghana Freedom* è impreziosita dalle installazioni di El Anatsui formate da tappi di bottiglia metallici appiattiti, agganciati tra di loro a formare delle tappezzerie fluide ed eleganti, di una ricchezza fatta di materiali semplici e paziente *savoir faire*. Il Padiglione Italia, curato da Milovan Ferronato, presenta le opere di Enrico David, Chiara Fumai e Liliana Moro ed è segnato ugualmente dall'apertura e dall'assenza di direzioni specifiche. Intitolata *Né altra né questa: La sfida al labirinto*, la mostra muove dall'omonimo saggio di Italo Calvino per tracciare un percorso in cui il dialogo e le associazioni sono libere e nessuna lettura è privilegiata.

Nella darsena all'esterno si trova il relitto del peschereccio affondato nel Canale di Sicilia il 18 Aprile 2015 carico di migranti, il naufragio più grave mai avvenuto nel Mediterraneo, che ha causato tra i 700 e i 1100 dispersi [Fig. 3]. *Barca Nostra*, progetto di Christopher Büchel, piuttosto che emergere con la solennità grave di un monumento collettivo alla memoria, suscita il silenzio dell'indifferenza collettiva. La sua terribile, eppure modesta presenza arrugginita, si confonde con l'ambiente dell'Arsenale.

Installata banalmente di fronte a un caffè senza nessuna indicazione, passa praticamente inosservata: i visitatori le scorrono accanto con lo stesso distacco che ha accompagnato quel tragico naufragio e gli altri innumerevoli che sono seguiti e che continuano incessantemente.

Il percorso all'esterno include l'opera di Tomás Saraceno *Acqua Alta: En Clave de Sol* (2019), un'installazione composta da una scultura alveolare sospesa che si specchia nell'acqua e un dispositivo sonoro che segue il ritmo delle maree e induce a una riflessione sulla fragilità dell'ecosistema veneziano di fronte al cambiamento climatico e il conseguente alzamento dei livelli dei mari [Fig. 4].

Per concludere, il Padiglione lituano. *Sun & Sea (Marina)*, meritato Leone d'oro per la migliore partecipazione nazionale, è un'opera-performance per 13 voci creata da Lina Lapelyte, Vaiva Grainyte e Rugile Barzdziukaite e curata da Lucia Petroiusti. All'interno di un magazzino della Marina Militare, lo spettatore può osservare dall'alto una spiaggia [Fig. 5].

Sulla sabbia, sotto il caldo sole estivo, tra asciugamani e ombrelloni, distesi in costume e occupati in comuni distrazioni (leggere, giocare, far niente, consultare il cellulare, spalmarsi la crema da sole), dei bagnanti intonano delle canzoni e dei cori che parlano dei loro più intimi pensieri, delle loro preoccupazioni, piccole e grandi.

Si prova qualcosa di ipnotico, di profondamente turbante, e un certo disagio, nell'osservare dall'alto questa *mise en scène* della banalità, della noia, del fragile "quasi nulla" che costituisce questa confessione ad alta voce, flusso di coscienza che si svolge sotto i nostri occhi e che risuona fatalmente all'interno di noi, con la nostra esistenza, mentre sotto i nostri piedi, inavvertita, "la Terra esausta scricchiola, fatica a respirare": "Imagine a beach – you within this image, or better: watching from above – the burning sun, sunscreen, and bright bathing suits and sweaty palms and legs. Tired limbs sprawled lazily across a mosaic of towels. Imagine the occasional squeal of children, laughter, the sound of an ice cream van in the distance [...]. Then a chorus of songs: everyday songs, songs of worry and of boredom, songs of almost nothing. And below them: the slow creaking of an exhausted Earth, a gasp".

English abstract

The official title of the 58th Venice Biennale Arte, 2019, is "May you live in interesting time". In this contribution, the author focuses on the possible role of art as a mirror of contemporary society, taking into consideration the guideline of the *unheimlich*. Notions as the concepts of 'border' and 'identity', or the relationships between culture and technology are examined through some relevant examples in the exhibition.

key words | contemporary art; Biennale; Ralph Rugoff

Arte e Biennale in tempi interessanti

Recensione della 58. Biennale di Venezia

Marianna Gelussi

May You Live in Interesting Times – “possa tu vivere in tempi interessanti” – recita l’ambiguo detto attribuito alla tradizione cinese (in realtà un falso ‘orientaleggiante’) scelto come titolo della 58. edizione della Biennale di Venezia curata da Ralph Rugoff. La mostra e la Biennale abbracciano la duplicità di questo sinistro augurio che ha l’ambiguità propria della sentenza sibillina e del *fake*, monito verso un futuro minaccioso (ormai presente) e apertura consapevole all’incertezza, alla pluralità di voci e letture, come dimostra l’impianto stesso della mostra, concepita su due percorsi alternativi, ai Giardini e all’Arsenale, dove sono esposte le opere, radicalmente differenti, degli stessi artisti.

Viviamo indubbiamente “tempi interessanti”. L’urgenza del racconto fa irruzione in una Biennale orientata verso il presente (sono esposti solo artisti viventi) il cui *fil rouge* è l’*unheimlich*: la perturbante inquietudine, come potremmo definire la sensazione di straniamento che coglie di fronte al carattere ambiguo, familiare e tuttavia estraneo, della realtà che ci circonda. Lo spettatore della Biennale si trova immerso in una pluralità di proposte che si fanno interpreti delle metamorfosi in atto, dall’emergenza climatica agli sviluppi tecnologici alla crisi migratoria alle violenze legate alla razza, all’identità, al genere, una realtà dove regnano messaggi contraddittori, in cui tutto è in ebollizione e ogni tentativo di lettura e interpretazione risulta sempre più complesso. Navighiamo in “tempi interessanti”, in una cacofonia di immagini e narrazioni, di confusione tra vero e falso, tra naturale e artificiale, tra la realtà e la sua percezione, una confusione difficile da raccontare, analizzare e colmare. Proprio per questo è necessario acuire le proprie capacità percettive.



1 | Lara Favaretto, *Thinking Head*, 2017-2019 (tutte le foto sono dell'autore).

Una fitta nebbia di Lara Favaretto accoglie il visitatore all'esterno del Padiglione centrale dei Giardini avvolgendo la scritta "La Biennale" fino a quasi nascondersela [Fig. 1]. Quest'opera ambientale, artificio ad imitazione della natura, si può considerare come la metafora perfetta che rende palpabile la difficoltà a vedere e comprendere il presente. Essa introduce da subito nel cuore della mostra, spingendo a un affinamento delle proprie capacità percettive, a un superamento intellettuale e fisico, ad andare oltre, a finalmente 'vedere'.

Spectra III (2008/2019) di Ryoji Ikeda spinge la ricerca in senso contrario, sovraccaricando la vista con un eccesso di stimoli, oltre la soglia di sopportazione: corridoio abbagliante di neon bianchi, l'opera obbliga lo spettatore, incapace di sostenere la potenza della luce, a scorrere attraverso il più rapidamente possibile. *It's Over* (2019) di Antoine Catala affronta la questione spostandola verso la dimensione contraddittoria della comunicazione, concentrandosi sul senso e sul messaggio dell'opera, in un gioco tra medium, contenuto e significato. L'opera, il cui titolo suona come un'asserzione definitiva ("È finita"), è composta da messaggi dai toni rassicuranti - "it's ok" "hey, relax" - provocando una sorta di cortocircuito comunicativo.

Diversi lavori approfondiscono e mettono in luce l'ambiguità del rapporto tra uomo, cultura e tecnologia, tra natura e artificio, tra arte e natura. Nelle pitture di Nicole Eisenman, le scene di vita quotidiana dipinte con precisione realistica sono segnate dall'onnipresenza di apparecchi tecnologici (cellulari, computer, televisioni), dove lo schermo si impone come un filtro che fa slittare la persona in un'altra dimensione, la isola in un 'altrove'. La scultura meccanica *Can't Help Myself* (2016) di Sun Yuan e Peng Yu è una sorta di moderno Sisifo, mostruosa creatura robotica dai gesti ripetitivi e irruenti: come un animale in gabbia, con il suo braccio meccanico lancia degli schizzi di pittura rosso sangue che poi raccoglie al

suolo, obbligato a ricominciare ininterrottamente da capo. La maestosa scultura *Mainteners* (2019) di Nairy Baghramian è un assemblage di masse di cera tenute insieme da una cinta di alluminio con elementi di sughero, uniti in un equilibrio precario, la cui stabilità poggia sulla dinamica delle forze contrapposte dei suoi elementi eterogenei. Jimmie Durham espone *Black Serpentine*, una lastra di serpentinite. La serpentinite è un materiale di grande resistenza che si forma nelle più grandi profondità, dove si sono manifestate probabilmente le prime forme di vita. Proviene dal nord dell'India, vicino al confine con Myanmar, giunta in nave ad Amburgo e poi a Leipzig e Hartha, fino allo studio dell'artista a Berlino dove, una volta creata la cornice per esporla, è stata spedita verso Mestre e poi Venezia.

Diversi artisti esplorano la nozione di confine e identità, carica di violenza intrinseca. In *Untitled*, cancello a battente unico, Shilpa Gupta mette in discussione il concetto di barriera fabbricandone un'immagine alienata. Installato di fronte a un muro, nel movimento alternato di apertura/chiusura, il cancello sbatte sulla parete e demolisce poco a poco il muro su cui è installato. *White Album* (2018) di Arthur Jafa, montage di video e immagini originali e tratti dal web, costruisce una complessa narrazione dell'America bianca a partire dalla propria esperienza personale di appartenenza alla comunità nera, navigando attraverso la problematica razziale in un racconto di paradossi, legami, tensioni e intolleranza che ha ottenuto il Leone d'Oro per il miglior artista della mostra. Il video di Jon Rafman *Disasters under the Sun* (2019) mostra una sequenza di immagini digitali dotate dell'estetica di un videogioco in cui degli esseri umani vengono ripetutamente schiacciati e annientati come pupazzi in balia agli eventi. All'esterno del Padiglione centrale, dei sacchi di spazzatura scolpiti nel marmo sono posati con noncuranza per terra: opera di Andreas Lolis (*Untitled*, 2018), ricordano ancora una volta che nulla è quello che sembra.

Tra i padiglioni nazionali si può rintracciare in sottofondo lo stesso approccio basato su delle poetiche dell'ambiguità e dell'inversione di senso. Jos de Gruyter e Harald Thys nel Padiglione del Belgio in *Mondo Cane* (menzione speciale della giuria) costruiscono una *mise en scène* di sculture e *automata* addetti a diversi mestieri, e altre figure tradizionali che si muovono in movimenti ripetitivi e innaturali, circondati da marginali, poeti e banditi rinchiusi dietro a delle sbarre. Due mondi separati e opposti, uno centrale normalizzato (tuttavia inquietante) e

l'altro esterno e marginalizzato, si confrontano senza nessuna possibilità di comunicare. Nel Padiglione svizzero, Pauline Boudry e Renate Lorenz reagiscono al presente attraversato da movimenti regressivi di chiusura e ripiegamento su stessi con *Moving Backwards*, un'installazione immersiva e un video di danza urbana che vuole essere un invito all'azione e alla resistenza, a un movimento collettivo "backwards" alla ricerca di una nuova maniera di vivere, "insieme con chi si ama ma anche con chi non si ama", poiché, come scrivono, "strange encounters might be a pleasant starting point for something unforeseen to happen". Laure Prouvost chiude l'entrata principale del Padiglione francese dietro una leggera coltre di fumo, per proporre un percorso a ritroso che inizia dal seminterrato nel retro del padiglione (dove l'artista, in tempi di Brexit, ha iniziato a scavare un tunnel per collegarlo al Padiglione della Gran Bretagna). Da lì si accede all'interno di *Deep See Blue Surrounding You*: il suolo è un mare disseminato di oggetti e suppellettili, ricordi del viaggio che è soggetto del film proiettato al suo interno - un montaggio caleidoscopico in cui si narra il periplo via mare affrontato dall'artista per giungere a Venezia, fatto di incontri, personaggi, luoghi e linguaggi disparati che creano una sorta di dimensione mitica, liquida: l'opera è il viaggio. Nel Padiglione austriaco, con *Discordo Ergo Sum*, Renate Bertlmann ripercorre la propria carriera di artista femminista attiva negli anni settanta e crea una nuova installazione nel cortile, un campo impraticabile di rose di vetro che culminano in una lama appuntita, un'immagine ossimorica di preziosa ma contundente eleganza.

All'Arsenale, Teresa Margolles denuncia la violenza subita dalle donne a Ciudad Juárez, esponendo le foto segnaletiche di donne scomparse, opera che ha ricevuto una menzione speciale della giuria. Le sculture metalliche di Carole Bove si contorcono in forme colorate che addomesticano i materiali più rigidi dando un'impressione di malleabilità senza sforzo. In *Veins Aligned* (2018) di Otobong Nkanga, menzione speciale della giuria, due flussi di vetro colorato e marmo formano un fiume che si sviluppa lungo la sala. Scorrono allineati, uno nell'altro, come vene che rimandano allo scorrere del tempo, immagine di fonte, risorsa ma anche sfruttamento [Fig. 2].



2 | Otobong Nkanga, *Veins Aligned*, 2018.

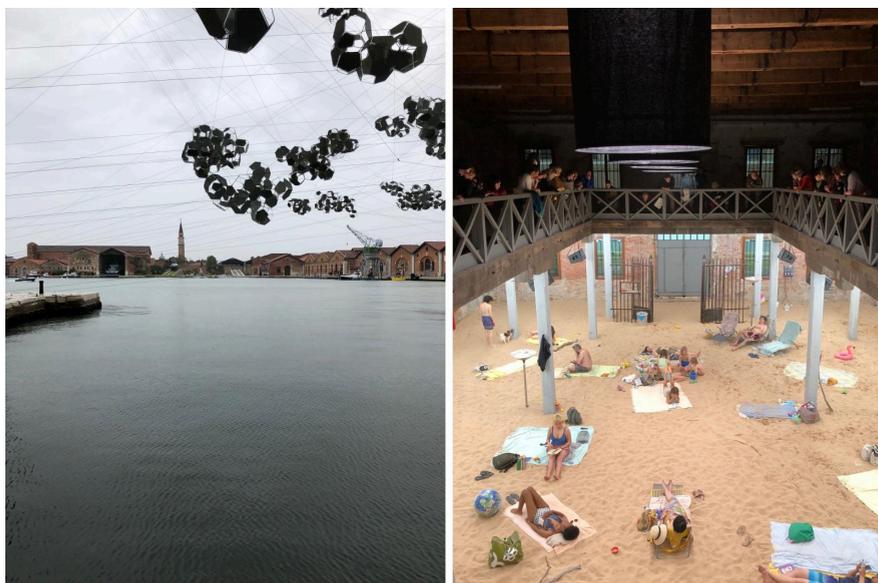
3 | Christoph Büchel, *Barca Nostra*, 2018-2019.

Alcune opere sembrano tuttavia voler trascendere, collocarsi fuori dal presente, come mondi fuori dal tempo e dallo spazio. Haris Epaminonda, Leone d'argento e giovane promessa di questa edizione, in *VOL. XXVII* (2019) assembla, a partire da oggetti trovati e nuovi, delle installazioni spaziali che rinviano a una dimensione classica, post-metafisica in cui il tempo è sospeso. *Microworld* (2018) di Liu Wei è una sorta di scrigno impenetrabile, un universo chiuso misterioso fatto di masse geometriche e forme monumentali in alluminio.

Tra i padiglioni, la prima partecipazione nazionale del Ghana con la mostra collettiva *Ghana Freedom* è impreziosita dalle installazioni di El Anatsui formate da tappi di bottiglia metallici appiattiti, agganciati tra di loro a formare delle tappezzerie fluide ed eleganti, di una ricchezza fatta di materiali semplici e paziente *savoir faire*. Il Padiglione Italia, curato da Milovan Ferronato, presenta le opere di Enrico David, Chiara Fumai e Liliana Moro ed è segnato ugualmente dall'apertura e dall'assenza di direzioni specifiche. Intitolata *Né altra né questa: La sfida al labirinto*, la mostra muove dall'omonimo saggio di Italo Calvino per tracciare un percorso in cui il dialogo e le associazioni sono libere e nessuna lettura è privilegiata.

Nella darsena all'esterno si trova il relitto del peschereccio affondato nel Canale di Sicilia il 18 Aprile 2015 carico di migranti, il naufragio più grave mai avvenuto nel Mediterraneo, che ha causato tra i 700 e i 1100 dispersi [Fig. 3]. *Barca Nostra*, progetto di Christopher Büchel, piuttosto che emergere con la solennità grave di un monumento collettivo alla memoria, suscita il silenzio dell'indifferenza collettiva. La sua terribile, eppure modesta presenza arrugginita, si confonde con l'ambiente dell'Arsenale.

Installata banalmente di fronte a un caffè senza nessuna indicazione, passa praticamente inosservata: i visitatori le scorrono accanto con lo stesso distacco che ha accompagnato quel tragico naufragio e gli altri innumerevoli che sono seguiti e che continuano incessantemente.



4 | Tomás Saraceno, *Aero(s)cene: When Breath becomes air, when atmospheres become the movement for a post fossil fuel era against carbon-capitalist clouds*, 2019.

5 | Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė e Lina Lapelytė's, *Sun & Sea (Marina)*, 2019.

Il percorso all'esterno include l'opera di Tomás Saraceno *Acqua Alta: En Clave de Sol* (2019), un'installazione composta da una scultura alveolare sospesa che si specchia nell'acqua e un dispositivo sonoro che segue il ritmo delle maree e induce a una riflessione sulla fragilità dell'ecosistema

veneziano di fronte al cambiamento climatico e il conseguente alzamento dei livelli dei mari [Fig. 4].

Per concludere, il Padiglione lituano. *Sun & Sea (Marina)*, meritato Leone d'oro per la migliore partecipazione nazionale, è un'opera-performance per 13 voci creata da Lina Lapelyte, Vaiva Grainyte e Rugile Barzdziukaite e curata da Lucia Petroiusti [Fig. 5]. All'interno di un magazzino della Marina Militare, lo spettatore può osservare dall'alto una spiaggia. Sulla sabbia, sotto il caldo sole estivo, tra asciugamani e ombrelloni, distesi in costume e occupati in comuni distrazioni (leggere, giocare, far niente, consultare il cellulare, spalmarsi la crema da sole), dei bagnanti intonano delle canzoni e dei cori che parlano dei loro più intimi pensieri, delle loro preoccupazioni, piccole e grandi.

Si prova qualcosa di ipnotico, di profondamente turbante, e un certo disagio, nell'osservare dall'alto questa *mise en scène* della banalità, della noia, del fragile "quasi nulla" che costituisce questa confessione ad alta voce, flusso di coscienza che si svolge sotto i nostri occhi e che risuona fatalmente all'interno di noi, con la nostra esistenza, mentre sotto i nostri piedi, inavvertita, "la Terra esausta scricchiola, fatica a respirare": "Imagine a beach – you within this image, or better: watching from above – the burning sun, sunscreen, and bright bathing suits and sweaty palms and legs. Tired limbs sprawled lazily across a mosaic of towels. Imagine the occasional squeal of children, laughter, the sound of an ice cream van in the distance [...]. Then a chorus of songs: everyday songs, songs of worry and of boredom, songs of almost nothing. And below them: the slow creaking of an exhausted Earth, a gasp".

English abstract

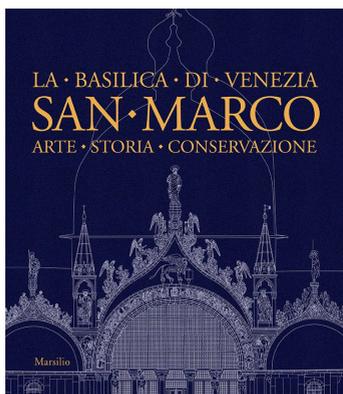
The official title of the 58th Venice Biennale Arte, 2019, is "May you live in interesting time". In this contribution, the author focuses on the possible role of art as a mirror of contemporary society, taking into consideration the guideline of the *unheimlich*. Notions as the concepts of 'border' and 'identity', or the relationships between culture and technology are examined through some relevant examples in the exhibition.

key words | contemporary art; Biennale; Ralph Rugoff

Monumenta marciani

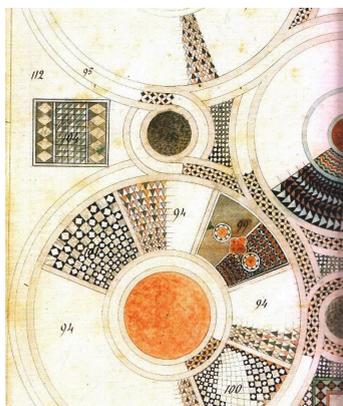
Presentazione del libro San Marco la
Basilica di Venezia. Arte, storia,
conservazione, Marsilio 2019

Maria Bergamo



“Per noi San Marco è un poema compiuto; è un monumento dei tempi che furono; un prezioso retaggio che la veneta gloriosa Repubblica lasciava morendo, affinché fosse ammirato e custodito gelosamente dai posteri. [...] Ora dunque non si tratta più di abbellire, si tratta di conservare”.

Pietro Saccardo



1 | A. Pellanda, Rilievo del pavimento della Basilica (ASPSM).

L'ultima edizione di studi sulla Basilica di San Marco è davvero un'opera monumentale: due grandi volumi di testi, divisi tra *Archeologia, Architettura, Mosaici* il primo, *Statuaria, Bronzi e Pavimenti* il secondo, a cui si aggiunge una grande parte dedicata ai *Restauri, a Pubblicazioni, grafici, fotografie, catalogazioni* nonché a *Strutture, impianti, rilievi e indagini*. Completa un cofanetto di straordinarie tavole con la restituzione dei dettagliatissimi rilievi fotografici, le modellazioni assonometriche tridimensionali e il cronoprogramma degli interventi di restauro svolti lungo tutto l'arco dell'incarico di proto dell'architetto Ettore Vio, ovvero dal 1981 al 2015.



2 | Modello 'esplosivo' delle fasi costruttive della Basilica di San Marco conservato nel Museo marciano.

L'opera non è solo un pregevole volume fotografico, e nemmeno una raccolta di studi 'in onore di', ma è la restituzione fedele di anni di lavoro, studio e cura per la "incredibile e amata San Marco". Gli studiosi che hanno contribuito ai volumi sono davvero coloro che in questi anni hanno partecipato alla ricerca sulla Basilica, arrampicandosi sulle impalcature o sprofondando negli archivi; sono i tecnici e restauratori che hanno sondato, scavato e misurato ogni angolo seguendo – o anticipando – l'aggiornamento delle tecniche di rilievo, restauro e conservazione dei monumenti. Un'impresa corale, curata da Vio stesso con la collaborazione di Antonella Fumo, come

d'altronde corale e a più voci è sempre, e da sempre, l'attività della Procuratoria di San Marco, l'organo istituzionale preposto alla conservazione e cura della Basilica.

Non è possibile comprendere la vita di un monumento come San Marco senza conoscere l'attività di cura svolta nei secoli attorno a esso, e pertanto, più che presentare i singoli saggi che concentrano lo sguardo su parti della Basilica o su opere in essa contenute, è utile ampliare il focus sull'intera *fabbrica* marciana, che, come un organismo, prosegue la sua vita lungo il tempo, nutrendosi di continue trasformazioni, metamorfosi, adeguamenti pur mantenendo – o forse proprio per mantenere – inalterata la sua forma iconica.

Fino alla caduta della Repubblica di Venezia, fra le più importanti magistrature vi erano i Procuratori di San Marco *de supra*, che si occupavano della amministrazione dei beni di proprietà della chiesa di San Marco e della tutela della chiesa stessa. L'antico nome di Procuratoria di San Marco è stato poi riconosciuto alla Fabbriceria della basilica cattedrale di San Marco, l'ente cui competono la tutela, la manutenzione e il restauro della basilica, del campanile e loro pertinenze.

La storia della Fabbriceria di San Marco però è complessa – come scrive Ettore Vio – e vede l'avvicinarsi di nomi fondamentali per la storia dell'architettura e dell'arte veneziane. Inizia quando, ricollocata sulla loggia la quadriga trafugata da Napoleone, il governo austriaco incarica Alessandro Ganassa di redigere un elenco dei lavori di restauro necessari alla Basilica, completato nel 1820 con la collaborazione dell'ingegnere Cesare Fustinelli. Una Commissione Governativa composta da artisti e letterati dirige i lavori, ma per la parte tecnica decide di assumere nel 1826 il giovane ingegnere Giovanni Battista Meduna, che sarebbe poi rimasto alla direzione dei lavori fino al 1886, affiancato dal 1860 da Pietro Saccardo.

Complice la *querelle* avviata da John Ruskin sulle questioni conservative e il rapporto con la *facies* architettonica originaria, gli interventi in San Marco – dalla facciata sud, ai mosaici, alla cripta – sono al centro del dibattito internazionale sulla nascente disciplina del restauro. Pietro Saccardo, che come fabbricere dagli anni Sessanta aveva fermamente lottato contro la consuetudine di rimuovere gli antichi mosaici degradati per sostituirli con nuovi, nel 1881 darà vita allo Studio del mosaico, dove maestranze specializzate provvedono al restauro delle antiche tessere nei modi che le nuove tecnologie via via avrebbero consentito. Interessante è che da quel momento i restauratori sono direttamente formati e assunti dalla Fabbriceria, e che ogni fase di ogni singolo intervento è registrato con schizzi, misure e note da Antonio Pellanda [Fig. 1].

Paradigmatica per questo nuovo sistema nel processo di conservazione e restauro è la pubblicazione *La Basilica di San Marco in Venezia*, straordinaria opera diretta da Camillo Boito e realizzata tra il 1881 e il 1893 per i tipi di Ferdinando Ongania: tra i numerosi scritti, rilevante è la parte di descrizione architettonica affidata al giovane Raffaele Cattaneo che sulla base dei nuovi dati materiali acquisiti nei restuari, rovescia le conoscenze finora date sulla costruzione dell'intero edificio. Le dettagliatissime illustrazioni si avvalgono di rilievi, acquerelli, e delle più moderne tecniche fotografiche, mentre l'archivista Bartolomeo Cecchetti esegue uno spoglio di tutti i documenti antichi dei Procuratori di San Marco, traendo informazioni che a tuttora restano fondamentali e uniche, vere *monumenta* della storia marciana.

Il crollo del campanile nel 1902 segna un successivo punto di svolta: dopo Saccardo il lavoro dei protti architetti Manfredi e Marangoni risente del clima di controllo volto alla stabilità dei monumenti di Venezia, ma l'intervento di ricostruzione della torre "com'era dov'era" con i moderni sistemi in cemento armato e l'inserimento dell'ascensore resta un caso emblematico nella storia del restauro mondiale. Durante le due guerre mondiali la custodia dei monumenti era la priorità, ma importante è nel 1931 il Regio decreto che cambia il nome della Fabbriceria in Procuratoria, conservandone la speciale natura giuridica. Dal 1948 diviene proto il già soprintendente ai beni architettonici, l'ingegnere Ferdinando Forlati, e la storia della Basilica entra nella contemporaneità.

Attualmente dalla Procuratoria dipendono lo Studio di mosaico, cui sono affidati la conservazione e il restauro del manto musivo mantenendo viva l'antica tradizione tipicamente marciana, il Laboratorio di restauro del pavimento tessile, nonché una *équipe* di operai restauratori incessantemente impegnati in lavori di manutenzione degli immobili della fabbrica marciana e dei suoi beni mobili. A capo della squadra e dell'Ufficio Tecnico è il Proto - attualmente, l'architetto Mario Piana - mentre i sette i Procuratori, nominati dalla Prefettura con consiglio del Patriarca di Venezia, gestiscono con l'Ufficio Amministrativo tutto l'insieme, dalla guardiania alla tutela. Non meno importanti sono la Biblioteca e l'Archivio storico, che raccolgono e conservano il materiali prodotti all'interno e gli studi sulla Basilica. Giuridicamente, la Procuratoria rientra nell'associazione delle Fabbricerie italiane, enti con natura istituzionale peculiare nella loro funzione di cura e conservazione dei grandi monumenti ecclesiali.

È davvero affascinante - se mai capita la fortunata occasione di poterlo fare - seguire gli addetti della Procuratoria sopra i matronei sopraelevati, tra le intercapedini delle cupole o nei passaggi sotterranei dove si nascondono i laboratori e depositi, oppure ammirare i disegni, progetti e documenti conservati nel piccolo archivio: lo stupore estatico per la bellezza artistica si mescola alla consapevolezza della storia materiale, donando una percezione concreta della vera importanza della vita di un monumento e della responsabilità della sua conservazione.

English abstract

The review concentrates on the new monumental couple of volumes about Saint Mark Basilic in Venice. *San Marco la basilica di Venezia. Arte, storia, conservazione* re-examines the history of the building through a careful study of the official bodies responsible for its safety and protection; the aim is to focus on the attention for the relationship between material culture and aesthetic issues connected to one of the world iconic artistic heritages.

key words | St. Mark; history of conservation; cultural heritage



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • dicembre 2019

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
settembre/ottobre **2019**
168 • Connessioni

Editoriale

Maria Bergamo, Fabrizio Lollini

Il coniglio “festaiuolo”

Fabrizio Lollini

The Weeping Rock

Barbara Baert

L'oro di Tarkovskij

Giacomo Confortin

Tre bocche

Luca Capriotti

Queering the Body, Birthing the Nation, Gendering God

Maurizia Paolucci

Icone. Pensare per immagini

Massimo Cacciari

Pop-App. Libri animati dalla carta alle app

Elisa Bastianello

Arte e Biennale in tempi interessanti

Marianna Gelussi

Monumenta marcliani

Maria Bergamo